

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

им. М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Чаглыян Шакар Кюбра

**РОМАН Б.Л.ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»
И ПРОБЛЕМА МОСКОВСКОГО ТЕКСТА**

Специальность 10.01.01. – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Е.Б. Скорospelова

Москва 2016

Содержание

Введение.....	3
Глава первая. Московские главы в контексте романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».....	7
§ 1. Проблема городского текста в его Петербургском и Московском вариантах	7
§ 2. Биографические и эстетические истоки Московского текста в творчестве Б. Пастернака	22
§ 3. Московские главы и парадигма города	34
§ 4. Система топов как средство создания многообразия и единства городского пространства.....	40
Глава вторая. Мифопоэтические аспекты романа «Доктор Живаго».	
Городские мифы	50
§ 1. Новый Вавилон. Трансформация мифологической парадигмы. Авторский миф о Ледяном городе	60
§ 2. Гибнущий город. Семантика метели в романе. Идея спасения	71
§ 3. Мифологизация повседневности: Москва «эпохи Москвошвея».....	87
Заключение	98
Библиография	102

ВВЕДЕНИЕ

Роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго», созданный в 1957 году, но опубликованный в России только в 1988 году, далеко не сразу был воспринят как выдающееся художественное явление. Хотя критики русского Зарубежья уже в сборнике статей, вышедшем в Мюнхене в 1962 году, т. е. через 5 лет после публикации романа, сделали предметом исследования его поэтику, для большинства исследователей и за рубежом и в России идеологическая проблематика романа надолго заслонила проблемы эстетические. И на сегодняшний день, когда пастернаковедение обогатилось рядом успешных исследований, в том числе коллективной монографией РГГУ «Поэтика “Доктора Живаго” в нарратологическом прочтении» (2014), облик романа в его эстетической завершенности остается неисчерпаемым. Нам бы хотелось поддержать и развить одну из тенденций в изучении романа – обращение к его мифопоэтической природе, выдвинув в качестве предмета исследования участие Пастернака в создании Московского текста.

Мифопоэтика представляет собой перспективное и активно развивающееся направление современного литературоведения. К основополагающим исследованиям З.Г. Минц, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Е.М. Мелетинского¹ в последнее время прибавился ряд новых работ в этой области². Цель мифопоэтики – изучение функционирования в художественном тексте мифологических образов, мотивов, аллюзий и тех трансформаций, которым они могут подвер-

¹ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. Блоковский сборник III. // Учен. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1979. – С. 76–120; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа.– М. : Наука, 1976.

² Чернышева Е. Г. Мифологические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х гг. XIX века : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – 2000; Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М., 2008; Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011; Солдаткина Я. Л. Мифопоэтика романа Б. А. Пастернака «Доктор Живаго» : Культурно-историческое и универсальное // Вестн. МГОУ. Сер. «Русская филология». – 2011. – № 2. – С. 117–122.

гаться. Особый интерес представляют собственно авторские мифы – неомифы. **Актуальность исследования** будет таким образом связана с применением продуктивно развивающегося в современном отечественном литературоведении мифопоэтического метода анализа художественных текстов.

Актуальность темы диссертации определяется также интенсивностью исследований Московского текста в русской литературе, свидетельствующей о том, что данная тема представляет для современного литературоведения несомненный научный интерес. Однако круг работ, специально посвященных Московскому тексту Б.Л. Пастернака, ограничен, что требует его системного исследования. Своевременность нашего исследования связана также с дискуссионностью как самого понятия «Московский текст», так и с вопросом о существовании и особенностях бытования этого явления в произведениях литературы XX века.

Цель и задачи исследования.

Цель диссертационного исследования – выявить структуру Московского текста Пастернака, определить роль в ее создании мифообразующего компонента.

В соответствии с поставленной целью предусматривается решение следующих задач:

- на основе теоретического обоснования понятия «городской текст» выявить его признаки в произведении Пастернака;
- дать представление о характере московского претекста в русской литературе, значимого для развития Московского текста в творчестве Пастернака;
- охарактеризовать мифопоэтические аспекты содержания и поэтики романа Пастернака.

Предмет исследования – роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» и его мифопоэтическая структура в их отношении к Московскому тексту русской литературы.

Объект исследования – роман Пастернака как выдающийся авторский вариант Московского текста русской литературы.

Методология исследования базируется на представлении о специфике художественной системы Б.Л. Пастернака (работы Н.Д. Арутюновой, В.С. Баевского, Л.Л. Горелик, А.К. Жолковского, Л.А. Колобаевой, И.П. Смирнова, А.Д. Синявского, Н.А. Фатеевой, Л. Флейшмана, А. Юнггрен, Р.О. Якобсона и др.). Методологически важными для диссертанта являются труды З.Г. Минц, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, Л.Л. Горелик, Я.В. Солдаткиной, В.В. Полонского, О.А. Корниенко и др.), посвященные мифопоэтическому началу в литературе, а также исследования «Московского текста», принадлежащие Н.В. Корниенко, В.В. Калмыковой, Е.Е. Левкиевской, Е.Ш. Галимовой, Н.М. Малыгиной, Н.Е. Меднис, И.Б. Ничипорову, Л.В. Суматохиной, И.С. Урюпину и др. При анализе текста учтены работы Г.Н. Гиржевой, В.И. Заики, Ким Ен Сук, Ким Юн-Ран, Ди Сяоя, Е.Г. Рудневой, А.А. Скоропадской, И.А. Скворцовой, Е.Н. Смирновой, Я.В. Солдаткиной, И.А. Сухановой, посвященные исследованиям пространства и отдельных природно-пространственных образов в творчестве Б.Л. Пастернака. Общие принципы подхода к художественной прозе основаны на трудах М.М. Бахтина, В.Н. Топорова. Методология работы – комплексная: используются сравнительно-исторический, мифопоэтический и структурно-семантический подходы.

Научная новизна диссертации состоит в конкретизации понятия «Московский текст» по отношению к роману Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» и выявлении его мифопоэтической природы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Топос Москвы занимает доминирующее положение в тексте романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».
2. Московские главы романа представляют собой вариант городского тек-

ста.

3. Москва, смысловой центр романа Б.Л. Пастернака, с помощью системы топосов, метонимически представляющих разные стороны ее жизни. явлена во всем эмоционально-чувственном своеобразии ее облика; лейтмотивный характер введения топосов создает впечатление единой пульсирующей жизни городского организма.

4. Погруженность описания в детали повседневности не мешает образу Москвы представлять собой некую высшую реальность, обладающую статусом метафизического пространства.

5. Созданное в романе пространство – Московский текст – носит мифопоэтический характер благодаря обращению Пастернака к городским сюжетам мифологического происхождения (вечный город, грешный город Вавилон, гибнущий город, град Китеж), использования мифологем «лед», «огонь», «метель», «солнце», а также обращению к интертекстуальным связям.

6. Пастернак прибегает к семантической корректировке исходных архетипических моделей, их инверсиям, разработке новых мифопоэтических конструкций.

Практическое значение исследования. Материал диссертационного исследования может быть использован при дальнейшем изучении творчества Б.Л. Пастернака, а также при исследовании проблем «неклассической» прозы и своеобразия мифопоэтики и интертекста в литературе XX–XXI вв. Результаты исследования могут также найти применение при подготовке общих и специальных курсов по истории русской литературы XX века

Апробация диссертации. Материалы диссертационного исследования представлялись в форме статей и выступлений на конференциях.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии, включающей 308 названий.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Московские главы в контексте романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»

§ 1. Проблема городского текста в его Петербургском и Московском вариантах

Актуализировавшееся в литературоведении второй половины XX века внимание к явлению городского текста потребовало определить сущность этого явления как литературоведческой категории.

Самоценным объектом городского текста выступает город, что определяет одну из основных задач городского текста – создание в литературном произведении целостного художественного образа города, отображающего специфику его внешнего облика и внутреннего духа («идеи» – по В.Н. Топорову, «души» – по Н.П. Анциферову).

Начало изучению городского текста было положено работами Н.П. Анциферова. Увидевшая свет несколько десятилетий тому назад «трилогия» Н.П. Анциферова («Душа Петербурга» (1922), «Петербург Достоевского» (1923), «Быль и миф Петербурга» (1924)) впервые предложила целостный метод изучения городского текста. Исследователь выдвинул представление о «душе города» как центре его структуры. Эта идея была высказана в книге Н.П. Анциферова «Душа Петербурга» (1922), но наиболее развернутое определение понятие души города получило в работе «Пути изучения города как социального организма : Опыт комплексного подхода» (1925).

Н.П. Анциферов первым создал художественный образ Петербурга, трактуя его как «русские Афины». К сожалению, диссертация Н.П. Анциферова, защищенная им в Институте мировой литературы им. А.М. Горького еще в 1939 году, была издана только спустя семь десятилетий (2009).

Для определения методологии изучения городского текста интерес представляет выступление Н.П. Анциферова при обсуждении книги Н.И. Ашукина «Москва в жизни и творчестве А.С. Пушкина», в котором исследователь «как всегда безыскусно» (Д. Московская) формулирует принципы своего подхода к изучению городского текста, которые включают трактовку города как особой исторической индивидуальности; отображение городских ландшафтов (широко развернутых панорам города, его улиц, его домов) как частей единого целого, определившего монументальный облик города; анализ методов ознакомления писателя с городом и его творческую лабораторию; внимание к власти города над сознанием и поступками персонажей урбанистической художественной литературы; осмысление исторического пути города³.

Эти проблемы Анциферов решает на материале образа Петербурга, созданного Достоевским, предварительно познакомив читателя с теми литературными традициями, которые сложились у нас и на Западе в изображении города.

Для Н.П. Анциферова город подобен «живому организму». «Город, – пишет Н.П. Анциферов, – мы воспринимаем в связи с природой, которая кладет на него свой отпечаток, город доступен нам не только в частях, во фрагментах, как каждый исторический памятник, но во всей своей цельности; наконец, он не только прошлое, он живет с нами своей современной жизнью, будет жить и после нас, служа приютом и поприщем деятельности наших потомков. Город для изучения – самый конкретный культурно-исторический организм»⁴.

После работ Н.П. Анциферова исследователи периодически обращались к теме Петербурга в русской литературе, делая ее центром или одним из центров исследования. Не раз эта тема звучала в работах, посвященных творчеству А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.А. Блока.

В дальнейшем внимание исследователей переключилось на изучение груп-

³ См.: Анциферов Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. – М.: ИМЛИ РАН, 2009.

⁴ Анциферов Н. П. «Непостижимый город». Душа Петербурга. – СПб.: Лениздат, 1991. – С. 29.

пы текстов, тяготеющих к тому или иному городскому центру, – сверхтекстам.

Сверхтекст, по определению Н.Е. Меднис, «представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью». Н.Е. Меднис делит тексты на локальные (петербургский, венецианский и т.п.) и персональные (пушкинский, блоковский)⁵.

Научная проработка сверхтекстов выдвинула на первый план исследование образов Санкт-Петербурга и Москвы как городов, способных порождать «систему интегрированных текстов». В русле подобного изучения возникли понятия «Петербургский текст» и «Московский текст».

Понятие «Петербургский текст» было введено в научный оборот в 1984 году, когда в Тарту в «Трудах по знаковым системам» (вып. 18) увидели свет две статьи: одна из них принадлежала В.Н. Топорову («Петербург и Петербургский текст русской литературы»), другая – Ю.М. Лотману («Символика Петербурга и проблемы семиотики города»).

Топоров выделил группу произведений, которые входят в понятие «Петербургский текст», создал периодизацию Петербургского текста, определил основные элементы Петербургского текста и его сверхсмыслы.

Исследователь наметил следующие этапы развития Петербургского текста. Начало ему, как полагает Топоров, было положено на рубеже 20–30-х годов XIX века Пушкиным. В 30-е годы оно было подхвачено петербургскими повестями Гоголя (1835–1842). 40–50-е годы стали временем оформления петербургской темы в её «низком» варианте – (бедность, страдания, горе) – и в его мистическом смысле (почти весь ранний Достоевский). 60–80-е годы отмечены петербургскими романами Достоевского. Петербург Блока и Андрея Белого вошел в этот контекст в начале XX века. За ними последовали 10-е годы – Ахматова, Мандельштам, несколько раньше – Гумилёв и далее «петербургская»

⁵ Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во ННРУ, 2003.

поэзия и проза Мандельштама и Ахматовой, ее «Поэма без героя». Проблема завершения петербургского текста остается на сегодня спорной.

Петербург Петербургского текста, как пишет Топоров, подается как явление исключительное. Его исключительность подчеркнута противопоставлением Москве, которое осуществляется на основе двух версий. По одной – официальный, нерусский, бездушный, искусственно созданный Петербург, город-фантом, сравнивается с уютной, русской, естественной Москвой, городом-растением; по другой – Петербург как культурный, гармоничный европейский город противостоит Москве – хаотично разросшейся, нецивилизованной деревне. Повод к этим противоположным версиям дает противоречивость самого Петербургского текста, разные смыслы которого, уживаясь в тексте, не нарушают его единства.

Главный стержень этого единства, полагает В.Н. Топоров, – его мифопоэтический характер. Его формируют в первую очередь миф творения и эсхатологический миф, сосуществование которых придает Петербургскому тексту особую антитетичность, антиномичность. С одной стороны, это центр зла, страдания, бездна, где торжествуют хаос и смерть, с другой – это город торжества русской культуры, открывший человеку новый уровень духовности, изменивший русского человека.

Таким образом, единство петербургского текста обеспечивается не столько одним объектом описания, сколько «монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) текста, который видится как путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»⁶.

Единая смысловая установка диктует принцип отбора «субстратных» элементов, включаемых в Петербургский текст. Таковы элементы *природной*

⁶ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – С. 27.

сферы- климатическо-метеорологический (дождь, наводнение, белые ночи и т. д.), и ландшафтный (вода, суша, однообразие местности, открытость, простор и т. д.). В *материально-культурную сферу* входят планировка города, характер застройки, здания, улицы и т. д. Особую роль играют элементы *духовно-культурной сферы*: мифы, памятники искусства, литературные произведения, социальные и религиозные идеи, исторические фигуры, принадлежащие к петербургскому периоду русской истории. Соотношение элементов природы и культуры, как отмечает Топоров, оборачивается то властью сил хаоса, то торжеством порядка и гармонии космоса. Таким образом в Петербургском тексте создается смысловое поле, где отражена «квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению»⁷.

Петербургский текст обладает устойчивыми формальными признаками, среди которых – противопоставление естественного и искусственного, природы и культуры, стихии и власти, размытая граница между фантастичностью и реальностью и др. В творчестве создателей Петербургского текста – А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, поэтов Серебряного века – возникают мотивы, которые переходят из одного произведения в другое и, в конце концов, приобретают надтекстовый смысл. Константами петербургского сюжета становятся сумасшествие, раздвоение личности, несовпадение амбиций и реальных возможностей, двойничество, борьба человека за свое место в свете, крушение иллюзий.

В типологическом ряду сверткестов В.Н. Топоров выделяет два мифопоэтических полюса – «город проклятый, падший, город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю», прообразом которых являются, с одной стороны, Ва-

⁷ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – С. 65.

вилон («город-блудница»), с другой – Иерусалим («город-дева»)⁸.

Н.Е. Меднис вводит в круг типологических соотношений сверхтекстов оппозицию мужского – женского, пространственного воплощения мужской и женской ипостаси. Ю.М. Лотман («Символика Петербурга и проблемы семиотики города») предлагает, опираясь на положение города в семиотическом пространстве, выделить два типа городов, способных породить городские тексты: концентрический и эксцентрический. Под концентрическим городом Лотман понимает топос, образующийся по вертикали, – это город на горе, город, не имеющий границ, прообразом которого является небесный град. «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца – это «вечный город»⁹.

Эксцентрическое положение города характеризуется его расположением на краю культурного пространства. Доминантой эксцентрического города обычно становится идея противоборства природы и человека, порождающая городскую мифологию, пронизанную мотивами обреченности. Если примером концентрического города может служить Москва, то образ Петербурга в русской литературе имеет ярко выраженную эксцентрическую природу.

По мнению Лотмана, театральность Петербурга – это одна из особенностей Петербургского текста. «Уже природа петербургской архитектуры – уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, – создает ощущение декорации. Это бросается в глаза и иностранцу, и москвичу. Но послед-

⁸ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121–132.

⁹ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. Семиотика городской культуры. – Петербург–Тарту, 1984. – С. 33.

ний считает это признаком «европеизма», между тем как европеец, привыкший к соседству романского стиля и барокко, готики и классицизма, к архитектурному смещению, с изумлением наблюдает своеобразную, но и странную для него красоту огромных ансамблей. Об этом писал маркиз Кюстин: «Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации. Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр»¹⁰.

Учитывая существование разных типологических рядов, Н.Е. Меднис справедливо замечает, что каждый городской текст может включать признаки любого из указанных типов города¹¹.

Несмотря на серьезную степень разработанности Петербургского текста, споры о природе и самом существовании Петербургского текста ведутся в современной филологической науке до сих пор, свидетельством чего является сборник статей ведущих европейских исследователей с многозначительным названием: «Существует ли Петербургский текст?» (2005)¹². Другими словами, проблема сохраняет свою актуальность и сегодня.

Образ Москвы, как и образ Петербурга, в русской литературе занимает совершенно особое место. Это связано с тем, что оба города на протяжении нескольких веков являлись культурными, историческими, политическими и административными центрами России. Но если Петербургский текст представляет собой уже сложившийся и достаточно хорошо изученный культурный феномен, то в современном литературоведении идут споры о реальности существования Московского текста.

Сомнения в существовании цельного, единого Московского текста высказывают В.Н. Топоров в работе «Петербургский текст русской литературы» и

¹⁰ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. Семиотика городской культуры. – Петербург–Тарту, 1984. – С. 36.

¹¹ Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск : ННРУ, 2003.

¹² Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 2005. – (Петербургский сборник. Вып. 4).

Н.Е. Меднис в исследовании «Сверхтексты в русской литературе» (2003).

Выделяя единый петербургский текст русской литературы, Топоров утверждает, что подобного «московского» текста не существует, поскольку произведения о Москве от Н. Карамзина до А. Белого не имеют того смыслового ядра, которое объединяет произведения о Петербурге. По мнению автора, единство описаний Москвы исчерпывается климатическими, топографическими, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками города¹³.

Н.Е. Меднис, дав блестящую характеристику ряду произведений, в которых воссоздан образ Москвы (повесть А. Чайнова, роман Андрея Белого «Москва», «Сивцев Вражек» М. Осоргина и др.) и обогатив тем самым представление о возможных составляющих Московского текста, тем не менее завершает свой обзор утверждением о невозможности в данном случае говорить о единой системе языка.

Однако существует круг исследователей-энтузиастов полагающих, что есть все основания для признания Московского текста.

В настоящее время существует ряд коллективных работ, посвященных изучению темы и образа Москвы в литературе преимущественно XIX–XX веков. Вышли «Москва и “Московский текст” русской культуры» (отв. ред. Г.С. Кнабе, 1998). «Москва и “Москва”» Андрея Белого (1999). В «Лотмановском сборнике» (1997) помещён ряд статей московской тематики¹⁴, «Город и люди: книга московской прозы» (2008).

Среди коллективных трудов особое место занимает цикл сборников, выходящий по инициативе и под редакцией Н.М. Малыгиной¹⁵ «Москва и “Московский текст” в русской литературе XX века» (2003–2015).

¹³ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – С. 16.

¹⁴ Московский текст русской культуры // Лотмановский сборник. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 483–835.

¹⁵ Н.М. Малыгиной организован научный семинар «Москва и "московский текст" в русской литературе: московский период в творчестве Андрея Платонова» (2008), создана программа «Москва в судьбе и творчестве русских писателей XX века».

Среди работ, связанных с творчеством тех или иных писателей, обращавшихся к образу Москвы, привлекают статьи Н.М. Малыгиной и Н.В. Корниенко, посвященные Москве в творчестве А. Платонова, Ю.В. Манна «Москва в творческом самосознании Гоголя. Штрихи к теме», «Москва в книге «Война и мир»» Н.П. Великановой. Продуктивно изучение Московского текста в творчестве поэтов. В этом контексте стоит назвать статью И.Б. Ничипорова ««Московский текст» в русской поэзии XX века: М. Цветаева и Б. Окуджава» (2003), новаторскую работу Н.В. Шмидт ««Городской текст» в поэзии русского модернизма» (2007). В последние годы внимание исследователей начал привлекать зарубежный извод Московского текста: так, созданы диссертации о Московском тексте Шмелева (О.С.Шурупова-2011, О.С.Андрюкова - 2011), появилась обобщающая статья В.Т. Захаровой о мифопоэтике урбанистического пространства в прозе русской эмиграции 1920-х гг.¹⁶.

По мнению исследователей круг произведений, претендующих составить Московский текст, необычайно широк. Если перечислить только авторов XX века, в этот круг войдут М. Булгаков, Андрей Белый, Б. Пастернак, И. Бунин, И. Шмелев, Б. Зайцев, А. Чаянов, М. Осоргин, Б. Пильняк, Л. Леонов, С. Есенин, Ю. Трифонов, В. Маканин.

Исследователи Московского текста полагают, что наличествуют убедительные знаки его существования. В частности, В.В. Калмыкова, подводя итоги суждениям участникам семинара Н.М. Малыгиной, называет следующие: наличие исходного мифа, лежащего в основе дальнейших художественных построений; структурная важность места действия, единственно возможного для развертывания описанных событий и становящегося одним из «героев» литературного произведения; «особый отпечаток», который носят на себе москвичи – литературные герои; особые художественные характеристики городского про-

¹⁶ Захарова В. Т. Столица и революция : Мифопоэтика урбанистического пространства в прозе русской эмиграции 1920-х гг. // Учен. зап. Орловского гос. ун-та. – 2012. – № 4 (48). – С. 164–170.

странства; связанность произведений о Москве с уже существующим «предметом», к которому в равной степени можно отнести и московскую поэзию XVIII в., и «Бедную Лизу» Карамзина, и московские легенды, фольклор, широко бытовавший как в простонародье, так и в литературном быту интеллектуальной элиты¹⁷.

Дискуссионным стал вопрос о хронологических рамках и периодизации Московского текста. По этому поводу среди исследователей существует две крайние позиции. В.В. Калмыкова предлагает, вводя понятие «Московский текст», жестко ограничить его объем только произведениями самого конца XIX – начала XX вв. и далее, а все предыдущие считать некоторым предтекстом, подготовительным материалом, «питательным словесным гумусом»¹⁸. Однако направление многих исследований демонстрирует стремление приверженцев Московского текста углубляться в истоки проблемы, привлекая творчество писателей XVIII века (М. Чулкова, например).

Преимущественное внимание исследователей привлекает Московский текст 1910–1940 годов XX века. Но многое уже сделано для того, чтобы освоить претексты этого яркого явления и определить направления его развития во второй половине XX века.

В формировании старого московского мифа, отраженного в созданной до революции части Московского текста, важными вехами предстают произведения Н.М. Карамзина, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, которые формируют основное смысловое поле, объединяющее Московский текст. В это поле входят представления о Москве, как о старинном, в отличие от Петербурга естественно выросшем городе, где жизнь подчинена природным размеренным ритмам, которые вкупе с характером москвичей и самим типом городской за-

¹⁷ См.: Калмыкова В. В. Научный семинар «Москва и "Московский текст" в русской литературе : московский период в творчестве писателя» // НЛО. – 2008. – № 94.

¹⁸ Калмыкова В. В. Основные темы и мотивы «московского текста» в прозе первой половины XX века // Москва и «московский текст» в русской литературе: русский период в творчестве писателя». – М.: МПГУ, 2010. – Вып. 5.

стройки создают атмосферу уюта, дружелюбия, гостеприимства и семейственности. В образе Москвы подчеркивается доминирование женского, материнского начала, противопоставленного мужскому «характеру» Петербурга.

Н.М. Карамзин стал одним из первых создателей «московской легенды» в русской литературе и культуре Нового времени. Его «новизна художественного осмысления Москвы определяется прежде всего тем, что именно в повестях Карамзина Московский текст выстраивается как целостная многоуровневая и многофункциональная система»¹⁹ и намечаются основные смысловые компоненты московского мифа. Так, несмотря на отсутствие однозначно положительной авторской оценки города, в московском пейзаже подчеркиваются мотивы города-сада, земного рая, где существует органичная связь между природой и цивилизацией. Москва воспринимается как единое пространство, порой принимающее зооморфные, или, что более важно, антропоморфные черты, создавая «мифоутопическое представление о Москве как целостном органичном единстве, живом – женственном – существе»²⁰.

Представление о преобладании женского начала в образе Москвы, о размеренности ритма ее жизни, приближенной к природе, можно найти в произведениях А. Грибоедова, А. Пушкина, Л. Толстого, однако оцениваются эти московские свойства по-разному. В пьесе «Горе от ума» «женский» компонент в облике Москвы предстает как власть женщин, противостоящая прогрессу, уничтожающая героическое начало. А специфический московский темп жизни видится герою как торжество рутинности, провинциальной отсталости. Известно, что Грибоедов не любил ту Москву, которую изобразил в своей комедии, – Москву барскую, усадебную, «город дворянского благополучия и силы», «отставную» столицу без «двора»²¹.

¹⁹ Алпатова Т. А. «Московский текст» и пути формирования образа повествователя в прозе Н.М. Карамзина // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. – М.: МГПУ, 2004. – С. 19.

²⁰ Там же. С. 24.

²¹ Гришунин А. Л. Грибоедовская Москва // Москва в русской и мировой литературе : сб. ст. – М.: Наследие, 2000. – С. 73.

Как и у Грибоедова, Москва у Пушкина («Евгений Онегин») сначала представленная как город, любимый лирическим героем («Как часто в горестной разлуке, / В моей блуждающей судьбе, / Москва, я думал о тебе»²²), обращается затем городом, где подчиненная вековому укладу жизнь течет медленно, скучно в отличие от блеска, динамизма светской жизни в Петербурге. Однако мотивы московского уюта, гостеприимства, тепла вносят новую ноту в облик города, когда автор включает Татьяну в атмосферу патриархальной семейственности, изображенную, впрочем, не без иронии.

Мотивы семейного гнезда, родственных связей опозитизированы в «Войне и мире» Л. Толстого, где создано представление о Москве как о городе, несущем в себе прежде всего женское начало. В сцене, изображающей Наполеона на Поклонной горе, Москва предстает и в образе восточной красавицы, которой желает обладать дерзкий завоеватель, и в образе Москвы-матери, с которой соотнесен образ обезматочившего улья.

Последние годы в исследовании Московского текста отмечено появление обстоятельных и глубоких обзоров истории Московского текста, принадлежащие Н.В. Корниенко,²³ Н.Е. Меднис²⁴ и М.В. Селемёновой²⁵.

Н.В. Корниенко впервые обобщила огромный материал, связанный с Московским текстом, демонстрирующий многообразие городских текстов, существующих в этом потоке.

Наиболее протяженный во времени содержательный обзор московского текста принадлежит М.В. Селемёновой – его начала, его сегодняшнего дня и кульминационных точек в его развитии. Исследовательница правомерно отмечает оформление к концу 40-х – началу 50-х годов двух тенденций в развитии

²² Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. IV. – С. 132.

²³ Корниенко Н. В. Москва во времени (имя Петербурга и Москвы в русской литературе 10–20-х годов XX века) / Москва в русской и мировой литературе. – М.: Наследие, 2000. – С. 210–247.

²⁴ Меднис Н. Е. Проблемы Московского текста / Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск : НГПУ, 2003.

²⁵ Селемёнова М. В. Поэтика городской прозы Ю. В. Трифонова: монография / М. В. Селемёнова. – Воронеж : Научная книга, 2008. – 331 с.

Московского текста – изображение Москвы в ситуации разрушения традиционного мира (Леонов, Платонов, Булгаков) и создание образа Москвы «как оплота православия, соборности» (Московский текст русского зарубежья). Одной из удач исследовательницы стала дешифровка художественного кода, использованного представителями зарубежной «Московской школы» при создании образа Москвы как Града Небесного (иконописная цветопись – преобладание золотого, белого, небесно-голубого тонов; воссоздание симфонии вкусов православной обрядовой кухни; герой-праведник).

В работах исследователей Московского текста воссоздано основное смысловое поле московского мифа, дающее представление о Москве как о городе, выросшем естественным путем, живущем согласно естественным природным ритмам, как о пространстве, где царит атмосфера семейственности, уюта, доброжелательности, где существует органическая связь между природой и цивилизацией. Другими словами, Москва выступает как квинтэссенция русского национального уклада.

Исследователи обращают внимание на то, что идиллические стороны московской жизни могут проявлять свою оборотную сторону: патриархальность может переходить в консерватизм, подчиненность природным ритмам в рутинность и т.д. Бинарные оппозиции становятся более характерными в Московском тексте XX века, когда он сближается с Петербургским на почве введения эсхатологических мотивов и разработки сотериологического мифа. Как точно заключает Е.А. Андрюкова, если до начала XX века Москва и Петербург осознавались как два ориентира в духовном пространстве русского человека, причем Москва ассоциировалась с патриархальностью, соборностью, то есть была «городом – девой», <...> в русской литературе начала XX века оба представления смешиваются в одном городе – Москве. В ней объединяются два

концепта «град Китеж» и «второй Вавилон»²⁶.

Среди работ, непосредственно посвященных городскому тексту у Пастернака, особое место принадлежит исследованиям Л.В. Суматохиной, М.В. Яуре, Я.В. Солдаткиной, О. А. Корниенко.

Л.В. Суматохина в статье «Москва в романе Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго"» (2004) первой приступила к введению романа в Московский текст. Ею было отмечено центральное положение московских глав в романе. Описаны важнейшие топосы городского пространства, акцентирована значимость вставного текста в финале романа. Исследовательница также одной из первых заговорила о мифологической парадигме в романе («Мифологема «женщина – город» в романе Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго"»). Об этой статье Л.В. Суматохиной речь пойдет во второй главе.

М.В. Яуре впервые рассматривает роман Пастернака как произведение урбанистической литературы. К признакам урбанистической литературы исследовательница вслед за Анциферовым относит воссоздание городских ландшафтов, осмысление исторических путей города, понимание города как исторической цельности, наконец, анализ воздействия города на сознание и поступки персонажей. Как и у Анциферова, вне поля зрения М.В. Яуре остается поэтика городского пространства.

Определяющим началом в структуре города в романе Пастернака исследовательница признает локусы (в принятой нами терминологии – топосы), подчеркивая, что они обладают набором специфических функций, типовых ситуаций и поведенческих клише. Автор статьи удачно называет локусы (топосы) «своеобразным строительным материалом, типовыми модулями, из которых выстраивается индивидуальное городское пространство»²⁷ и указывает на при-

²⁶ Андрюкова Е. А. «Московский текст» в творчестве И. Шмелева: период эмиграции : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Вологда, 2013. – С. 21.

²⁷ Яуре М. В. Город // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – С. 243.

сущие локусам (топосам) сюжетопорождающие функции. В статье предложена условная классификация локусов (топосов) в соответствии с их общественным назначением (бытовые, общественные, профессиональные, сакральные, рекреационные), сокращение которых по мере развития событий исследовательница справедливо рассматривает как указание на деградацию городского пространства. Содержательны наблюдения автора статьи, касающиеся топоса “номера”. К сожалению, не уделено внимания таким важным топосам, как дом Громеко, усадьба Свентицких, Петровские линии и улицам города с разворачивающимися на них сценами. Уделив внимание сюжетным функциям топосов, М.В. Яуре оставляет без внимания их композиционную роль. Однако следует учесть, что данная статья – первое исследование романа в контексте урбанизма.

При всей значимости упомянутых выше историко-литературных обзоров Московского текста и многочисленных удач на почве интерпретаций конкретных произведений остается неясным, обладают ли они тем, что В.Н. Топоров называет «высокой степенью структурной конгруэнтности»²⁸, чтобы стать сверткостом. Поэтому по-прежнему остается актуальным изучение локальных текстов и их сопоставление друг с другом. В этой ситуации «Доктор Живаго» Б. Пастернака представляет особый интерес, так как, по нашей гипотезе, в нем ярко выражены признаки городского текста в его московском варианте, а художественная реализация носит мифопоэтический характер, придающий тексту метафизический характер, что сближает московские главы с каноническим городским текстом.

²⁸ Топоров В. Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – С. 84.

§ 2. Биографические и эстетические истоки Московского текста в творчестве Б. Пастернака

Концепция города в творчестве Пастернака имеет разные истоки: биографические (урожденный москвич, свидетель важных исторических событий), семейные (причастность к творческой среде создателей и хранителей русской культуры), коммуникативные (контакты с представителями модерна и авангарда).

Пастернак – москвич по рождению, впитавший традиции и культуру этого города. О «московскости» Пастернака как о характерной черте поэта замечательно написал К. Чуковский: «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 аканьем, 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»²⁹.

Борис Леонидович Пастернак родился 29 января (10 февраля) 1890 года в Москве, в двухэтажном доме Веденева – в небольшом доме, построенном после московского пожара в 1817 году. При доме был большой двор и столярные мастерские. Дом и теперь стоит между Второй Тверской-Ямской, Оружейным переулком и Третьей Тверской-Ямской. Квартиру сняли на границе состоятельной части города и ямских слобод, где цены были не так высоки.

Биографический очерк «Люди и положения» открывается страницами, посвященными трем младенческим годам, проведенным будущим поэтом в районе Тверских-Ямских, недалеко от Брестского вокзала. В очерке созданы живые картины садов, улиц, богатых магазинов, казарм— пестрой необеспе-

²⁹ Чуковский К. Современники : Портреты и этюды / Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001. – Т. 5. – С. 460.

ченности и нищеты, рассказано о невольном «общении с нищими и странницами», «с миром отверженных и их историй и истерик на близких бульварах (4, 297)³⁰. Так, с детства Москва стала для Пастернака городом, олицетворяющим пестроту и напряженность русской жизни, ее трагический характер.

Гудки паровозов с Брестской, Тверские-Ямские улицы, душное лето в городе станут излюбленными образами его произведений. Недаром местом детства и юности своей героини Ларисы Гишар Пастернак в «Докторе Живаго» сделал именно эти места.

Описывая атмосферу, в которой протекало детство писателя, Д.С. Лихачев во вступительной статье к Собранию сочинений Б.Л. Пастернака пишет о влиянии на его творчество городского быта Москвы рубежа веков, ее «почти ярмарочной» пестроты: «бульваров, каретных заведений, извозчиков, нищих, странников, прохожих и гуляющих», многообразия социального и интеллектуального состава московской интеллигенции, от самого высокого до самого низкого, от традиционного русского направления до западного, от европейского до замкнутого московского населения. <...> В Москву стекались культурные силы со всей России, разнообразие традиций создавало, казалось бы, невозможные и несовместимые интеллектуальные типы»³¹.

Москва детских и юношеских лет Пастернака пережила первый социальный взрыв. Для Пастернака это была первая встреча с революцией. Эпизоды этой встречи попали на страницы романа «Доктор Живаго».

Летом девятьсот пятого года шли забастовки. Осенью на митингах зазвучали политические требования. Николай II надеялся утихомирить волнения манифестом, изменившим само государственное устройство России, – вводились парламент, конституция, дарованы были свободы, – но в ночь с 17 на 18 октяб-

³⁰ Пастернак Б.Л. Собр. соч. : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1989–1992. – Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³¹ Лихачев Д. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. – М., 1989. – Т. 1. – С. 5–6.

ря, сразу после обнародования манифеста, в Москве был убит революционер Николай Бауман. Его хоронили двадцатого, и процессия шла по Мясницкой, где в это время жили Пастернаки. Пастернак впоследствии описал похороны Баумана в поэме «Девятьсот пятый год». Главным его воспоминанием было небо, как бы приблизившееся к земле, почти упавшее на нее, – оно станет потом сквозным образом в его творчестве, символом высшей реальности, вторгающейся в обыденность.

В конце октября, в самый разгар московских беспорядков, Борис Пастернак впервые в жизни надолго и без спросу ушел из дома. В это время его маленькая сестра Лидия болела крупозным воспалением легких, – он добавил треволений родителям, и так едва не сошедшим с ума от страха за младшую дочь, – но вовремя вернулся, хотя и изрядно помятый. Он попал под нагайки казачьего патруля – этот эпизод появится потом на страницах «Доктора Живаго». Так Пастернак впервые ощутил состояние толпы.

Он не успел даже испугаться, хотя патруль притиснул бегущих к решетке почтамта и начал стегать их нагайкой (Пастернака спасла фуражка). Октябрьские беспорядки перешли в Декабрьское восстание. Вскоре семье стало невмogu в охваченной беспорядками Москве, и в последних числах декабря Пастернаки уехали в Берлин. Это был первый Берлин в жизни Б. Пастернака. В Германии они оставались до 11 августа 1906 года.

Писатель был первенцем в семье Л.О. и Р.И. Пастернаков – его детство прошло в обстановке, словно предназначенной для воспитания поэтической природы. Творческую среду в доме Пастернаков не нужно было создавать. Творчеством была сама жизнь, окружавшая мальчика, а ее главными стихиями были музыка и живопись.

Благодаря своей семье Пастернак рано вошел в культурную среду, характерную для перелома столетий. Его родители принадлежали к художественной

элите тогдашней России. Среди их ближайших друзей были И. Репин, В. Серов, С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Рубинштейн, Лев Толстой.

Из родительского дома Пастернак вынес привязанность к традиционной культуре. Но во времена юности поэта в русском искусстве происходили коренные изменения, возникали новые художественные направления. В «Охранной грамоте» Пастернак вспоминал: «Какое же это было искусство? Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого, – передовое, захватывающее, оригинальное. И оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить с самого основания, но только еще шибче, горячей и цельнее» (4, 211).

Так наряду с прежними авторитетами в жизни Пастернака появились новые. Ряд поэтов начала двадцатого века он знал лично: «Я имел случай и счастье знать многих старших поэтов, живших в Москве, – Брюсова, Андрея Белого, Ходасевича, Вячеслава Иванова, Балтрушайтиса. Блоку я впервые представился в его последний наезд в Москву» (4, 311).

В предвоенные годы облик Москвы начал стремительно меняться. «С наступлением нового века, на моей детской памяти, – вспоминает Б. Пастернак, – мановением волшебного жезла всё преобразилось. «Москву охватило деловое неистовство первых мировых столиц. Бурно стали строить высокие доходные дома ради получения быстрой прибыли. На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петербург, Москва дала начало новому русскому искусству – искусству большого города, молодому, современному, свежему» (4, 301). Речь идет в первую очередь об урбанизме.

Как явление урбанизм появился в русской культуре, как отмечал в свое время В. Львов-Рогачевский, когда «Россия, усадебная, деревенская, деревянная, с патриархально-натуральным хозяйством уступает место России город-

ской, железной, каменной, промышленной»³². Тогда же возникло особое внимание писателей к городу с присущей ему высокоразвитой техникой и индустрией, своеобразным городским бытом, особым психологическим складом его жителей.

Со времен возникновения большого города, рожденного высокоразвитой техникой и индустрией, литература становится его летописью. О. Бальзак и Э. Золя создают образы Парижа, Ч. Диккенс – Лондона. Крупнейшие романы первой трети XX века представляют собой в большой степени описание больших городов, например, Дублина в «Улиссе» Д. Джойса, мифологизированной Праги в «Процессе» Ф. Кафки, Петербурга у А. Белого, Москвы в романе Л. Леонова «Вор» (1 ред.) и романе А. Платонова «Счастливая Москва», Москвы у Б. Пастернака в «Докторе Живаго», и у представителей русского зарубежья (В. Набоков, Г. Газданов, И. Шмелев, Б. Зайцев).

Писателей и поэтов самых разных литературных течений XIX–XX веков объединяет двойственное отношение к городским формам организации жизни. Образы Парижа, Лондона, Нью-Йорка начинают восприниматься как воплощение архетипа Вавилона. Вместе с тем развитие техники, появление аэропланов, автомобилей, экспрессов, рост городов, их «прыжок ввысь» (Вяч. Вс. Иванов), динамизм, присущий городской жизни, вызывают восхищение, приводят к обожествлению скорости, пробуждают радостное ощущение независимости от природы, убежденность в легкости преодоления природных препятствий, чувство освобожденности от прошлого, которое больше не служит препятствием для рывка в будущее.

В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак от имени главного героя дает выразительное определение урбанизма как языка современного искусства: «Беспорядочное перечисление вещей и понятий, с виду несовместимых и по-

³² Львов-Рогачевский В. Урбанисты / Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т. – М.-Л. : Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – Стб. 989.

ставленных рядом как бы произвольно у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена, – совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с натуры. Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских электрических и подземных железных дорог» (3, 481).

Одним из ярких проявлений искусства большого города стало формирование городского текста в поэзии русского модернизма, ставшего претекстом концепции города у Пастернака.

Этот период в истории урбанистики долгое время не привлекал к себе внимания исследователей проблемы городского текста и только недавно получил глубокое и многостороннее освещение в исследовании Н.В. Шмидта³³, в котором множество конкретных лирических воплощений темы города в поэзии Серебряного века объединяется в сложное семантическое единство, некий свертхтекст – комплекс образов, мотивов, сюжетов, которые воплощают специфическую модель городского бытия и характеризуются единой системой средств художественного выражения.

В этом свертхтексте, к которому привлекла внимание Н.В. Шмидт, следует особо отметить значение, которая имела для разработки городской темы у Б. Пастернака традиция символизма. Напомним, что, убедительная попытка общего теоретического осмысления вопроса о степени влияния символистской поэтики в целом (и открытий отдельных художников, принадлежащих к этому направлению) на формирование художественного мышления Б. Пастернака была предпринята О.А. Клингом³⁴.

³³ Шмидт Н. В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма : Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2007. – 199 с.

³⁴ Клинг О.А. Эволюция и латентное существование символизма после Октября // Вопр. лит. – 1999. – № 4. – С. 37–3; Клинг О.А. Борис Пастернак и символизм // Вопр. лит. – 2002. – № 2. – С. 25–59.

Известно о личном знакомстве Б.Л. Пастернака с ведущими представителями русской символистской школы, об интересе, проявленном начинающим поэтом к поэтике и эстетике символизма (участие Пастернака в деятельности литературных кружков при символистском издательстве «Мусагет», прочитанный им доклад «Символизм и бессмертие»). Следует подчеркнуть особое внимание начинающего поэта к творчеству Брюсова. Пастернак увидел в Брюсове первого поэта города и стал наследником брюсовской традиции, о чем убедительно пишет Н. Богомолов, сравнивая лирическую поэму Брюсова «Конь блед» (1903) и стихотворение Пастернака «Бабочка-буря» (1922), проникнутое духом брюсовского урбанизма³⁵.

Первый русский лирик XX века осознавший эстетическую и поэтическую значимость образа современного города, Брюсов в разработке городской темы продолжил и объединил те разнородные традиции, которые были представлены в России Достоевским и Некрасовым, а на Западе – Верленом, Бодлером и Верхарном.

Мир города в поэзии Брюсова не имеет реального прототипа. Это большой современный город, город как таковой, его разные лики. Этот город может стать воплощением жестокого к человеку урбанистического мира. Таков он в лирической поэме «Конь блед» (1903).

Приведем фрагмент из поэмы:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным током,

³⁵ Богомолов Н. А. Еще раз о Брюсове и Пастернаке // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 46. – С. 123–131.

С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.

Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле – души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ³⁶.

В этом фрагменте поэмы сконцентрировались все приметы урбанизма как художественного явления: ритм, отвечающий представлению о новых темпах жизни большого города; перенасыщенность пространства техническими новшествами, которые служат воплощением скорости (мчащиеся omnibusы, кебы и автомобили), взметнувшиеся вверх этажи огромных зданий; толпы, наполняющие улицы; особый звуковой фон, точнее, звуковая атмосфера (рокот колёс, щёлканье бичей, выкрики газетчиков) и свет «безжалостный» «прикованных лун».

Заметим, что в этой строфе сосредоточен комплекс символов, с помощью которых поэт обычно передает городскую атмосферу: буря, гул, яростный людской поток, рокот колес и скок, свет безжалостный прикованных лун и связанные с городом мотивы гула, опьянения, власти безжалостного рока. Эти брюсовские слова-символы Б. Пастернак свободно включает в свой текст, подчиняя их собственным художественным целям.

В стихах В.Я. Брюсова оживают образы городских зданий, бульваров и скверов, «электрические луны» фонарей, «огни ночных реклам» и «бессонные» огни фабрик, конки и мчащиеся omnibusы, недвижные решетки конторских окон на спящей улице, таинственные тени женщин, скользящих в вечерней по-

³⁶ Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. – М. : Худож. лит-ра, 1973. – Т. 1. – С. 442–443

лумгле. Город наделяется ускользящим, призрачным, таинственным, притягивающим к себе обликом.

С другой стороны, В.Я. Брюсов вводит в изображение города «низкие», «антиэстетичные» топосы городского пространства: рестораны, публичные и игорные дома, делая их, по справедливому замечанию О.Ю. Казмирчук, объектом поэтической «мифологизации». Брюсов, пишет исследовательница, «населял» эти топосы «мифологическими» персонажами, наделял «апокалиптическими» коннотациями (город-склеп, город-могила, ресторан-ад), демонизировал сниженную городскую реальность, осмысляя её как инфернальное пространство³⁷, что оказалось чуждым Пастернаку. Гораздо ближе ему стало характерное для городской поэзии Брюсова сопряжение темы города и творчества, случаи, когда город становится символом непостижимой тайны, побуждающей к творчеству. Таково, например, известное стихотворение В. Брюсова «Я люблю большие дома...»:

Я люблю большие дома
И узкие улицы города, –
В дни, когда не настала зима,
А осень повеяла холодом.
Пространства люблю площадей,
Стенами кругом огражденные, –
В час, когда еще нет фонарей,
А затеплились звезды смущенные.
Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие, –
В миг, когда песню глубоко таю,

³⁷ Казмирчук О. Ю. Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 355 с.

Но в восторге слышу созвучия³⁸.

В этом стихотворении город с его площадями и узкими улицами, полный грохота и певучих шумов предстает в тот особенный момент сумерек, когда еще не зажглись фонари, но на небе уже затеплились звезды. Окутанный тайной город становится источником творческого вдохновения.

На чествовании Брюсова в связи с его пятидесятилетием (1923), Пастернак так определил роль Брюсова – поэта города: «Если Брюсов нам кажется более сухим, чем вечно вдохновенный Блок, то это потому произошло что Брюсову пришлось открыть для Блока урбанизм, а самому пришлось остаться блюстителем определенного движения, которое возглавил в дальнейшем А. Блок.³⁹

В «Людях и положениях», вспоминая свои впечатления от лирики Блока, Пастернак пишет: «С Блоком прошли и провели свою молодость я и часть моих сверстников <...> У Блока было все, что создает великого поэта» (4, 310).

Пастернак пространно воссоздает свои ощущения от знакомства с Блоком в заметках 1946 года «К характеристике Блока» (4, 703–711). Л.К. Чуковская свидетельствует, что именно из них впоследствии вырос роман «Доктор Живаго»⁴⁰.

В воспоминаниях Пастернак выдвигает на первый план наиболее родственное ему в творчестве Блока второго тома, где главным лицом <...> был город, главным событием – улица» (4, 310), где Блок особенно впечатляюще проявлял умение ввести в поэзию множество примет быта и найти способ придать им сакральный смысл. Мифопоэтический способ преобразования действительности и стал началом, сближающим Пастернака с Блоком.

³⁸ Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. – М.: Худож. лит-ра, 1973. – Т. 1. – С. 171.

³⁹ Цит. по: Пахьянц К. А. В. Брюсов и Б. Пастернак // Брюсовские чтения 1973 года. – Ереван, 1976. – С. 289–290.

⁴⁰ Чуковская Л. К. Отрывки из дневника / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М.: Слово, 1993. – С. 408–442. Необходимо отметить также найденную в черновиках Пастернака его статью «К характеристике Блока» // Пастернак Б.Л. Собр. соч. Т.4 С. 703-711.

Большое влияние на Б. Пастернака оказали эсхатологические мотивы, присущие образу блоковского города, как и городу В. Брюсова.

Согласно наблюдениям Н. Шмидт, урбанистический топос Блока становится пространственной моделью «града обреченного», в котором превалирует архетипический сюжет грядущего апокалипсического разрушения. Во всех своих топосных деталях и атрибутах (ресторан, кабаки, улицы, переулки, фонари, чердаки, подвалы, колодцы домов и т.п.) город обретает трагико-демонические, мертвенно-призрачные черты. Его мифологическими прототипами выступают то «развратный» Вавилон (персонифицированный в образе блудницы), то библейские Содом и Гоморра (с ними связан имплицитный мотив очищающего огня, готового обрушиться на город), за которыми мыслится архетипический образ «Града обреченного»⁴¹.

Следует добавить, что причастность Пастернака к футуризму (Пастернак принадлежал к наименее радикальному крылу течения— возглавляемой С. Бобровым группе «Центрифуга») выливается в его творчестве в подчёркнутое внимание к обыденной, предметной реальности, к обыденному пространству города (вспомним подчёркнуто «сниженный», порой эпатирующий образ города в ранней лирике В. Маяковского).

К именам Блока и Брюсова следовало бы добавить имена широкого круга поэтов начала века, ставших предметом в уже упоминавшемся исследовании Н.В. Шмидт. Таким образом, своеобразным претекстом городского пространства у Б. Пастернака стали произведения представителей разных художественных течений начала века.

Семья, особая пестрота московской жизни, своеобразие духовных контактов, впечатления от пестроты московской повседневности, причастность к

⁴¹ Шмидт Н. В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2007.

традиционным и новейшим литературным направлениям составили биографическую, семейную, коммуникативную и эстетическую основу пастернаковского Московского текста.

§ 3. Московские главы и парадигма города

Топос Москвы обладает в романе особой значимостью. Как центр православного мира, русского космоса, как Мать русских городов Москва вбирает в себя опыт тысячелетней истории и культуры и доминирует в романе и композиционно, и сюжетно.

Хотя значительная часть событий разворачивается на Урале и в Сибири, дважды выходя за границы «Московского текста», действие романа начинается на московском кладбище сценой похорон матери Живаго и заканчивается в Москве эпизодом встречи Гордона и Дудорова, друзей Живаго, за чтением тетради его стихов.

Пространство, заключенное в композиционное кольцо, включает несколько сменяющих друг друга временных срезов московской жизни, располагающихся в линейной последовательности: город детства и юности Живаго, Стрельникова и Лары, Москва октябрьских дней 1917 года с их надеждами и последовавшими за ними тремя годами лихолетья, Москва «эпохи Московшвея»⁴² и Москва предоттепельных лет.

Москва связывает все сюжетные линии романа, служит местом пересечения жизненных путей героев романа, «скрещеньем судеб». Доминирующее положение топоса Москвы подчеркнуто также тем, что сюжет самостоятельного героя, история его жизненного пути и сопутствующие ему психологические состояния объективируются в описаниях катастроф, пережитых вечным городом, неразрывно с ним связаны.

Доминирующее положение московского топоса определяется также тем, что в его поле возникают и завершаются мотивы, характерные для романа в целом (мотив органического течения жизни и идея переделки мира, мотив смятения и его преодоление, мотив неизбежности гибели старого уклада, мотив творческого дара, мотив поэзии частной жизни).

⁴² О смысле этого образа речь пойдет в последнем параграфе второй главы.

Городскому тексту как таковому присущи некие общие типологические черты. В его матрицу заложены следующие компоненты: сопутствующий городу миф творения и эсхатологический миф; порожденная этими мифами идея города, выражающая духовный смысл его бытия; конкретно-чувственное воссоздание города как конкретной индивидуальности; наличие субстратных элементов, включающих природную, материально-культурную и духовно-культурную сферы, которые реализуются в системе топосов, метонимически представляющих разные стороны жизни города.

Как полагают многие исследователи городского текста (в первую очередь В.Н. Топоров), важнейшее место среди мифов, сопутствующих городу, принадлежит мифу о его рождении. Таков известный петербургский миф о появлении Петербурга не по велению высших сил, а в результате самодержавной воли Человека, за что и был – согласно легенде – проклят первой женой Петра – царицей Авдотьей. Так в истории Петербурга и «Петербургского текста» оказались связаны миф творения и эсхатологический миф.

Москва – в отличие от Петербурга – лишена базовой легенды, которая осмысляет появление города либо как следствия действий демиурга, либо как чуда, связанного с волей высших сил⁴³. Представляется, что Пастернак использует отсутствие у Москвы мифа творения, чтобы создать мифопоэтическое пространство, несущее в себе особую «смысловую установку» (В.Н. Топоров) – идею органичности, природности московского пространства, что соответствует историко-философской концепции Б. Пастернака, противопоставляющего идее перестройки жизни⁴⁴ мысль о ее «природности», органичности. Эту «идею», выраженную всем строем романа, высказывает его герой в следующем внутреннем монологе: «Он снова думал, что историю, то, что называется ходом ис-

⁴³ 1147 год, принятый как дата основания Москвы Юрием Долгоруким, всего лишь датировка первого документа, в котором упоминается Москва

⁴⁴ Блоковское: «Переделать все...» (Блок А. : Собр. соч. : в 6 т. – Т. 6. – С. 12).

тории, он представляет себе не совсем так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства <...> Лес не передвигается <...> Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности мы застаем вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю» (3, 448).

Идея органичности развития жизни, основанная на соотнесении двух универсальных категорий – Жизни и Смерти, определяет особый хронотоп романа. С одной стороны, события принадлежат конкретной исторической эпохе, отражают намерения Пастернака «дать исторический образ России за последнее сорокапятiletие⁴⁵, то есть воссоздать важнейшие исторические события (Первую мировую войну, февральские и октябрьские дни 1917 года, время послереволюционного лихолетья, Гражданскую войну и войну Отечественную). В то же время реалии городского пространства, макроситуации и микроситуации «сорокапятiletия» погружены в пространство исторической бесконечности и этому способствует не только евангельский сюжет, но и характер изображения Москвы как вечного города – впечатление, которого автор добивается своеобразием присущей роману топонимики.

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 в истории города, они многое сообщают о его характере и своеобразии. Это своего рода закодированная история Москвы, образ которой на фоне такой исторической детализации предстает вместе с тем про-

⁴⁵ Переписка Бориса Пастернака / Пастернак Б. Л. Письмо к О. М. Фрейденберг от 13 октября 1946 года. – М.: Худож. лит-ра, 1990.

странством универсальных масштабов, в котором происходит столкновение Жизни и Смерти, Света и Тьмы, Холода и Тепла.

Некоторые пространственные наименования так и остаются на уровне мимолетного упоминания. Другие вписывают в пространство романа эпизоды древней истории города. Упоминание фамилии Долгоруких, переносит повествование к временам первого письменного упоминания Москвы. Триумфальная арка, Храм Христа Спасителя напоминают о победе в Отечественной войне 1812 года. Названия улиц, переулков, усадеб (Тверские-Ямские, Мучной городок, Серебряный переулок) – о стародавних московских жителях и их занятиях.

Номинация «петровские» вызывает пучок ассоциаций, связанных с Петровскими линиями территориально и исторически. 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, напоминавший о своем предшественнике – огромном великолепном Петровском театре, сгоревшем в конце XVIII века.

«Арбат» («рабат» – по-арабски «пригороды») 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 века Арбат стал одной из самых аристократических улиц Москвы. Здесь расположились усадьбы родовой и чиновничьей

знати. Возникла густая сеть живописных переулков, в которых укрываются уютные особняки, затененные зеленью старые дворы, скверики. В конце XIX – начале XX века в районе Арбата поселилась московская интеллигенция, район стал центром духовной жизни столицы.

Топонимический план города, дающий представление о его облике, складывавшемся веками, использование пространственных номинаций, которые разворачиваются в серию исторических картин, воспроизведение теплой уютной московской застройки, противопоставленной наступающему холоду модерна, реконструируют естественно-историческое происхождение Москвы. Так компенсируется отсутствие мифа о творении, характерного для городского текста. Так Б. Пастернак творчески разрабатывает традиционный миф о вечном городе, переживающем ситуацию катастрофы, цивилизационного сдвига.

В этом отношении «Московский текст» Пастернака сближается с Петербургским и характерной для него идеей жизни «над бездной» и поисками путей спасения. Москва в «Докторе Живаго» теряет традиционную для Московского текста устойчивость и вступает в кризисную ситуацию, трижды оказывается перед угрозой падения. Метафизический смысл этой ситуации эксплицитно выражен с помощью введения в роман сновидческой реальности, выступающей как условие создания Юрием Живаго поэмы «Смятение», которая является семантическим ядром произведения.

Находящемуся в тифозном бреде Юрию Живаго грезится, что он пишет поэму «Смятение» о трех последних днях из земной жизни Спасителя, о том, как «три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря» (3, 206).

«Он пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму «Смятение».

Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под

собою берег волны морского прибоя. Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря.

И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться

и

Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рады коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (3, 206).

Состояние тифозного бреда придает тексту особую экспрессивность. Поэма, основанная на евангельском мифе, пропущенном сквозь мир блоковских образов, отличаясь «энергией сжатия», «лирической концентрацией»⁴⁶, создает условный образ «смятения» – метафору состояния мира и Творца, оказавшегося между Хаосом и Гармонией, Смертью и Воскресением – в промежутке метафизической пустоты, который человек должен достойно прожить, преодолеть смятение, неверие, встать навстречу Воскресению.

Центральный пастернаковский миф о противостоянии души собственному смятению обрастает кругом сопутствующих мифологем, начиная от архетипических образов снега, дождя, льда, метели, природно-пространственных космических образов (небо, солнце), и служит разворачиванию мифопоэтических ситуаций, реализованных в нескольких созданных Пастернаком городских мифах.

Идея города, заложенная в основу городского текста, задает его единую смысловую установку, скрепляющую все уровни содержания и формы произведения, в частности, еще один компонент городской парадигмы – систему топов.

⁴⁶ Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 33.

§ 4. Система топосов как средство создания многообразия и единства городского пространства

Главенствующее в «Докторе Живаго» эмоционально-чувственное ощущение присутствия городского пространства, его разнообразия и единства создано в романе с помощью детализированной системы топосов.

Понятие “топос”, равно как и “локус”, сравнительно недавно вошли в литературоведение и до сих пор не получили окончательной дефиниции. В современных исследованиях, как замечает автор статьи «Категория «пространство» в художественном преломлении» В.Ю. Прокофьева, понятие топос – «это значимое для художественного текста (или группы художественных текстов – направления, эпохи, национальной литературы в целом) «место разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило открытыми»⁴⁷. Для локуса же, как полагает В.Ю. Прокофьева, «важны признаки относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума»⁴⁸.

Поскольку значимые фрагменты пространства в романе являются не только обозначением территории, не только метонимическим представлением разных планов московской жизни, но и носителями «сверхсмыслов», мы будем пользоваться в дальнейшем для их обозначения термином «топос».

Москва дана в романе в многообразии своих ипостасей: Москва барских усадеб и петербургских уголков, Москва родственного круга Веденяпиных, Свентицких и Громеко и Москва сообщества рабочих железнодорожного узла, жителей дома на Брестской и разоренного гнезда Свентицких; Москва христи-

⁴⁷ Прокофьева В.Ю. «Категория "пространство" в художественном преломлении» // Вестн. Оренбургского ГПУ. – 2005. – № 11. – С. 89.

⁴⁸ Там же. – С. 90.

Понятие топос имеет также другое значение. Это «общее место», набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы.

анского миропорядка и Москва стачек, баррикад, первых демонстраций, хаоса и тьмы.

Среди топосов выделяются Брестский вокзал и его окрестности, район Тверских-Ямских, Петровские линии, Сивцев Вражек, Камергерский переулок, Мучной городок. Их появление в рамках затянувшейся на несколько глав экспозиции придает их положению симультанность: возникает своего рода топографическая разверстка города. При этом целостное пространство разрушается, дробится на несколько подпространств, что в принципе характерно для повествования урбанистического типа, но в романе Б. Пастернака силам разъединения противостоит тяготение к объединению, в чем, как мы увидим дальше, большую роль играют топосы.

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 своей исторической, социальной, культурной семантикой, комплексом своих 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 связанные 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 года, художественно маловыразительна. Скорее всего потому, что носит чисто информационный характер и чужда автору, который вторгается в малознакомый ему «горьковский» пласт жизни.

Но по мере развития повествования вокзал, железная дорога и сопутствующие им мотивы предстают частью духовной жизни современного человека. С ними связываются переломные моменты в жизни героев: гибель отца Юры, возвращение Живаго с фронта, отъезд на Урал Лары и Паши Антиповых, бегство семьи Громеко-Живаго из голодной Москвы, открытость Москвы всем сторонам света. Это топос перемен, граничащих с хаосом.

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 года строили баррикады. В послеоктябрьской ситуации дом в конце Брестской – жилище тех, кто по проекту должен был стать всем («кто был ничем, тот станет всем»), деградирует. Сначала здесь «мальчишки» стреляли, а после «выстрелов» другие «мальчишки и девочки» превратили дом в своего рода отхожее место (помои, вылитые перед дверью, крысы). Но 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 остановившиеся 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 меблировки. 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» (3, 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 труженике, поругание женщины <...> Шуткою или вспышкой пренебрежительного раздражения отделивались от слез и жалоб обобранных, обиженных, обольщенных» (3, 454).

Революция в этом контексте становится «олицетворенным возмездием за всё содеянное» (3, 454).

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, служат символом проникновения в Москву новой градостроительной атмосферы, нового типа жизни. Прямолинейность, подчеркнутая в облике Петровских линий, олицетворяет логику, разум, холод модерна, вторгающихся 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 сегодня. В древности на месте переулка был небольшой овраг, по дну которого протекала река Сивка. Возникший на месте оврага переулок – один из самых из-

вестных переулков Арбата, который представляет собой не только улицу, идущую от нынешнего ресторана «Прага» до Смоленской площади, но и весь прилегающий к этой улице район.

Со второй половины XVIII века Арбат стал одной из самых аристократических улиц Москвы. Здесь были усадьбы родовой и чиновничьей знати. Возникла густая сеть живописных переулков, в которых располагаются 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 Б.Л. 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.

Доминантная точка разных топосов – Дом (дом Громеко – усадьба Свентицких – комната в Камергерском, когда в ней поселяется Юрий Живаго) – Антидом (дом на Брестской – номера – жилище Комаровского).

Идея сакральности дома в сознании главного героя и автора эксплицитно выражена во внутреннем монологе Юрия Живаго, возвращающего в Москву с фронта Первой мировой:

«Три года перемен, неизвестности, переходов, война, революция, потрясения, обстрелы, сцены гибели, сцены смерти, взорванные мосты, разрушения, пожары – все это вдруг превратилось в огромное пустое место, лишенное содержания. Первым истинным событием после долгого перерыва было это головокружительное приближение в поезде к дому, который цел и есть еще на свете, и где дорог каждый камушек. Вот что было жизнью, вот что было переживанием, вот за чем гонялись искатели приключений, вот что имело в виду ис-

кусство – приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования» (3, 164).

С.Г. Буров, посвятивший московскому пространству главу в своей книге «Игры смыслов у Пастернака», проницательно отмечает, что кульминацией происходящего в каждом из домов московских глав служит бал, «представленный в том или ином – как правило, профанном варианте»⁴⁹.

Дом Громеко в начале романа – знак устойчивого быта и культуры интеллигентской среды. В ситуации лихолетья он станет символом распада прежних условий существования. Многозначна деталь, появляющаяся в день отъезда семьи Живаго на Урал: занавески, снятые с окон опустелых комнат, позволяют 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 фрагменты территорий, разбросанных по разным городским местам. Таков таинственный Мучной городок, который ищут несколько поколений исследователей⁵⁰.

Как и дом Громеко, усадьба Свентицких в послереволюционные годы превращается в перенаселенное убежище, где укрываются перемогающие несчастью жители. Во всех строениях 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, став управляющим, предпочитает дворницкую с земляным полом и огромной русской печью.

⁴⁹ Буров С. Г. Игры смыслов у Пастернака. – М.: Издат. центр «Азбуковник», 2011. – С. 133.

⁵⁰ Смолицкая Г. П. Мучной городок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Русская речь. – 1993. – № 5. – С. 87–91.

Особое значение в романе принадлежит комнате в Камергерском переулке. Ее многократное упоминание, ее связь с наиболее значительными событиями в жизни персонажей делают этот топос центром духовной жизни города.

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

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 для него напоминанием о сестре Антиповой, поддерживает чувство возникшее 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 мотивирует возникновение его 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).

После возвращения Юрия в Москву дворник Маркел поселяет его в дом Свентицких. Там завязываются его отношения с Мариной, – «роман в двадцати вёдрах».

Кульминацией сопряжения сюжетных линий становится Камергерский переулок. Комната в Камергерском соединяет двух антиподов – Живаго и Стрельникова. В окне этой комнаты Живаго, проезжая вместе с Тоней на елку к Свентицким в Мучной городок, видит свечу – знак своей будущей судьбы. Сюда приходит Лара к Паше Антипову перед ее выстрелом в Комаровского. Именно эту комнату снимет для Живаго через много лет его сводный брат Евраф. 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 А.В. Лавровым «теснотой коммуникативного ряда»⁵¹, который «передает авторское представ-

⁵¹ Лавров А. В. «Судьбы скрещения»: теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое лит. обозрение. – 1993. – № 2. – С. 241–255.

ление о тесноте человеческого мира, где люди неизбежно связаны и так или иначе должны встретиться»⁵².

Создается впечатление Города-Дома, Города-Гнезда, в котором возникающие драматические противоречия уравниваются неизменностью 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» (3, 164). Лучи солнца расходятся колесом во все стороны, создавая своего рода ореол над городом. И 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, крыши, дома и трубы всего города» (3, 164). Так появляется первый панорамный взгляд на Москву и Храм как знак неизменности, устойчивости самих основ существования, которым тем не менее вскоре предстоит быть разрушенными до основания.

Начиная с Части пятой («Прощание со старым») характер изображения городского пространства меняется. 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 – в момент, когда она переживает цивилизационный кризис.

Описание Москвы здесь, как и раньше, будет подчинено задаче одушевления города, превращению его в живое существо, в некий организм, наделенный всеми признаками субъекта, живущего реальной жизнью, «перемогающего в несчастьях».

⁵² Кузнецов И. В. Внутренний сюжет // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В. И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – С. 185.

Анализ системы топосов служит убедительным доказательством того, что московские главы романа являются ярким примером городского текста, его Московского варианта.

Топосы и с точки зрения содержательной, и с точки зрения сюжетно-композиционной играют в романе огромную роль. Именно они (топосы) и входящие в них субстратные элементы природной, духовно-культурной и материально-культурной сфер сообщают городскому пространству «московский отпечаток» (А.С. Грибоедов). Постоянство введения одних и тех же топосов, его лейтмотивный характер позволяют проследить их «историю» и показать разрушительный характер времени, деградацию городского пространства в условиях катастрофы. В композиционном плане лейтмотивность способствует впечатлению единства пространства. Велика также сюжетопорождающая роль топосов. Таким образом можно сказать, что топосы служат основой Московского текста.

Глава вторая

Мифопоэтические аспекты романа «Доктор Живаго».

Городские мифы

Москва предстает в романе как некая высшая реальность символично-мифологической природы, в создании которой приняли участие прошедшие «переплавку» мифологические и литературные претексты и мифы, созданные самим автором.

Неомифологические тенденции стали актуальными в русской литературе в начале столетия в творчестве символистов и далее получили развитие в творчестве крупнейших русских писателей XX века: Евг.Замятина, М.Булгакова, А.Платонова, А.Грина, С.Клычкова, Б.Пастернака, а во второй половине века в произведениях создателей деревенской прозы.

Неомифологизм явился выражением желания художников XX века преодолеть малый, «локальный» историзм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам⁵³, к созданию универсальных психологических и философских моделей, удобных и для воплощения современной социальной и духовной проблематики, и для постижения глубинных особенностей человеческого духа и постановки бытийных проблем.

В России начало изучению неомифологизма в литературе XX века было положено книгой Е. Мелетинского «Поэтика мифа»(1976). Ему и принадлежит термин «неомифологизм», который он вводит в связи с анализом европейского романа и предлагает понимать как трансформацию, метаморфозу или даже транспонирование мифа. В появившейся после выхода книги Мелетинского статье З.Г. Минц «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов»(1979) исследовательница показала, что европейскому «ро-

⁵³ Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Уч.зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Блоковский сборник. 111.Тарту, 1979. С.8

ману-мифу» и другим жанрам «неомифологического» искусства 1920–1930-м гг.(творчество Джойса, Кафки, Т. Манна) предшествовали «тексты-мифы» русских символистов, в которых были заложены основы языка символистского «неомифологического» искусства — от его «словаря» (набора основных «мифов») до «грамматики» (принципов введения «мифов» в художественное произведение).

Минц видит предпосылки обращения символистов к мифу в желании найти выход из «кризиса познания». Миф в этом аспекте представляется символистам наиболее глубоким способом постижения и преображения жизни.

З.Г.Минц говорит о сложной связи неомифологизма с социальным романом и повестью, с их проблематикой и структурой, а зачастую — и полемике с ними. Исследовательница замечает, что в неомифологических текстах русского символизма картины современной или исторической жизни (или история лирического «я») задают план выражения, а план содержания создает соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего. При этом «мифом» могут быть не только фольклорные или библейские тексты, но и выдающиеся произведения мировой культуры: «литературные персонажи, психологические и бытовые ситуации, исторически конкретизированные, приобретают характер универсально-обобщающих прототипов<...>Таковы образы Фальстафа, Тартюфа, Хлестакова, Чичикова, Обломова, Передонова, обоих Аблеуховых»⁵⁴, -пишет Д.Е.Максимов.

В роли «шифра» могут выступать несколько мифов одновременно. Это обстоятельство обеспечивает множественность значений неомифологического текста.

З.Г.Минц отмечает такую важную особенность неомифологических тек-

⁵⁴ Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Уч.зап. Тартуского ун-та .791.Вып. 459. Блоковский сборник 111.Тарту, 1979.-- С.7

стов, как металитературность. «Символистский текст-миф»—полагает исследовательница—это поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций, создающее в итоге образ самой этой традиции»⁵⁵.

Важной особенностью художественного языка «текстов — мифов» Минц считает поэтику мифологем, роль которых в том, чтобы быть «знаками — заметителями целостных ситуаций и сюжетов, нести в себе память о прошлом и будущем».⁵⁶

Д.Е.Максимов в статье «О мифопоэтическом начале в лирике Блока» при исследовании художественного мифологизма разделяет структуры двух типов: *эксплицитные* (реализованные с помощью фантастического приема) и *имплицитные*. В первом случае мифологическое содержание образов в достаточной мере раскрывается в самом произведении (например, Маргарита и Воланд в романе М. Булгакова). Структуры имплицитного типа функционируют как знаки, семантика которых наиболее полно содержится не в художественном тексте, а в определенной религиозно-мифологической традиции. Исследователь полагает возможным, что в некоторых случаях литературные персонажи, психологические и бытовые ситуации, исторически конкретизированные, приобретают характер универсально обобщающих прообразов, то есть являются одновременно метаисторическими и в этом смысле мифопоэтическими, хотя и реализованными без мифологической фантастики.

Исследования Е.М.Мелетинского, З.Г.Минц, Д.Е.Максимова, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана лежат в основе современных исследований мифопоэтического (таково современное обозначение понятия «неомифологизм», учитывающее соотношение мифологического, т.е. принадлежащего собственно мифу, и

⁵⁵ Минц З.Г.О некоторых «неомифологических текстах» в творчестве русских символистов// Уч. зап. Тартуского ун-та. 791. Вып. 459: Блоковский сборник III. Тарту, 1979—С.95

⁵⁶ Минц З.Г.О некоторых «неомифологических текстах» в творчестве русских символистов// Уч. зап. Тартуского ун-та. 791. Вып. 459: Блоковский сборник. III.Тарту, 1979—С. 94

его трансформации в соответствии с авторским замыслом.

Понятие «мифологема» в соотношении с понятием «архетип» составляют основу мифологической парадигмы. В определении сущности этого соотношения между исследователями нет единства. Нам представляется в данном вопросе приемлемой позиция С.М.Телегина⁵⁷. Под архетипами исследователь подразумевает художественные макро- и микрообразы, в основе которых лежат «универсалии» человеческого и природного бытия (дом, хлеб, очаг, дорога, вода, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и пр. Архетипы, являясь первичными досодержательными схемами, нуждаются в воплощении и реализации в образах. Такое воплощение архетип получает в мифологеме. Мифотворчество, по существу, есть трансформация архетипа в образ. Мифологические мотивы при этом могут видоизменяться, приобретать и утрачивать различные детали: архетипическое ядро, фиксируемое мифологемой, остается неизменным.

В числе первых работ, в которых была поставлена проблема мифопоэтического в русской литературе советского периода, был труд В.В.Агеносова («Советский философский роман» — 1989), в котором в качестве одного из типов философского романа 30-х годов рассматривался роман-миф в его разных воплощениях (булгаковском, леоновском, платоновском). И лишь долгие годы спустя это начинание было продолжено. Центром исследований такого рода стала мифопоэтическая проза, созданная не только в метрополии, но и в русском зарубежье, при этом не только в европейском, но и в дальневосточном регионах. В поле исследовательского внимания, обращенного к эмигрантской поэзии, оказалось не только творчество отдельных авторов, но и общая картина литературного развития в аспекте мифопоэтики. Были созданы работы обобщаю-

⁵⁷ Телегин С.М. Термин "мифологема" в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань: Изд. дом "Астраханский университет", 2010. — С.14—16

щего характера, среди которых особый интерес представляет статья В.Т. Захаровой «Столица и революция: мифопоэтика урбанистического пространства в прозе русской эмиграции 1920-х гг». Среди исследуемых в этом контексте авторов (И.Бунин, Б. Зайцев) впервые крупным планом дан Л.Зуров и его неоконченное произведение «Зимний дворец» (материалы к роману хранятся в архиве А.И.Солженицына и, возможно, были использованы писателем при создании «Красного колеса»).

Обращает на себя внимание обширное исследование И.А. Дябкина, автора диссертационного исследования «Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры дальневосточного зарубежья» (Благовещенск, 2014), который обратился к уникальному явлению, возникшему в результате исхода русских дальневосточников на территорию Китая в 1920-е годы,— культуре, сформировавшейся на основе общности русского языка, исторической памяти, а также фронтальной ментальности жителей приграничных дальневосточных земель, ставшей результатом взаимодействия двух древнейших этносов.

Среди трудов, посвященных проблеме мифопоэтического, необходимо отметить обобщающие труды, обращенные к 1930-1950-м годам — сложному периоду в истории русской литературы XX века, длительное время изучавшемуся в аспекте чисто идеологическом, зачастую лишенном объективности. Своего рода прорывом в этих условиях стало появление исследования О.А.Корниенко «Генезис и трансформация мифопоэтических парадигм в русской прозе 30-х годов XX века» (Киев, 2007).

Исследование О.А.Корниенко впервые охватывает мифоцентричные произведения, созданные в метрополии и в русском Зарубежье (романы А.П.Платонова, М.А.Булгакова—произведения Г.В.Иванова, М.А.Алданова, В.С.Яновского, Б.Ю.Поплавского). Стратегиям мифологизирования и мифопоэтическим моделям прозы русского Зарубежья посвящен специальный раздел.

Предметом анализа в исследовании становятся художественные явления,

относящиеся к разным типам творчества. О.А.Корниенко рассматривает мифологическую парадигму в литературе социалистического выбора, анализирует эстетические искания, соотнесенные с индивидуально-авторским мифологизированием, созданием персональных мифопоэтических моделей универсума, что, по мнению исследовательницы, в контексте рассматриваемого периода наиболее ярко выразилось в творчестве А.П.Платонова и М.А.Булгакова. Одно из достоинств исследования в том, что эти альтернативные мифопоэтические системы представлены как находящиеся в ситуации диалога, полемики. Рассматриваются мифопоэтические проекции в прозе 1930-х годов писателей реалистической направленности (М.Горький, М.Шолохов).

Широта охвата материала, его глубокий анализ позволяют ощутить общее стремление к преодолению катастрофичности бытия посредством обращения к «целостному» мироощущению мифа при всех различиях в воплощении этого стремления.

Исследователи неоднократно обращались к мифопоэтическим аспектам творчества Пастернака. Еще в 1980 году В.С. Баевский увидел «наличие мощного мифологического страта» в лирике Пастернака и в специальной статье исследовал поэтическую систему нескольких стихотворений цикла «Когда разгуляется», указав на отражение в них фольклора, ритуала, мифа. Важную роль сыграли в развитии этого направления работы И.С. Приходько («Мифопоэтика Александра Блока»), Л.Л. Горелик («Проза Пастернака 1910–1920 годов в литературном и мифологическом контексте»), диссертация О.А.Корниенко, статьи и диссертация Я.В. Солдаткиной («Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов: А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак») и др. Исследовались евангельские мотивы в романе, было уделено внимание фольклорным, литературным источникам произведения.

Обратимся к исследованию, в котором подводятся некоторые итоги исследований мифопоэтики романа Б.Л. Пастернака. Это статья Я.В. Солдаткиной

«Мифопоэтика романа Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго": культурно-историческое и универсальное». Я.В. Солдаткина отмечает, что мифопоэтические мотивы и образы пастернаковского романа неоднократно попадали в фокус исследовательского внимания. Она напоминает о популярных сопоставлениях образа Юрия Живаго и образа Христа, Лары и Марии Магдалины, треугольника Комаровский-Лара-Живаго и сюжета о змееборце Св. Георгии. В таком ракурсе мифопоэтический сюжет романа определяется как реализация центральной для мифологического моделирования современности мифологемы умирающего и воскресающего богочеловека. Исследовательница, однако, полагает, что мифопоэтическая система романа не исчерпывается только христианскими аллюзиями и, в свою очередь, предлагает классификацию наиболее значимых, с ее точки зрения, мифопоэтических мотивов и тем культурологического генезиса.

Интересны наблюдения исследовательницы над тем, как в пространство оригинального пастернаковского текста включаются узнаваемые сюжеты и коллизии классических произведений русской прозы XIX века. Таковы, к примеру, уход Живаго из партизанского отряда – «дезертирство» Гринева; финал толстовской «Анны Карениной» – «железнодорожная» смерть отца главного героя и собственная смерть Живаго на трамвайных рельсах. По мнению Я.В. Солдаткиной, воспроизводимые Пастернаком ситуации и черты персонажей русской литературы приобретают в романе статус «архетипа».

Среди литературных аллюзий, наделенных повышенным мифопоэтическим смыслом, – упоминание доктора Фауста, обращение к образу Гамлета. В последнем случае Я.В. Солдаткина отмечает, что в образе принца Датского педалируются не столько конкретные «шекспировские» смыслы и обертоны сколько различные «мифологические» традиции восприятия Гамлета.

Большой интерес представляют размышления автора статьи о том, что имена А. Блока и А. С. Пушкина приобретают в романе статус «культурного мифа».

В статье рассматривается пласт ассоциаций, связанный с христианскими образами, ритуалами, идеями, которые в романе подвергаются, как отмечает Я.В. Солдаткина, значительной трансформации, становясь истоком для построения собственных авторских мифопоэтических образов. Нельзя не обратить внимания на принадлежащее автору статьи суждение о том, что «личный»,okkaзициональный и при этом внеконфессиональный характер того христианства, которое отражается в романе <... > несет на себе следы влияния такого культурного феномена, как русский религиозный ренессанс, отразивший потребность в «культурной реформации» канонического православия, в «сближении» религии и культуры и в какой-то мере обосновавший возможность «творческих» трактовок евангельских идей, образов, метафор» <... > Концепции и отдельные философемы обретают в пастернаковском романе свою «плоть и кровь», философская доктрина трансформируется в своего рода художественный миф», который, по мнению исследовательницы, носит специфически российский, национальный характер.

Механизм мифопоэтизации, выработанный Пастернаком, основан на перевередении конкретного в обобщенно-символический план; а также на «вторичной мифологизации» литературно-поэтических и ряда христианских образов. Такое построение мифопоэтической системы романа позволяет мифопоэтике выполнять связующую функцию между конкретно-историческими и общечеловеческими аспектами повествования⁵⁸.

⁵⁸ Солдаткина Я. В. Мифопоэтика романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: культурно-историческое и универсальное // Вест. МГОУ «Русская филология». – 2011. – № 2. С.117–121.

Одну из частных проблем, связанных с мифологической парадигмой романа, поставила в свое время Л.В. Суматохина. В статье «Мифологема "женщина-город" в романе Б.Л. Пастернака "Доктор Живаго"».

Исходная мифологема «женщина-город», о которой писал В.Н. Топоров, в романе Пастернака включена в «сквозную ткань» повествования.

Исследовательница использовала в качестве мифологического ключа к роману статью В.Н. Топорова о двух типах городов. Топоров приводит множество примеров, в частности библейских, того, как в структуре образа становятся тождественными целомудрие девы и крепость города, а «взятие города приравнивается к потере чести». «Но известен и другой образ города, – продолжает В.Н. Топоров, – такого, который сам не блюдет своей крепости и целостности, идет навстречу своему падению, ища кому бы отдаться и не спрашивая, кто его берет», не зная, «кто отец его будущего потомства... кто его спаситель во времени»⁵⁹.

С точки зрения Суматохиной в романе «Доктор Живаго» оба варианта мифологема «женщина-город» могут быть отмечены в связи с образами Лары и Москвы. Судьба Лары накладывается на евангельский сюжет, связанный с Марией Магдалиной, раскаявшейся и прощенной блудницей, преданной своему учителю и спасителю, что, кстати, служит примером амбивалентности Московского текста XX века и что позволяет Б.Л. Пастернаку инвертировать традиционный миф о Вавилоне.

В понимании предмета мифопоэтического анализа мы исходим из представления, сформулированного И.С. Приходько, которая полагает, что мифопоэтический анализ необходим, если изучается не просто введение в текст какого-то другого текста, но становится предметом внимания диффузное, распространение в посттексте позаимствованных из претекста «той или иной философской

⁵⁹ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 125.

или религиозной идеи, мифологического или литературного образа и сюжета, исторической параллели и т.п. В этих случаях связь обнаруживается не в тексте, а в конструкции, в концепции, в пластике образов и т.д. Мы видим свою задачу в том, чтобы ввести в контекст исследования городские мифы, созданные Б. Пастернаком в романе.

§ 1. Новый Вавилон. Трансформация мифологической парадигмы. Авторский миф о Ледяном городе

Москва в романе Б.Л. Пастернака переживает три катастрофы – наступление нового века, годы революционного лихолетья, «восстание масс» (Ортега-и-Гассет). Метафизический смысл этим конкретно-историческим событиям придает использование в романе базовых мифов и их модификация (бесовский Вавилон, миф о метели, град Китеж, миф о трамвае).

Особая роль в мифологизации пространства принадлежит мифу о бесовском Вавилоне. Его трансформация лежит в основе авторского мифа, который условно можно назвать мифом о Ледяном городе.

В довоенной части романа Пастернак использует мифологический сюжет о наказании богатому, но грешному, нечестивому городу, городу-блуднице. Образ Вавилона только подразумевается в тексте, хотя понятие «Вавилон» и упоминается в «Карандашной рукописи»⁶⁰, но мифологические параллели с библейским мифом имеют в «Докторе Живаго» имплицитный характер.

В создании авторского мифа особая роль принадлежит открытому пространству – улицам, переулкам, вокзалу и тем сценам, которые разыгрываются на этих площадках в масштабах личной судьбы (приезд Лары в Москву, к примеру), судьбы города (годы лихолетья: демонстрация 1905 года, ее разгон, первая кровь; отзвуки боев, идущих на улицах Москвы 1917 года), и судьбы человечества, как они могут быть представлены в условном плане («Черная буря червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви...» (3, 206).

Городская улица с точки зрения поэтики урбанизма наиболее эстетически выигрышный предмет изображения. Именно на улице сосредоточены все достижения технической цивилизации: разные средства передвижения от конки до «мотора», игра уличного света, реклама, потоки непросвещенной челове-

⁶⁰ «Когда у Лары будет своя семья, она увезет мужа из этого Вавилона» (3, 570).

ской массы. Вечерняя улица с ее тенями, искусственным светом, манящим сверканием витрин – обольщающая, пленяющая и обманывающая готова стать источником драматических конфликтов.

Городскую улицу как эстетическое явление ввел в русскую поэзию В. Брюсов, и, восстанавливая предвоенную, предреволюционную Москву 1910-х годов в романе 1940-х, Б. Пастернак, обращаясь к своим ранним увлечениям, использует брюсовскую символику.

Панорама города дается в романе с точки зрения Лары, для которой момент, когда ее везли по «незнакомым улицам незнакомого города», остался в давнем прошлом, но ошеломление, опьянение городом вошло в ее плоть и кровь. Воспроизведение этого состояния в основной редакции носит краткий характер, но вариант, оставшийся в черновиках, заслуживает того, чтобы привести его здесь полностью.

«Они ехали в пролетке с вокзала полутемными переулками через всю Москву. Тень горбящегося извозчика, отбрасываемая приближающимися и удаляющимися фонарями, постепенно росла, росла, наезжала на стены домов и накрывала крыши и потом, достигнув гигантских размеров, бесследно исчезала. И все начиналось с теми же чередованиями сначала.

А когда они пересекали людные, освещенные улицы, Ларе казалось, что наверху и внизу все сплошь одни приведенные в движение колокола и все гудит и издает певучий звон. Отчасти это относилось к действительному трезвону всех, благовестивших в этот час московских сорока сороков и к неистовому вызыванию конок с империалами и медными колокольцами, катившимися в ту и другую сторону по улицам. Но непонятным образом это относилось также к огням на улице и попадавшим в их освещенный круг прохожим, к рожкам газовых фонарей и площадкам с колеблющимся пламенем огарков, к изображениям бокалов и словам “колониальная торговля” на вывесках и стеклянным банкам с цветными кристаллами лимонной и черносмородиновой карамели на их вы-

ставках. Это зрелище тоже производило на Лару впечатление колокольного гула, и Лара ехала со звоном в ушах от увиденного, со слухом, оглушенным праздничной иллюминацией» (3, 548).

Знаками большого города в этом фрагменте выступает, как и в поэзии В. Брюсова, множество видов транспорта (лихачи, кареты, конки, пролетки и обретающий в конце романа сюжетопорождающую роль неисправный трамвай); гул, стоящий в воздухе (рев паровозов, звон колоколов, звонки конок, скрежет трамваев); обретенный технократической эпохой искусственный свет, преобразивший вечерний город сверканием «прикованных лун», светом газовых фонарей, сверкающих витрин, освещенных окон; толпы людей, заполняющих улицы.

Модель пастернаковского Города не только включает брюсовские слова-символы, но и передает присущую брюсовскому Городу жесткость психологической атмосферы (*неумолимый, яростный, страшный*), двойственность ее восприятия, для которого характерно изумление перед созданием человеческих рук и ужас перед властью создания над своим создателем.

Среди слагаемых образа города особое значение имеют звуки: «рокот города», «шевелиющийся и рокочущий 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» (3, 548).

Мастерски сочетая зрительные, слуховые, визуальные впечатления, Пастернак творит скрябинскую симфонию света (во множестве несущих его источников) и звука (гула церковных колоколов и колокольцев конок), сливающихся в оглушенном и ослепленном сознании Лары («ехала со звоном в ушах от увиденного, со слухом, оглушенном праздничной иллюминацией» (3, 548).

Напряженность свето-звуковой атмосферы, иллюзион меняющихся кар-

тинок, требующих быстрой смены психологических реакций, беспрепятственно вторгаются в психику, производя в ней непоправимые деформации. Мотивы порабощенности и опьянения городом будут развиты в описании номеров «Черногории» и самоощущении брата и сестры Гишар, в наброске Петровских линий, в истории вмешательства Комаровского в судьбу Лары. По мнению Суматохиной, в описании связи Лары с Комаровским буквально реализуется архетипический мотив «попадание девушки во власть демонического существа». Это суждение подтверждает «Сказка», переводящая сюжет Лара-Комаровский в условный-сказочный план.

Ошеломление, потрясение, опьянение городом станут задержанной завязкой изломанной судьбы Лары, эпизоды которой (соблазнение, попытка самоубийства, предпринятая матерью, осознание своего падения, стремление освободиться из сексуального плена) приведут ее к попытке восстать против своего положения, совершить акт возмездия, стреляя в Комаровского. Сопровождающее историю Лары описание жизни рабочих железнодорожных мастерских обнаруживает в этой среде те же мотивы протеста против несправедливости, которые грозят разрушить современный Вавилон.

Актуализация библейского сюжета не отменяет присутствующий в тексте объективный социально-исторический план, а создает его подсветку, увеличивает масштаб изображения предвоенной Москвы, испытывающей экономический подъем, но подтачиваемой изнутри настроениями возмездия в среде обездоленных.

Мерзости современной житейской прозы, грешному, бесовскому Вавилону Пастернак противопоставляет другую ипостась Москвы – «святой город».

Параллельно судьбе Лары в романе развивается история становления юноши-поэта, изображение которой ориентировано на актуализацию мифа о «святом городе». Их знаками которого становятся реалии московской жизни: Храм Христа Спасителя, переулочные церкви, уют и семейная гармония дома

Громеко, открытый для молодежи дом стариков Свентицких, диалоги о новом христианстве, дружеский союз Юры, Гордона, Дударева и Тони.

Точкой пересечения сюжетных линий Лары и Живаго становится святочная ночь, изображение которой носит мифопоэтический характер. Из общей панорамы дореволюционной, довоенной Москвы Пастернак приемом, подобным стоп-кадру, выделяет два эпизода, связывая их ситуацией святочной ночи улицей, на которой пересекаются пути героев, а также мифологемами льда и огня.

Эти эпизоды сводят в один узел несколько важнейших сюжетных линий. Святочный вечер 1911 года становится в романе прологом к семейной жизни Юрия Живаго и Тони, Паши Антипова и Лары и вместе с тем – к грядущей любви Юрия и Лары, которая эти семьи разрушит.

Улицы святочной Москвы вводятся в роман с точки зрения главных героев, для которых Пастернак прокладывает два пути на карте Москвы. Один – пеший путь Лары к Петровским линиям, потом в Камергерский переулок и дальше – в Мучной городок, куда к Свентицким на елку приглашен Комаровский. Туда же к Свентицким через Камергерский переулок едут в извозчичьих санках Юрий с Тоней.

Поездка по рождественской Москве отмечена для Юрия «робким изумлением, которое есть начало страсти» по отношению к Тоне, но свеча, увиденная им в окне в Камергерском, станет знаком Лары, знаком будущей любви. Две эти женщины так и будут сопровождать Живаго всю жизнь, по-разному освещая его путь – светом ровным и спокойным, олицетворяющим довоенную жизнь, размеренную и безмятежную, обеспечившую ему психологическую зарядку на всю оставшуюся жизнь (Тоня) или мучительно-влекущим (Лара). Новые для Живаго переживания станут толчком к его творческой инициации.

Создание эпизодов, в которых участвуют Лара и Юрий, связано с введением в роман мифологем льда и огня и мотива оледенения городского про-

странства и человеческой души, создающими авторский миф о мифа о Ледяном городе и о чуде его преобразования.

Миф о Вавилоне, имплицитно присутствующий в романе, и миф о Ледяном городе сближает мифологема очищающего огня, способного уничтожить «страшный мир», если воспользоваться метафорой Блока. Божьим огнем, как говорят легенды о Вавилоне, был испепелен процветающий грешный город (Нынешние исследователи предполагают, что гибель исторического Вавилона была следствием так называемой критской катастрофы, разразившейся в результате пересечения орбиты Земли гигантской кометой Гигсос). Подобна огню ненависть в душах жителей города- и Пастернак не уклоняется от того, чтобы ввести в роман бунтовщиков, демонстрации, их разгон, первую кровь, а главное-огонь возмездия в душе героини.

Мифологема льда, формирующая образ города, в мифопоэтической модели мира воплощает смерть, замирание. Она, видимо, возникла не без участия Блока. Возможным претекстом мифа об оледенении города мог стать цикл «Снежная маска», которая, хотя и стоит несколько особняком в цепочке «зимних» стихотворений Пушкина-Блока-Пастернака, может служить своего рода проводником от Пушкина к Пастернаку.

Цикл А. Блока сближает с «зимними» текстами Б. Пастернака использование мотивов снега, вьюги, метели, которые создают зимнее пространство, имеющее символический смысл. Сближает и то, что зимние мотивы в цикле А. Блока служат выражением чувств, переживаний и предчувствий лирического героя, как это происходит и у Б. Пастернака.

В «Снежной маске» зимнее пространство, в которое вовлечен герой, это сугробы, снежная пустыня, снежное поле, снеговая равнина, вьюга, метели. Важно отметить, что наряду с традиционными снежными мотивами, в поэме появляется мотив льда – снежных брызг, льдинок, мотив злой замерзшей воды с застывшими / задремавшими в ней кораблями – образ сказочного мертвенного

пространства, царства льда, вызывающего ассоциации с «Ледяным домом» Диккенса, с городом Снежной Королевы Андерсена.

В двух эпизодах на святочных улицах Москвы мифологема льда (иней, заиндевелые окна, ледяной нарост, т. д.) – становится важнейшим конструктивным элементом в изображении рождественского города и неотделимых от него героев, служит созданию мифа о Ледяном городе.

Появление мифологемы льда в сцене, отражающей состояние и действия Лары, бредущей по заснеженной Москве, сопровождается ее настойчивым варьированием: *ледяная стужа, черный лед, толстый, как стеклянные доньшки битых пивных бутылок, обледенелая горжетка, толстый слой льда, ледяные сосульки и даже воздух, забитый инеем.*

Толстый слой льда и снега отгораживает «девочку из другого круга» от мира праздника, царящего внутри домов. Мифологема льда служит не только характеристикой внешнего пространства, но и дает представление о внутреннем состоянии героини. Возникает единое смысловое поле оледенения. Но выстрел, прогремевший в душе Лары, бредущей по пустынным улицам с пистолетом в кармане в дом Комаровского, который олицетворяет для нее бесовский Вавилон, служит знаком кипящей подо льдом лавы страстей, готовых превратить «лед» в очистительный огонь возмездия – мотив, характерный для революционной публицистики А. Блока. Так парадоксальное сопряжение мифологем огня и льда преобразует исходный миф о Вавилоне.

Во втором эпизоде речь идет о поездке Юрия и Тони на елку к Свентицким. Мифологема льда переходит и в этот фрагмент: *обледенелые деревья в садах и на бульварах, заиндевелые окна домов, неестественно громкий шум саней, «ледяной нарост» на одном из окон.* Но круг ассоциаций, связанных с мотивом льда, в этом случае чудесно преобразуется в мотив рождественского тепла.

В восприятии Живаго за кажущейся неподвижностью обледенелой Москвы струится скрытая жизнь: «Светящиеся изнутри и заиндевелые окна домов походили на драгоценные ларцы из дымчатого слоистого топаза. Внутри них теплилась святочная жизнь Москвы, горели елки, толпились гости и играли в прятки и колечко дурачащиеся ряженые» (3, 82).

Этот эпизод демонстрирует чудо преобразования – царство льда, мертвое царство оказывается расколдованным. И чтобы его расколдовать, чтобы оживить мертвое пространство не надо испепелять его огнем возмездия, уничтожать его, нужно согреть его теплом общей любви и сочувствия. Таков семантический эффект зеркальности двух эпизодов.

Проезд Живаго по Камергерскому переулку сопровождается появлением детали, впервые объединяющей его и Лару без ведома их самих: это черная протаявшая скважина в ледяном наросте одного из окон, просвечивающий сквозь нее огонь свечи, который станет лейтмотивом романа и войдет в один смысловой ряд со стуком в окно, со звездой в «оконце сторожки», с мотивом тепла человеческой любви, побеждающей оледенение.

В рождественских уличных эпизодах за планом повседневности, за изображением одного декабрьского вечера скрыто несколько планов изображения. Во-первых, это духовное состояние двух главных персонажей, которое просвечивает сквозь план повседневности. Во-вторых, в повествование включен план конкретно-исторический: кругозор героя, расширяющийся по мере развития повествования, включает рефлексию Живаго о настроениях студенческой молодежи «обеих столиц», бредящей Блоком.

В сознании Живаго рождается неожиданный образ – «Блок – это явление Рождества во всех областях русской жизни» (3, 81–82), т. е. поэт, олицетворяющий рождение нового мира. За текстом остается знание о том, что поэт во имя рождения этого мира возгласил идею возмездия, очистительного огня. «Задолго до героев «Двенадцати», – пишет В. Перцовский, – вышел в метельную ночь пе-

тербургской улицы, отвергнув любой намек на счастье, уют и покой, движимый глубинной ненавистью к «страшному миру», ко всему готовый и ни о чем не жалеющий лирический герой Блока»⁶¹, провозгласивший бунт против самих основ существования. И далеко не случайно у Живаго рождается мысль не писать статьи о Блоке.

Диалог с Блоком, едва начавшийся в Части первой, будет эксплицитно продолжен в партизанском лагере репликой Живаго в разговоре с Ливерием. Живаго не называет имени Блока, но всем строем своего высказывания отвергает его известный призыв: «Переделать все. Устроить так чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»⁶².

«Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование – это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий» (3, 334).

Расширяясь, круг ассоциаций включает в себя мысли Живаго о собственном предназначении, которое выводит эпизод в трансцендентный план.

Характерно, что за фигурой А. Блока с его еще не подвергнутым сомнению «революционаризмом» Живаго видится сцена из общечеловеческой истории: рождение святого младенца, поклонение волхвов, Вифлеемская звезда. Звезда синонимична началу жизни, началу пути, новому отсчету времени и во

⁶¹ Перцовский В. Сквозь революцию как состояние души // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 219.

⁶² Блок А. Интеллигенция и революция / Собр. соч. В 8 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1962. – Т. 6. – С. 12.

вселенной, и в жизни Живаго, отвергающего «революцию как состояние души»⁶³.

Рождество предстает в романе как во внешних своих праздничных проявлениях, так и в его высоком духовном смысле как возможность победы тепла, любви над холодом и сном, света над тьмой, как пробуждение жизни в оледеневшем пространстве.

Итак, изображая довоенную Москву накануне катастрофы Первой мировой войны, Б. Пастернак, используя апокалиптическую парадигму поэзии В. Брюсова и А. Блока, воссоздает атмосферу богатого, переживающего подъём города, изнутри подтачиваемого процессами разрушения. Он сохраняет традиционное присутствие персонажей и их судеб, приводящих каждого из них своей дорогой к критическим точкам в их жизни: Лару, желающую порвать с прошлым и жаждущую возмездия – к выстрелу в своего врага; Юрия – к осознанию своего призвания и к вере в Тепло любви, способной растопить оледенение душ, символом чего становится Рождество.

Этим сюжетам Б. Пастернак придает мифопоэтический характер. С одной стороны, он актуализирует известный миф о Вавилоне, инверсируя мифологический код с помощью введения образа «святого города» и используя их оппозицию для подсветки социально-психологических сюжетов. С другой – создает авторский миф, семантически близкий трансформированному мифу о Вавилоне, миф, основанный на использовании мифологем лед-огонь. Два созданных Пастернаком мифа объединяет мифологема огня, возникающая в ситуации Вавилона в прямом смысле (считается, что Вавилон погиб в пламени Божественного огня). В другом случае мифологему «огонь» рождает иносказательное употребление этого слова.

Мифологема «лёд» и производные от слова «лёд» пронизывают две сцены, зеркально расположенные друг к другу. В одной возникает общее поле оле-

⁶³ Перцовский В. Сквозь революцию как состояние души // Новый мир, –1992 – № 3. – С. 216–227.

денения внешнего и внутреннего пространства, под которым кипит лава страстей, готовых превратить лед в очистительный огонь возмездия. В другом происходит чудо преображения – Ледяной город, царство льда удаётся расколдовать теплом в любви и сочувствия, не прибегая к очистительному огню. В этом контексте символом этого чуда становится святой ребенок в яслях.

Стоит сказать о конкретно-историческом подтексте создания мифа о любви и тепле, преображающих Ледяной город. Вернее, привести справедливые суждения Я.В. Солдаткиной, попробовавшей ввести роман Б. Пастернака в контекст эпической прозы 1930–1950-х гг.: «Период крушения старого мира, жесточайшей внутринациональной конфронтации, вылившейся в гражданскую войну, порождает в эпической прозе острое стремление гармонизировать окружающий мир, разрешить идеологические противоречия не путем насилия, но с помощью творческого преобразования старого и нового, зачастую даже их взаимного синтеза»⁶⁴. При очевидной устремленности мифопоэтических начал к общечеловеческой проблематике, вряд ли стоит забывать и этот аспект.

⁶⁴ Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1920–1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак) : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – С. 15.

§ 2. Гибнущий город. Семантика метели в романе. Идея спасения

В контексте испытаний, выпавших на долю вечного города, Б. Пастернак создает еще один миф о завьюженном городе, соотносимый с архаическим мифом о городе обреченном, а также вносит в него сотериологическое начало.

В основе авторского мифа лежит климатически-ландшафтный компонент, входящий в природный субстрат городского текста и обретающий конкретно-чувственную модификацию. Метель, буря становятся основным структурным элементом мифа, равным по значимости петербургскому наводнению. Мифологема «метель» трансформирует подробно разработанную в романе конкретно-историческую ситуацию (послереволюционное лихолетье, разрушение традиционного уклада) в трансцендентную катастрофу.

В изображении города в первые послереволюционные годы в романе используется детальная характеристика повседневной жизни столицы, превратившейся после акта «переделки мира» в варварское «становище»⁶⁵, где жизнь сведена к добыванию пищи и тепла.

Наступление варварства на уровне повседневного существования дает о себе знать обысками, уплотнениями, пайками, коммунальным характером частной жизни, превращением стабильности – в хаос, яркого света – в тьму, гула – в гибельную тишину, тепла домашнего очага – в стужу нетопленных помещений, обилия – в голод. Стираются грани между городом и лесом («В черной дали на черном снегу это уже были не улицы в обычном смысле слова, а как бы две лесные просеки в густой тайге тянувшихся каменных зданий» – (3, 204)), исчезает граница между домом и городом («Снежная буря беспрепятственнее, чем в обрамлении зимнего уюта заглядывала в опустелые комнаты сквозь оголенные окна» – (3, 212)); «снежная улица» смотрела «в незанавешенные голые окна» – (3, 212)). Живаго представляется в бреду, что Тоня поставила на его письмен-

⁶⁵ Стан, становище – временный лагерь, место в степи, окруженное возами – вводит ассоциацию с нашествием блоковских варваров, способных, якобы, влить новую кровь в дряхлеющую культуру.

ный стол слева Садовую-Каретную, а справа Садовую-Триумфальную. Такого рода сдвиги, мотивированные измененным сознанием, только один из способов расширения смысла губительной ситуации. Основную нагрузку в трансформации конкретно-исторического плана в трансцендентный выполняет метельный мифопоэтический план.

Мотив метели, устойчивый формально-содержательный компонент романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», доминирует в кульминационных главах «Московского текста» («Московское становище», «В дороге»). Он участвует в создании кольцевой композиции, благодаря которой возникает ощущение апокалиптической ситуации, из которой нет выхода.

В первой сцене романа метель во множестве ее вариантов: реденький снег, снежная буря, вьюга, пурга – появляется как природно-космический образ, сопутствующий календарной смене времен года (перелом от осени к зиме), но введение в ее контекст образа рыдающего ребенка, оказавшегося на могиле матери наедине с враждебной ему стихией, переключает ситуацию в метафизический план. Сцена обретает смысл противоборства души с силами зла, с миром, уходящим во времена варварства, превращается в символ противостояния души рожденному в них смятению. Таким образом воссоздается общая модель романной ситуации, идея города, экспрессивно выраженная в поэме «Смятение».

Снежная буря не только открывает роман, но и завершает ситуацию московского лихолетья. На этот раз вьюга в виде конкретно-чувственной персонификации уже не *стучит* в окно, как это было в монастыре, она *заглядывает* «в опустелые комнаты сквозь оголенные окна» (3, 212), снегопад «провожает» «путников из Сивцева», вытесняя их из города, на вокзал, открывая им ложный путь к спасению.

Созданный в начале романа образ вселенной, охваченной снежным вихрем, «опрокинут» в центральную часть повествования о Гибнущем городе. Его детализация составляет ее основное содержание.

Пространство внутри композиционного кольца «прошито» метельными образами и сопутствующими им мотивами, связывающими начальные сцены и картины московского лихолетья.

Масштабы стихийного явления Пастернак гиперболизует с помощью приема повтора. Он постоянно возвращается к одним и тем же мотивам, варьируя их (вьюга, снегопад, метель, буря). Повтор мотивов создает феномен суггестии, расширяющий смысловой объем пейзажной детали, участвующей в создании мифа о Гибнущем городе. Наступление метели на город меняет его облик.

Снежное пространство оказывается мертвенным («зимнее обмирание»), гибельным («испытание», «гибель»), обреченным («приговоренность»), больным («перемогающийся в несчастьях»), находящимся под властью наваждения («на своем заколдованном перекрестке»).

Воздушная стихия превращает город в символическое пространство, завоеванное снежными бурями, ветрами, метелями – темными силами, ополчившимися против человека, вытеснившими всех жителей, подобных «путникам из Сивцева». Разыгравшийся снежный круговорот, природный хаос символизирует вселенскую катастрофу, утрату Божественного промысла. Образ метели, захватившей город, становится универсальным, «глобальным» символом апокалиптической революционной эпохи.

Пучок мотивов, несущих в себе семантику смерти – мотив «темной» зимы, мотив нечеловеческого усилия «уцепиться за ускользающую жизнь» (3, 270), мотив погребенья под глубоким снегом, мотивы тьмы, «черной дали», «черного снега» создают образ московского лихолетья, когда «большой перемогающийся в несчастьях русский город» (3, 183) приобретает облик гибнуще-

го города, – образ, восходящий к мифологеме архаического «Града обреченного».

Метель как универсалия русской литературы восходит к Пушкину. Исследователями давно признано обращение Пастернака к пушкинской традиции⁶⁶.

Мифологема «метель» обладает в романе сюжетопорождающим характером, на ее основе создается система сюжетов. Прежде всего это сюжет *дьявольского наваждения, бесовства, утраты пути*. Он появляется в романе еще в первой – кладбищенской сцене («кусты облетелых акаций метались, как *бесноватые*, и ложились на дорогу» – 3, 8). Претекстом сюжета бесовства, как давно признали исследователи, служит стихотворение А.С. Пушкина «Бесы».

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

«Эй, пошел, ямщик!...» – «Нет мочи
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!

⁶⁶ См., например: Горелик Л. Л. Пушкинский «миф о метели» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Учен. зап. Русская филология. – Смоленск: СПГУ, 1994. – Т. 1. – С. 256–278.

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон – теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой».

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?» –
«Кто их знает? пень иль волк?»

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят;
Кони снова понеслись;
Колокольчик дин-дин-дин...
Вижу: духи собрались

Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...⁶⁷

В «Бесах» дорога, печально освещающая снег луна, тройка, ямщик и «од-
нозвучный» колокольчик – эти традиционные для Пушкина детали зимней до-
роги – погружены в метельную круговерть. В ночной полумгле, в тусклом свете
луны кружение снега под ветром напоминает ямщику, а потом и лирическому
герою кружение адских призраков.

В «Бесах» создан символический образ мира, сбившегося с пути, воссо-
здано состояние души, охваченной отчаянием и страхом, которые вызваны
столкновением с дьявольскими силами.

⁶⁷ Пушкин А. С. Бесы // Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 3. – С. 179–180.

Трижды повторяющееся четверостишие

(Мчатся тучи, вьются тучи

Невидимкою луна

Освещает снег летучий

Мутно небо, ночь мутна)

создает двойную кольцевую композицию – внутреннюю и внешнюю, два круга, впаянных друг в друга и символизирующих неразрешимость противоречий бытия.

Сюжет бесовского наваждения, утраты пути Пастернак использовал ранее в «Метели» (1915):

1

В посаде, куда ни одна нога

Не ступала, лишь ворожеи да вьюги

Ступала нога, в бесноватой округе,

Где и то, как убитые, спят снега, –

Постой, в посаде, куда ни одна

Нога не ступала, лишь ворожеи

Да вьюги ступала нога, до окна

Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад

Может быть в городе, в Замоскворечьи,

В Замостьи, и прочая (в полночь забредший

Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна

Нога не ступала, одни душегубы,

Твой вестник – осиновый лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчком с мостовой... –
Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, ее вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посаде, куда ни один двуногий...
Я тоже какой-то... я сбился с дороги: –
Не тот это город, и полночь не та⁶⁸.

В «Метели», как и в «Бесах», важна тема героя, заблудившегося внутри условного пространства, «куда ни одна нога не ступала» (1, 76), пространства герою чуждого, из которого ему трудно или вообще невозможно выбраться. Этот важный мотив «Метели» Пастернак варьирует, повторяет в первой, второй и четвертой строфах стихотворения, делая его ключевым. Своим это пространство может быть лишь для «ворожеи и вьюги». Это «бесноватая *округа*». «Метафорическое столкновение этих слов создает впечатление кругового движения самого пространства (ср.: бесноваться); “округа” получает оттенок значения, идентифицирующий не только, как «то, что кругом», но и «то, что кружится». Это метафорическое словосочетание имплицитно включает в себя образную тему, которая будет детально развита в последующих строках: «посад» предполагает лишь движение, постоянно приводящее к той же точке, откуда оно было начато»⁶⁹.

⁶⁸ Пастернак Б. Л. Метель / Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. – М.: Худож. лит., 1989–1992. – Т. 1. – С. 76–77.

⁶⁹ Смирнов И. П. Пастернак. «Метель» // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. – С. 238–253.

Два определяющих признака этого пространства – круговое движение и бесовщина – отсылают нас к пушкинским «Бесам» (ср.: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»). Круговое движение передано и у Пушкина, и у Пастернака синтаксическими повторами. У Пушкина – это двойное композиционное кольцо, у Пастернака – повторы между строфами. Но и в том, и в другом случае эти повторы способствуют передаче состояния героя, не имеющего возможность выйти за пределы неведомого и гиблого места, в котором главенствует нечистая сила, вдохновляемая зимними стихиями.

Герой осознает, что заблудился не только в чужом пространстве, но и в чужом времени – «Не тот это город и полночь не та». Принадлежащий к другой реальности герой не может вырваться из тех пространственных и временных условий, которые ему навязывает метель. Первоначально такова позиция и главного героя в ситуации Гибнущего города, но в романе *к сюжету подмены пространственно-временных координат*, мотиву утраты пути, блуждания в чужом пространстве прибавляется *сюжет бесовского соблазна*, который необходимо преодолеть.

«Метельные» сцены, хронологически начинающиеся с декабря 1905, а в романном пространстве – со сцены погребения матери Живаго, и кончающиеся метелями в партизанском лесу, так или иначе тяготеют к сцене метели, разыгравшейся в знаменательный октябрьский день, когда Юрий с восхищением читает сначала на улице под светом уличного фонаря, а потом в подъезде пятиэтажного дома со стеклянным входом и просторным парадным, освещенным электричеством, правительственное сообщение из Петербурга об образовании Совета Народных Комиссаров, – установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата.

«Юрий Андреевич загибал из одного переулка в другой и уже утерял счет сделанным поворотам, как вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель, та метель, которая в открытом поле с визгом стелется по земле, а

в городе мечется в тесном тупике, как заблудившаяся... Метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки газеты серой и шуршащей снежной крупой. Но не это мешало его чтению. Величие и вековечность минуты потрясла его и не давали опомниться» (3, 191).

Образ метели, мечущейся в городе «в тесном тупике, как заблудившаяся», предвещает превращение восторженно настроенного свидетеля утопических проектов в путника, затерявшегося в пространствах России.

На основе «метельных» эпизодов строится *психологический сюжет*. Выше речь шла о его завязке. Для развития метельной темы характерна предельная «активность» «снежной бури», ее стремление стать не только объектом внимания и частью зрительного опыта героя, но и слиться с пространством внутренних переживаний субъекта. Герой переживает момент цивилизационного сдвига, как личную катастрофу. Его состояние проходит несколько стадий. Ожидание перемен, вызванное торможением революционного процесса, переходит в стадию обольщения октябрьскими манифестами («Какая великолепная хирургия!» – такова его реакция на первые сообщения об Октябрьской революции и ее декретах), затем разочарования в них, болезнь духа, переходящая в реальную болезнь и бред.

Исследователи пушкинского творчества давно признали двойственность облика зимы у Пушкина. Зима выступает в лирике Пушкина как снежная стихия, бунтующая против человека, как символ враждебной человеку демонической стихии, судьбы, играющей человеком, но у нее есть и другой лик – «блистательный, ослепительно яркий. Его явление на бескрайней равнине, утомляющей своим однообразием, подобно празднику – празднику встречи со светом, который рождает блистающий на солнце снег»⁷⁰.

⁷⁰ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Выс. шк., 1990. – С. 160–161.

Что касается сюжета, связанного с метелью, то он может, как справедливо полагает К. Назина, иметь два инварианта – как inferнальный, так и позитивный, упорядоченный⁷¹, один из инвариантов призван усилить впечатление завуалированного присутствия inferнальных сил, дьявольщины, в то время как другой реализует ситуацию откровения, присутствия Провидения. Мы бы предложили назвать его *сюжетом озарения, прозрения, приближения к божественной истине*.

Пастернак, подключившись к пушкинской традиции, драматизирует ситуацию, сталкивая с апокалиптической вьюгой ребенка, но использует не гибельный сюжет, а сюжет, в котором вселенская катастрофа и метель как ее олицетворение становятся одним из проявлений «трансцендентной истины», «небывалого», «запредельного и вечного»⁷².

Этот вариант сюжета берет начало в монастырской келье, в окно которой «стучится» метель.

«Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая её погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» (3, 8).

⁷¹ Универсалии русской литературы. – Воронеж : Наука–Юнипресс, 2010. – Вып. 2. – С. 7.

⁷² Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука–восточная литература, 1994. – С. 265.

Происходящее далее преобразование пространства: появление на земле белого покрывала, своей надежностью противостоящего буре, служит благим предзнаменованием.

Важно учесть, что романские события связаны не только со сменой времен года, но и с церковным календарем. Роман начинается в канун Покрова. Этот праздник – напоминание о христианской легенде, о том, как во времена правления греческого императора Льва Премудрого (X век), когда Константинополь был осажден сарацинами, юродивому Андрею и его ученику Епифанию явилось в церкви чудесное видение. Во время всенощной в четвертом часу утра они увидели Богородицу, идущую по воздуху. Преклонив колена, Божья Мать начала молиться, а потом сняла свое покрывало (свой покров) и распростерла его над молившимися в храме людьми, защищая их от видимых и невидимых врагов. Евангельский текст служит подтекстом пейзажной сцены: в романе в ночь накануне Покрова снег превращается в погребальную пелену, белую ткань, белый покров. Мирно падающий снег умиряет бурю, окутывает землю бесконечными погребальными пеленами, превращается в образ покрывала, который спасает землю от мороза, обещая ей воскресение, а Юрию – защиту.

Сцена в келье монастыря приобретает мистический характер: келья озаряется белым порхающим светом, раздается стук в окно – знак Юриного предназначения, знак ниспосланного ему творческого дара, спасающего душу от смятения. Образ творческого дара получит далее в романе пунктирно намеченный сюжет инициации поэта: стук в окно, прозвучавший в монастырской келье, послужит знаком Благой Вести; святочная ночь станет Рождением Живаго как поэта и обретением им своей Вифлеемской звезды; его Преображением – сцена в партизанском лесу («точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу» (3, 339)), Воскресением – появление книги стихов. Так намечается *сюжет спасения*, который реализуется в конце романа.

Вернемся к образу погибающего города, психологическому сюжету и его претекстам, участвующим в создании авторского мифа.

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» (3, 459). Он сознательно уходит на «дно», зарабатывает на жизнь тяжелым трудом, теряет докторские познания и навыки, утрачивает писательские.

Избранная Пастернаком жизненная модель поведения его героя вызывает ассоциации с обликом Франциска Ассизского (1182–1226). Образ святого выразил настроения, характерные для некоторых кругов предреволюционной и революционной 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 году три сонета, посвященных св. Франциску, создает переводы его гимнов и проповедей, выпускает в 1913 году в издательстве «Мусагет» «Цветочки святого Франциска Ассизского (собрание преданий о Святом Франциске)» со своим предисловием, создает культ святого Франциска. Предметом поэтизации у Дурылина становится провозглашенная святым любовь ко всему сущему и отказ от земных благ. Название первой книги Пастернака «Сестра моя жизнь» – одно из тех обращений к миру, которые характерны для Франциска, чувствующего себя в родстве со всем сущим («Брат мой Солнце!»; «Сестры вороны!»). Возможно, что присущая Пастернаку способ-

ность воспевать радость существования сформировалась не без влияния того восторженного любования окружающим миром, с которым в начале творческого пути он соприкоснулся благодаря Дурылину. С подобной моделью жизнестроения, также нашедшей отклик в среде интеллигенции, связан интерес Дурылина к идее «града Китежа». Впервые образ «незримого града Китежа» как подлинного основания русской духовной культуры Дурылин использовал в книге «Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства (1913). В этом же году в книгоиздательстве «Путь» вышла ещё одна книга Дурылина на китежскую тему – «Церковь Невидимого Града. Сказание о граде-Китеже».

В годы, предшествующие революции, Дурылин совершал паломничества в места легендарного 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», которые были продолжены воспоминаниями «В родном углу».

Е.Е. Левкиевская указывает на связь мифологизированного концепта «град Китеж» с Москвой. При этом она дает очень яркую характеристику присутствия в общественном сознании времени 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”»⁷³.

⁷³ Левкиевская Е. Е. Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник – 2. – 1997. – С. 829.

Это яркая характеристика возможного психологического состояния общества, но она вряд ли может быть отнесена 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 только тогда, когда обретает «цветущий во плоти Китеж искусства»⁷⁴.

Второй миф о гибнущем городе, на этот раз о гибнущем городе и о его двойнике – самый впечатляющий из всех городских мифов, созданных Б. Пастернаком. Это город, не давший оснований для наказания, играет роль страдотерпца, ввергнутого в пучину цивилизационной катастрофы, роль обреченного города. Превратив природно-космический образ метели в основную мифологему мифопоэтического образа Обреченного города Пастернак оттесняет изображение реального города на второй план, замещая его на первом заснеженным пространством, в котором царствует антропоморфический образ метели в разных его вариантах. Мифологема метели порождает ряд сюжетов, сопрягающих жизнь героя и Обреченного города: сюжет дьявольского наваждения, утраты пути; сюжет бесовского соблазна, психологический сюжет, сюжет спасения. Из кольца, образованного метельными сценами, путь через пробы и ошибки ведет к спасению.

Развертывание мифопоэтического образа метельного пространства сопровождается развитием сюжетов, уподобляющим город и его двойника: сюжет дьявольского наваждения, бесовства, утраты пути; сюжет подмены пространственно-временных координат; сюжет бесовского соблазна; психологический сюжет; сюжет спасения; сюжет озарения, прозрения, приближения к божественной истине.

Как и при развитии мифопоэтической ситуации Ледяного города, намечен путь спасения, потребовавший обращения к существующим мифам о городе и

⁷⁴ Дурьлин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. – М., 1913. – С. 56.

его жителях. Этими претекстами стали сказание о граде Китеже и созданном С.Н. Дурылиным неомифе о Святом Франциске Ассизском. Обретением «цветущего во плоти Китежа искусства». Так завершается путь героя, реализуется сотериологический миф (в интерпретации Пастернака).

§ 3. Мифологизация повседневности: Москва «эпохи Москвошвея»

Центральный эпизод последних глав романа – смерть Юрия Живаго от сердечного приступа, который заставил его в поисках свежего воздуха вырваться из душного, переполненного агрессивно настроенными пассажирами трамвая и броситься с трамвайной площадки на камни мостовой. На основе этого эпизода Пастернак создает заключительный миф о Москве, на этот раз переживающей третью катастрофу – появление на его улицах человека массы. Миф этот условно, пользуясь образом О. Манделштама, можно назвать «мифом о Москве эпохи Москвошвея» или иначе – мифом о судьбе поэта в эпоху «восстания масс» (Ортега-и-Гассет)⁷⁵.

В основе нового пастернаковского мифа лежит возникший в начале XX века миф о трамвае, а также система межтекстовых (интертекстуальных) связей и бытовых деталей.

Трамвай – воплощение одного из тех мифов повседневности, которые возникли в литературе начала века и ознаменовали начало новой технической цивилизации.

Появившись как новое транспортное средство на улицах российских городов в начале XX века, трамвай сразу нашел отражение в художественной литературе и положил начало трамвайной теме⁷⁶.

Голос трамвая мог стать просто одним из «голосов города» – воплощением жизни, суеты, непрекращающегося шума городского движения⁷⁷. Но электрические искры вкупе с громом – громыханьем вагонов по рельсам – придали трамваю мистические и апокалиптические смыслы, превратили трамвай в символ прекрасной в своем техническом совершенстве, но неумолимой смертоносной силы, сделали его воплощением рока.

⁷⁵ Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. – М.: Весь мир, 1997.

⁷⁶ Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Учен. зап. Тарт. ун-та. Труды по знаковым системам. – Вып. 754. – 1987. – № 21. – С. 135–143.

⁷⁷ Брюсов В. Я. Голос города / В. Я. Брюсов Собр. соч. : в 7 т. – М. : Худож. лит-ра, 1975. – Т. 3. – С. 512–514.

Трамвай как примета нового времени стал неотъемлемой частью текста, описывающего современность. «Это не только важная деталь нового пейзажа, но и в большой степени метафора нового времени, повторяющая его контур, проявляющая схожие со временем черты – стремительность и неумолимость, одушевленность и бездушность, одновременно провоцирующая мысли о фатуме и случайности...»⁷⁸.

Сцены, стягивающие в единую парадигму трамвай, скорость и смерть, широко представлены в городских текстах метрополии и русского зарубежья. Например, у В. Набокова, где трамваю принадлежит роль фатума он, прекрасен в своем техническом совершенстве («За окном проплывает как рыба в аквариуме, насквозь освещенный трамвай»⁷⁹), но и пугает своей неумолимостью, нечеловеческой силой.

В трагедийную европейскую культурную традицию вписан трамвай у Б. Поплавского:

Европа, Европа, сады твои полны народу,
Читает газету Офелия в белом такси,
А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу,
Упав под колеса с улыбкой смертельной тоски⁸⁰.

К мифу о трамвае, выразившему ощущение трагических противоречий в развитии городской цивилизации, обратились и послереволюционные художники, которым революция открыла катастрофические стороны бытия. Особую известность в этом контексте приобрел «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (1921), на долгое время завладевший вниманием исследователей. При этом в «трамвайном депо» непримеченным остался трамвай Е. Замятина («Дракон» – 1918), собственно и открывший новые повороты в развитии трамвайной темы.

⁷⁸ Золина П. Трамвай как метафора нового времени в контексте русской литературы начала XX века / Полина Зорина // *Nova Rusistika*, VI. – 2013. – № 2. – С. 48.

⁷⁹ Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2008. – Т. 5. – С. 343.

⁸⁰ Поплавский Б. Ю. Собр. соч. : в 3 т. – М.: Русский путь. Согласие, 2009. – Т. 1. – С. 213–214.

Пересоздание реального мира осуществляется в рассказе Е. Замятина по законам поэтической прозы. Благодаря развертыванию метафоры «замерзающий город – тяжело больной», создается фантастическая ситуация: больной – у него жар – горячечный бред – высокая температура – пожар – город, охвачен пламенем, из него бегут жители, уходят дома. Трамвайный вагон, сойдя с рельсов, стремится вон из города. Безумное бегство трамвая «вон», в «никуда» – лейтмотив рассказа, объединяющий замятинский трамвай с гумилевским, который вырвался из обычных трех измерений, стал «мистической машиной времени, свободно перемещающейся в хронотопы, связанные с “прежними жизнями” лирического героя»⁸¹.

Ставшее традиционным для трамвайной темы сопряжение скорости и смерти, сочетаясь с мотивом путешествия «в бездну времён» (Н. Гумилев), «вон из человеческого мира» (Е. Замятин), придало трамвайной ситуации мистический характер.

В пастернаковском романе, где москвичи имеют собственные выезды или нанимают извозчика, ездят на щегольских санках, в каретах или ходят пешком, трамвай, прозвенев в первых московских впечатлениях Лары и в юрятинском сне Живаго, появляется только на последних страницах, повествующих о житейской судьбе Живаго, чтобы стать центром кульминационной уличной сцены, в финале которой однажды душным летним утром по пути на место новой службы в Солдатенковской больнице умирает Юрий Живаго.

О связи финала «Доктора Живаго» с «Заблудившимся трамваем» Гумилева написано немало исследований⁸². Наблюдения касаются главным образом разно-

⁸¹ Спиваковский П. Е. «Индия Духа» и Машенька. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева как символистско-акмеистическое явление // *Вопр. лит.* – 1997. – № 5. – С. 43.

⁸² Аллен Л. Этюды о русской литературе. – М.-Л. : Худож. лит., 1989. – С. 113–143; Золина П. Трамвай как метафора нового времени в контексте русской литературы начала XX века / Полина Золина // *Nova Rusistika*, VI. – 2013. – № 2. – С. 42–48; Ичин К. Межтекстовый синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева // *Н. Гумилев и русский Парнас*. – СПб., 1992. – С. 92–97; Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). 2-е изд. – СПб.:1995. – С. 150; Слободнюк С. Н. С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. – Душанбе, 1992. – С. 161–164; Спиваковский П. Е. «Индия Духа» и Машенька. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева как символистско-акмеистическое явление

го рода реминисценций из «Заблудившегося трамвая», присутствующих в тексте финальной сцены романа. Но межтекстовый синтез затрагивает и более важные уровни текста, в частности ситуацию нарушения главной конвенции существования трамвая как вида транспорта – заданность траектории его пути. Нарушение этой конвенции у Гумилева и Замятина фактически усиливает скорость движения, особенно когда движение, как у Гумилева, перемещается в сферу памяти, принимая мистический характер.

Пастернаковский трамвай в отличие от своих предшественников «готов» следовать по своему маршруту. Этот маршрут прочерчен в реальном топосе: от угла Газетного переулка по Никитской улице мимо Консерватории к Кудринской площади и вниз к Зоологическому саду. Но созданная в романе ситуация хотя и лишена фантастики, не менее абсурдна, чем у Гумилева и Замятина. Благодаря поломке трамвай останавливается. Вагоновожатому не под силу увести вагон с пути – возникает гибельный затор, длинная цепь вагонов превращается в свалку металлолома: обездвиженные автоматы омертвляют окружающее пространство.

К 30-м годам трамвай потерял значение символа нового века – века научно-технической революции. Он стал привычной частью городской жизни, обычным видом наземного транспорта, одной из форм массовой жизни, которая становится у Пастернака объектом мифологизации.

Мифологема, лежащая в основе мифа о массовой жизни принадлежит, как это было и при создании двух предшествующих мифов, компонентам природной страты – жаре, летней жаре, сопровождающей ее духоте.

Лето – нечастый, но значимый гость на страницах романа: описание душевного летнего дня сопутствует венчанию Лары и Паши на Духов день; лучшие страницы романа принадлежат счастливому лету 1917 года в Мелюзее; семейная идиллия в Варыкине также захватывает летние месяцы. С летним вре-

менем года совпадают последние дни жизни Юрия. В конце романа это краткое, тяжелое, гнетущее время. Для его семантического поля характерны такие образы, как духота, гроза, чад, пыль. Преобладающий мотив – невозможность дышать, недостаток воздуха. Можно подумать, что указанные детали – знак определенной поэтической традиции в описании летнего времени года, восходящей к Пушкину: «Ах, лето красное, любил бы я тебя, / Когда б не пыль, да грязь, да комары, да мухи»⁸³. Но указанная аллюзия на тексты классиков или современников не является единственной, что свидетельствует о желании автора не только напомнить об эстетической традиции, но и придать повествовательным деталям и ситуациям бóльший смысловой объем.

Так обстоит дело, например, с центральным во фрагменте мотивом духоты, который приобретает характер мифологемы. Она вызывает аллюзии с целым рядом произведений, в которых сочетание духота-воздух имеет не только прямой, но и иносказательный смысл. Это и некрасовское «Душно без счастья и воли»⁸⁴, и восклицание Порфирия, обращенное к Раскольникову («Воздуху пропустить свежего!»)⁸⁵, и гумилевское «трудно дышать и больно жить»⁸⁶ и блоковское «Его убило отсутствие воздуха»⁸⁷.

Наиболее близок пастернаковский характер использования этого мотива описанию летнего Петербурга у Достоевского, («в чрезвычайно жаркое время»; «На улице жара стояла страшная, к тому же духота»; «на улице опять жара стояла невыносимая»).

В романе Пастернака мифологема духоты появляется в сцене, предшествующей финальной. В диалоге друзей в комнате Гордона звучит реплика Живаго: «В комнате душно, на улице жарко. Мне не хватает воздуха» (3, 475). Вы-

⁸³ Пушкин А.С. Осень // А. С. Пушкин. Собр. соч. : в 10 т. – М.: Худож. лит., 1959, – Т. 2. – С. 380.

⁸⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. – Л., 1982. – Т. 3. – С. 64.

⁸⁵ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – М.: Мир книги, 2006. – С. 318.

⁸⁶ Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. – М.: Воскресенье, 2011. – Т. 4. – 394 с.

⁸⁷ Блок А. А. О назначении поэта // Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. – М.-Л. : Худож. лит-ра, 1962. – Т. 6. – С. 167.

сказывание персонажа заставляет ощутить душный августовский день и как внешнее по отношению к герою пространство, и как выражение не только его физического, но и душевного состояния.

У Пастернака появление мифологемы духоты не сводится к климатическим условиям. Духота порождена теснотой, замкнутостью, спёртостью помещения, агрессивностью людей толпы, набившихся в вагон⁸⁸. Буквальный смысл мотива духоты (отсутствие воздуха) у Пастернака усилен (духота – душисть – удушить – убить).

На основе развертывания мифологемы духоты происходит развитие ситуации – у Живаго, оказавшегося в переполненном душном трамвае, начинается сердечный приступ. Он пытается открыть окно, пробиться к выходу. На Живаго шикают, его толкают и пинают, не пропускают, ругают, на него кричат. На улице вокруг тела Живаго собираются прохожие. Среди них нет ни одного сочувствующего, только любопытные: «К кучке (людей) вокруг тела подходили с тротуаров, одни успокаиваемые, другие разочаровываемые тем, что это не задушенный и что его смерть не имеет никакого отношения к вагону» (3, 484).

Символический смысл ситуации придает аллюзия на известное блоковское высказывание⁸⁹. Создается ощущение, что Б. Пастернак реализует блоковскую метафору: «Доктор почувствовал приступ обессиляющей дурноты. Не было воздуха. Пробравшись сквозь толпу, он рухнул на камни» (3, 484).

Трамвай в этой ситуации приобретает новое символическое значение, конституирующее миф о Москве «эпохи Москвошвея», а его претекстом –

⁸⁸ Для понимания текста важен и прямой смысл связи мотива духоты с теснотой, общей дискомфортом московской жизни. См., например, дневник немецкого журналиста и культуролога В. Беньямина: «Поездка в московском трамвае – прежде всего тактическое упражнение. Здесь новичок, пожалуй, впервые учится приспособливаться к странному темпу этого города и ритму его деревенского населения. Кроме того, поездка в трамвае дает представление о том, как теснейшим образом переплетаются структура нового общества и примитивная форма организации жизни» (Беньями В. Н. Московский дневник. – М. : Ад Маргинем, 1996. – С. 183).

⁸⁹ В последней речи, посвященной Пушкину, Блок говорит, что Пушкина «убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха <...> поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем. Жизнь потеряла смысл» (Блок А. А. О назначении поэта // Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. – М.-Л.: Худож. лит-ра, 1962. – Т. 6. – С. 167)

поэзия Мандельштама начала 30-х годов, созданный поэтом образ «эпохи Москвошвея».

О. Мандельштам с горечью называл себя «человеком эпохи Москвошвея»:

«Пора вам знать, я тоже современник, я человек эпохи Москвошвея, — Смотрите, как на мне топорщится пиджак, как я ступать и говорить умею!»⁹⁰.

В основе созданного Мандельштамом образа лежит бытовое событие — появление в Москве в 1929 году объединения ряда пошивочных фабрик и создание треста «Москвошвей», целью которого был пошив массовой мужской одежды-ширпотреба, т.е. создание массового стандартного производства, рассчитанного на минимальные, «голодные» потребности⁹¹.

Этот незначительный, казалось бы, факт был знаком общей тенденции к демократизации, которая обеспечила бы широким массам доступ к социальным и культурным благам, создала бы равенство возможностей всех без исключения членов общества, а на деле приводила к стандартизации вкусов, привычек, образа мышления, преобладанию стереотипов. Такая ситуация не способствовала подлинной культурной революции, а создавала условия для «тиражирования» «массового человека» и была несовместима с идеей саморазвивающейся творческой личности.

Миф об «эпохе Москвошвея» воплощает представление о трагическом конфликте поэта и толпы. Его художественным воплощением стали «московские стихи» О. Мандельштама, его известное стихотворение «Нет, не спрятаться мне...».

Нет, не спрятаться мне от великой мур

За извозчичью спину Москвы.

Я трамвайная вишенка страшной поры

⁹⁰ Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. — Т. 3. — С. 52–54.

⁹¹ На фабрике работали одни женщины, поэтому вскоре решено было переименовать «Москвошвей» в «Большевичку».

И не знаю, зачем я живу.
Мы с тобою поедem на «А» и на «Б»
Посмотреть, кто скорее умрет,
А она то сжимается, как воробей,
То растет, как воздушный пирог.
И едва успевает, грозит из угла:
«Ты как хочешь, а я не рискну!» —
У кого под перчаткой не хватит тепла,
Чтоб объехать всю курву-Москву⁹².

Москва, где трамвай «А» и «Б» курсируют один – по бульварному, другой – по Садовому кольцу и то стягивают город (и человека) трамвайными кольцами-петлями, сжимая горло теснотой улиц, то отпускают его, выбегая на площадь, воплощает постоянную угрозу для лирического героя.

Центральный образ стихотворения, символизирующий положение творческого человека в условиях «эпохи Москвошвея», двойственность его состояния, его стремлений – «Трамвайная вишенка» на полу трамвая, которую могут в любой момент раздавить. С одной стороны, он просто один из многих, наполняющих московские трамваи – маленький человек, которому надо выжить в общей толчее, сохранить себя. Но ему не дано быть и обычной трамвайной вишенкой – он вишенка, оторвавшаяся, выпавшая, оказавшаяся на полу – он изгой, не желающий с этим согласиться и чувствующий свою обреченность.

Возникающий между стихотворением Мандельштама и сценой в «Докторе Живаго» диалог подчеркивает, что позиция изгойничества чужда герою Пастернака, которому вера в свой Дар дает силу выстоять, преодолеть сомнение, воскреснуть. На финальных страницах романа где возникает не только образ удушливой жары, но и образ солнца – один из группы образов, наделенных природно-космической семантикой (небо, солнце, луна, звезды). Как и другие

⁹² Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. 3. – С. 48.

природно-космические образы, образ солнца носит лейтмотивный характер и служит в романе знаком разных состояний мира и человека. Особенно важны в романе моменты связи образа солнца и творческого духа.

Таково, например, «общение» Юрия со светом вечерней зари, – один из редких моментов «просветления» пространства в «партизанском» лесу.

«Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо, и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу» (3, 339).

Так, заходящее солнце, столбы света, сквозящие сквозь вечерний лес, выводятся в символическое пространство, ассоциирующееся с пушкинской встречей человека с шестикрылым Серафимом и превращением его в пророка. Мотив творчества, подобного солнцу, побеждающего тьму, получает развитие в «Окончании»:

«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» (3, 482).

Образ города на последних страницах романа воплощается в зримом образе Города-солнца, который актуализирует доминанту идеи города. Как и в «Петербургском тексте», она ориентирована на нравственное спасение и духовное возрождение «в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»⁹³. Своеобразие авторской (пастернаковской) модели «Московского текста» в той роли, которая отведена в роман-

⁹³ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – С. 17.

ном противостоянии Добра и Зла, Холода и Тепла - личности, личности творца, Творческому Дару.

Роман завершается сценой у распахнутого окна и увиденной сверху панорамой Москвы:

«Прошло пять или десять лет, и однажды тихим летним вечером сидели они опять, Гордон и Дудоров, где-то высоко у раскрытого окна над необозримой вечернею Москвою...

И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главной героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадью в руках в этот вечер.

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победою, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание.

Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышную музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (3, 510).

Этот открытый финал мифа об Обреченном городе и спасшемся герое, его бессмертии, в большей степени, чем совпадающие с ним во времени романы А. Платонова и М. Шолохова, порожден «жаждой идеала, стремлением к высшей правде». Я.В. Солдаткина, которой принадлежат слова о жажде идеала и стремлении к правде., сопряженных со стремлением «живописать не только

самое суровую действительность, но и собственные чаяния и ожидания, собственную веру в возможность обновления и обустройства подлинного нового бытия»⁹⁴. Ближе к истине, когда говорит о романе Пастернака: тем не менее данное суждение заставляет по новому взглянуть на расстановку сил в литературном процессе 1930-х годов.

В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак создал многоликий образ Москвы, выступающей в произведении как самостоятельный персонаж и сменяющий на протяжении повествования несколько обличий. Явившись на страницы романа Городом-Домом, превратившись в Ледяной город, который преображается силой любви, а затем под ударами Судьбы превращается в Град обреченный, гибнущий город, в котором герою удастся найти свой град Китеж. Так миф о гибели города превращается Пастернаком в сотериологический миф – миф об искуплении и спасении.

⁹⁴ Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Б.Л. Пастернак) : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – С. 49.

Заключение

Московские главы в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» занимают доминирующее положение, о чем свидетельствуют присутствие кольца московских сцен, опоясывающего роман, причастность к Москве всех сюжетных линий. Доминирующее положение московского топоса определяется также тем, что в его поле возникают и завершаются мотивы, характерные для романа в целом: мотив неизбежности гибели старого уклада, мотив органического развития жизни и идея переделки мира, мотив смятения и его преодоления, мотив поэтичности частной жизни.

В «Докторе Живаго» московское пространство выступает как особый объект художественного исследования, как целостное единство, которому присущи черты, характерные для парадигмы городского текста. При этом такой ее компонент как миф творения замещается использованием пространственных номинаций, которые разворачиваются в серию исторических картин, «реконструирующих» естественно-историческое происхождение Москвы, что соответствует историко-философской концепции Пастернака, противопоставляющего идее «перестройки жизни» мысль об органичности ее развития.

Система топосов, метонимически представляющих разные стороны московской жизни (Москву барских усадеб и петербургских уголков, Москву христианского миропорядка и Москву стачек, баррикад, первых демонстраций, революционного лихолетья).

Каждый топос в романе обладает своей исторической, социальной, культурной семантикой, комплексом своих образов и мотивов. Топосы обладают сюжетопорождающей функцией, связывают, казалось бы, разорванное пространство города. Лейтмотивный характер введения топосов (усадьба Свентицких, например, появляется в романе 6 раз). Подобное положение топосов слу-

жит средством создания их истории (усадьба Свентицких начала романа и в годы революционного лихолетья и т.п.), создают впечатление единой пульсирующей жизни городского организма.

В силу феноменологической природы творчества Пастернака в романе стираются границы между Я и Миром, Я и природно-предметными объектами внешнего мира. Таким образом Московский текст служит также способом выражения внутреннего мира героя, а его история – отражением истории города.

Московский текст у Пастернака обладает «смысловой установкой (идеей текста)» (Топоров В.), содержание которой – в противоборстве души с силами Зла, с миром, уходящим во времена варварство, в преодолении собственного смятения. Своеобразие реализации этой установки у Пастернака в том, что ареной противоборства у автора «Доктора Живаго» становится душа Творца, а его победой – создание бессмертной книги стихов.

Исследование текста московских глав романа Б. Пастернака обнаруживает, что Московский текст – исторически меняющееся понятие. Хотя автор соотносит созданный им миф о городе с семантическим полем московского мифа, дающего представление о Москве как о городе, выросшем естественным путем, живущем согласно природным и календарным ритмам, как пространство, где царит атмосфера семейственности, уюта, доброжелательности, где Москва выступает как квинтэссенция русского национального уклада, писатель, во-первых, инверсирует эти стороны московской жизни, внося в их изображение легкую иронию (картина застолья у Громеко, празднование Рождества у Свентицких), а во-вторых, отдает предпочтение изображению города в критических ситуациях, когда он трижды переживает цивилизационные сдвиги и пребывает, как и Петербург, над бездной, и в этом отношении Московский текст сближается с Петербургским. При этом особую роль приобретает в романе сотериологический миф в разных его вариантах.

Все вышесказанное позволяет считать, что городской текст в романе

«Доктор Живаго» может рассматриваться как принадлежащий Б. Пастернаку вариант Московского текста, по структуре близкий Петербургскому.

Своеобразие Московского текста в романе «Доктор Живаго» состоит в его мифопоэтической природе.

Центральный пастернаковский миф эксплицитно выражен в поэме «Смятение», созданной Живаго в сновидческой реальности. Поэма представляет мир как вечную борьбу человеческой души с Холодом, Хаосом, Злом, даже с тем внутренним смятением, которое рождает в душе человека эта борьба за право во что бы то ни стало найти спасение в эсхатологической ситуации. Ее реализация в романе осуществляется с помощью актуализации и трансформации глобальных моделей мира, в том числе мифа о Вавилоне, городе, наказанном за грехи, мифа об Обреченном городе, мифа о граде Китеже и мифов, рожденных повседневностью (миф о трамвае, миф об «эпохе Москвошвея»). Эти мифы обрастают кругом сопутствующих мифологем, которые Пастернак черпает из природной сферы, существующей в романе. Среди элементов этой страты особую роль, как и в Петербургском тексте, играют климатическо-метеорологические явления, среди которых для пастернаковского текста важны:

– *метель, снег, лед* – мифологемы, семантика которых аналогична петербургскому наводнению, служат созданию одного из вариантов эсхатологического мифа;

– *лето, жара, духота* – мифологемы, способствующие созданию пространства, в котором демонстрирует свои агрессивные свойства толпа, образ которой появился впервые в городском тексте, созданном Андреем Белым;

– природно-пространственные космические образы (небо, солнце).

Этим мифологемы служат разворачиванию мифопоэтических ситуаций, заданных названными выше городскими мифами.

В романе «Доктор Живаго» мифопоэтическая парадигма носит имплицитный характер: «внетекстовые конструкции (Ю.М. Лотман) привносятся туда читателем.

Создание мифопоэтического текста предполагает также межтекстовое взаимодействие. Но отсылки к другим художественным текстам выражены в основном имплицитно. Среди основных видов отсылок к прецедентным текстам (цитаты, реминисценции, аллюзии) – преобладают аллюзии, при этом частым случаем становится соотнесение детали, мотива, ситуации с текстом другого автора в целом. Так, например, текст романа Пастернака соотносится с городским текстом русского модернизма (В. Брюсов, А. Блок, О. Мандельштам.

Проделанное нами исследование романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» позволяет сказать, что писателю удалось создать уникальный вариант Московского текста.

Библиография

1. Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1989–1992.

* * *

2. Агеносов В. В. Советский философский роман. – М. : Прометей ; МГПИ им. В. И. Ленина, 1980. – 466 с.
3. Александрова В. А. Ранняя проза Пастернака // Сб. ст., посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. – Мюнхен, 1962. – С. 190–203.
4. Алексеева М. А. Творчество Б. Пастернака 1910–1920-х г.: формирование органической поэтики : Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1997. – 196 с.
5. Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. Комментарий к строфам / Л. Аллен. Этюды о русской литературе. – М.-Л., 1989. – С. 113–143.
6. Аллен Л. Литературные реминисценции Гоголя у Пастернака и Гумилева / Аллен Л. Этюды о русской литературе. – М.-Л. : Худож. лит., 1989. – С. 144–157.
7. Алпатов Т. А. «Московский текст» и пути формирования образа повествователя в прозе Н.М. Карамзина // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. – М. : МГПУ, 2004. – С. 19.
8. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. – СПб., 2001. – 384 с.
9. Аннинский Л. Борис Пастернак: «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей» // Российская провинция. – 1995. – № 1. – С. 86–92.
10. Анциферов Н. П. «Непостижимый город». Душа Петербурга : сб. ст. – СПб. : Лениздат, 1991. – 335 с.
11. Анциферов Н. Москва Пушкина / Под ред. В. Бонч-Бруевича. – М. : Госкультпросветиздат, 1950. – 79 с.

12. Анциферов Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе : опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 581 с.
13. Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. – Л. : «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1925. – 148 с.
14. Арутюнова Н. Д. Земля и небо : Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Б. Пастернака / XX век Бориса Пастернака. 1890–1960. – Paris, 1979. – С. 195–224.
15. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. – Астрахань : Изд. дом «Астраханский ун-т», 2010 – 289 с.
16. Баевский В. С. История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. – Смоленск : Русич, 1994. – 292 с.
17. Баевский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака : (Опыт прочтения) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1980. – Т. 36. – № 2. – С. 116–127.
18. Баевский В. С. Пастернак. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 112 с.
19. Баевский В. С. Пушкин и Пастернак. К постановке проблемы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1989. – Т. 48, № 3. – С. 231–236.
20. Бак Д. П. «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака. Функционирование лирического цикла в романном целом / Пастернаковские чтения : Материалы межвузовской конференции. – Пермь : ПГУ, 1990. – С. 10–12.
21. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 445 с.
22. Беленчиков В. Свобода и смерть индивида : К вопросу философских реминисценций в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Studia Rossica Posnaniensia. Zeszvt XXIV. – Posnan, – 1993. – С. 47–53.

23. Беллингтон Дж. Х. Икона и топор : Опыт истолкования русской культуры. – М. : Рудомино, 2001. – 880 с.
24. Белова Т. Н. Роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» в англоязычных исследованиях 80-х годов // Вест. Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1993. – № 6. – С. 11–26.
25. Белый А. Москва / Сост. С. И. Тиминой. – М. : Сов. Россия, 1989.
26. Бельская Л. Л. Цикл Б. Пастернака «Петербург» и «петербургский текст» в русской поэзии начала XX века / Пастернаковские чтения : Материалы межвузовской конференции 23–25 октября 1990 г. – Пермь : Пермский ун-т., 1990. – С. 16–20.
27. Беньями В. Московский дневник. – М. : Ад Маргинем, 1996. – 183 с.
28. Бердяев Н. А. О власти пространств над русской душой // Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М., 1990. – С. 59–64.
29. Бертнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1994. – Вып. 3. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. – С. 361–377.
30. Блок А. А. Двенадцать / Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1962. – Т. 3. – С. 347–359.
31. Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1962, – Т. 6. – 556 с.
32. Бобров С. П. О Б.Л. Пастернаке / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993. – С. 59–66.
33. Богомолов Н. А. Еще раз о Брюсове и Пастернаке // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 46. – С. 123–131.
34. Борисов В. М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. – М. : Наследие, 1992. – Вып. I. – С. 101–109.

35. Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Комментарии // Пастернак Б. Л. Собр. Соч.: в 5 т. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 3. – С. 641–733.
36. Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 6. – С. 202–248.
37. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 608 с.
38. Бройтман С. Н. Стихотворение «Памяти Демона» в книге Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» // Изв. РАН. Серия лит. и яз. – 2006. – Т. 65, № 5. – С. 16–33.
39. Брюсов В. Я. Собр. соч. : в 7 т. – М. : Худож. лит., 1973. – Т. 1. – 670 с.
40. Бударгин М. История и любовь («Магдалина (II)» в контексте романа «Доктор Живаго») // Вопр. лит. – 2004. – № 5. – С. 239–250.
41. Буров С. Г. Игры смыслов у Пастернака. – М. : Издат. центр «Азбуковник», 2011. – 639 с.
42. Бухштаб Б. Я. Лирика Пастернака // Лит. обозрение. – 1987. – № 9. – С. 106–112.
43. Быков Д. Л. Борис Пастернак. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 598 с. – (Жизнь замечательных людей).
44. Великанова Н. П. Москва в книге «Война и мир» / Москва в русской и мировой литературе. – М. : Наследие, 2000. – С. 170–184.
45. Виленкин В. Я. О Борисе Леонидовиче Пастернаке / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993. – С. 464–486.
46. Вильмонт Н. Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М. : Советский писатель, 1989. – 224 с.
47. Власов А. «Явление Рождества». А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: тема и вариации // Вопр. лит. – 2006. – № 3. – С. 87–119.

48. Вознесенский А. А. Мне 14 лет / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993. – С. 574–607.
49. Гаев А. Г. Б.Л. Пастернак и его роман «Доктор Живаго» / Сб. ст., посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. – Мюнхен, 1962. – С. 20–44.
50. Газизова А. А. Леонов – Шолохов – Пастернак : К вопросу о типологии героев / Леонид Леонов и русская литература XX века : Материалы юбилейной науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения Л. М. Леонова. – СПб., 2000. – С. 76–82.
51. Газизова А. А. «Синтез живого со смыслом» (Размышления о прозе Б. Пастернака). – М. : Знание, 1990. – 48 с.
52. Галимова Е. Ш. Северный текст в системе локальных (городских и региональных) сверхтекстов русской литературы // Вест. Северного (Арктического) федер. ун-та. Сер. : Гуманитар. и социал. науки. – 2012. – № 1. – С. 121–129.
53. Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» / Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 241–273.
54. Гаспаров М. Л. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б. Л. Пастернак и О. М. Фрейдберг) / Сб. ст. к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Тарту, 1992. – С. 366–384.
55. Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. Пастернак в пересказе: сверка понимания // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 46. – С. 163–177.
56. Герштейн Э. Г. О Пастернаке и об Ахматовой / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993. – С. 388–407.
57. Гинзбург Л. Я. О раннем Пастернаке / Мир Пастернака. – М., 1989. – С. 41–45.

58. Гиржева Г. Н., Заика В. И. Словесный пейзаж в функциональном аспекте / Слово и фразеологизм в русской литературе и народных говорах. – Великий Новгород, 2001. – С. 31–40.
59. Глебов Ю. «Свеча горела на столе» (Юрий Андреевич Живаго как поэтическая индивидуальность : заметки к теме) // Russian Studies. – 1994. – № 1. – С. 228–234.
60. Горелик Л. Л. Проза Пастернака 1910–1920 годов в литературном и мифологическом контексте : Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2000. – 356 с.
61. Горелик Л. Л. Пушкинский «миф о метели» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Учен. зап. Русская филология. – Смоленск : СПГУ, 1994. – Т. 1. – С. 256–278.
62. Горелик Л. Л. Ранняя проза Пастернака : Миф о творении. – Смоленск : СПГУ, 2000. – 172 с.
63. Горелик Л. Л. Роман в стихах Бориса Пастернака «Спекторский» в контексте русской литературы. – Смоленск : СПГУ, 1997. – 79 с.
64. Горелик Л. Л. Семиотические проблемы Жени Люверс : К характеристике образа Пастернака / Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма : Итоги исследования в XX веке : Материалы научной конференции. – Смоленск : СГПУ, 2000. – С. 101–112.
65. Город и люди. Книга Московской прозы / сост., подгот. текста, коммент. В.В. Калмыкова, В.Г. Перельмутер. – М. : Русский импульс, 2008. – 639 с.
66. Григорьев В. П. и др. Идиостиль Пастернака / Григорьев В. П., Иванова Н. Н., Некрасова Е. А., Северская О. И. Очерки истории языка русской поэзии XX века : Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. – М. : Наука, 1994. – С. 70–75.
67. Гришунин А. Л. Грибоедовская Москва // Москва в русской и мировой литературе : сб. ст. – М. : Наследие, 2000. – С. 73.

68. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. – М. : Воскресенье, 2011. – Т. 4. – 394 с.
69. Дябкин И.А. Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры дальневосточного зарубежья. Дис... кандид. философ. наук. Благовещенск – 2014 – 388 с.
70. Дзуцева Н. В. Постсимволизм как эпоха / Творчество писателя и литературный процесс. Язык литературы. Поэтика. – Иваново, 1995. – С. 90–101.
71. Ди Сяоя. Неклассический «психологизм», его истоки и «присутствие» в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Дис... кандид. филолог. наук. – М., 2012 – 141 с.
72. Долгополов Л. На рубеже веков : О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л. : Советский писатель, 1985. – 352 с.
73. Доманский В. А. Топонимика и архитектура Москвы в рассказе И. Бунина «Чистый понедельник» // Преподавание лит. в шк. : науч.-метод. ст., рефер., уроки, прогр. – Томск, 2004.
74. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – М. : Мир книги, литературы, 2006. – 512 с.
75. Дурылин С. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства – М. : Мусагет, 1913. – 70 с.
76. Дурылин С. Н. Цветочки святого Франциска Ассизского. – М. : Мусагет, 1913. – 176 с.
77. Дурылин С. Н. Церковь Невидимого Града. Сказание о граде Китеже. – М. : Путь, 1914. – 69 с.
78. Дурылин С. Н. В своем углу. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 880 с.
79. Дурылин С. Н. Собр. соч. : в 3 т. – М. : Изд-во журнала «Москва», 2014.

80. Дябкин И. А. Неомифологизм как этнорелигиозный феномен культуры дальневосточного зарубежья: Дис.... канд. философ. наук. – Благовещенск, 2014. – 186 с.
81. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. трудов. – Петрозаводск, 2005. – 656 с.
82. Ерохин А. На территории совести : (О романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго») // В мире книг. – 1988. – № 4. – С. 13–16.
83. Ершова Л. В. Судьбы русской усадьбы в поэзии Серебряного века // Русская словесность. – 1998. – № 4. – С. 42–45.
84. Жолковский А. К. Тема и вариации (Пастернак / Окуджава) / А. К. Жолковский. Избранные статьи о русской поэзии : Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М. : РГГУ, 2005. – С. 327–350.
85. Жолковский А. К. У истоков пастернаковской поэтики (О стихотворении «Раскованный голос») // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – 2003. – Т. 62, № 4. – С. 10–22.
86. Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака / Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. – М. : Прогресс, 1996. – С. 209–239.
87. Захаријева И. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» как лирическая эпопея // Болгарская русистика. – 1990. – № 1. – С. 3–13.
88. Захарова В. Т. Столица и революция: мифопоэтическое урбанистическое пространство в прозе русской эмиграции 1920-х гг. // Учен. зап. Орловского ГУ. – 2012. – № 4 (48). – С. 164–170.
89. Золина П. Трамвай как метафора новых времен в контексте русской литературы начала XX века // Nova Rusistika, VI, 2013, № 2. – С. 42–48.
90. Зорин А. Между даром и долгом. Перечитывая «Доктора Живаго» // Континент. – 2004. – № 4 (122). – С. 390–405.

91. Зотова Е. И. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Б. Л. Пастернака : Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998. – 164 с.
92. Иванов Вяч. Русская поэтическая традиция и футуризм (Из опыта раннего Пастернака) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. – М., 1992. – С. 329–347.
93. Иванов Вяч. Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке / Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М. : Языки русской культуры, 1999. – Т. I. – С. 15–140.
94. Иванова Н. Борис Пастернак. Времена жизни / Н. Иванова. – М. : Время, 2007. – 464 с.
95. Иванова Н. Борис Пастернак: участь и предназначение. Биографическое эссе / Н. Иванова. – СПб. : «БЛИЦ», 2000. – 343 с.
96. Иванова Н. Д. Содержание и принципы филологического изучения пейзажа // Филол. науки. – 1994. – № 5–6. – С. 76–83.
97. Ивинская О. В. Годы с Пастернаком и без него. – М. : Вагриус, 2007. – 528 с.
98. Ильев С. Роман «Доктор Живаго» Б. Пастернака в свете поэтики символизма // *Studia Rossia posnaniensia*. – 1993. – С. 24–50.
99. Ичин К. Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева / Н. Гумилев и русский Парнас. – СПб., 1992. – С. 92–97.
100. Казмирчук О. Ю. Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: Дис... канд. филол. наук. – М., 2003. – 355с.
101. Калмыкова В. В. Перельмутер В. Г. Одесса – Москва – Одесса. Юго-западный ветер в русской литературе. – М. : Русский импульс, 2014. – 624 с.
102. Калмыкова В. В. Одесский текст русской литературы (К постановке проблемы) // Филол. науки. Научн. доклады высш. шк. – 1914. – № 6. – С. 84–96.

103. Калмыкова В. В. Основные темы и мотивы «московского текста» в прозе первой половины XX века // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. Москва в судьбе и творчестве русских писателей. – М. : Изд-во МГПУ, 2010. – Вып. 5. – С. 69–78.
104. Калмыкова В. В. Типология и бытование «московских чудаков» в творчестве писателей XIX–XX вв. // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. Москва в судьбе и творчестве русских писателей. – М. : Изд-во МГПУ, 2012. – Вып. 6. – С. 7–17.
105. Канунникова И. А. Концепт «Москва» в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник» / Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре : Материалы VII Виноградовских чтений // Ред.-сост. Н.М. Малыгина, И.А. Беляева. – М. : Изд-во МГПУ, 2004. – С. 158–164.
106. Карлайл О. Три визита к Борису Пастернаку / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993 – С. 646–661.
107. Карпов А. С. Борис Пастернак / Лекции по курсу «История русской литературы XX века». Осип Мандельштам, Борис Пастернак, Марина Цветаева. – М. : Российский ун-т дружбы народов, 1994. – С. 29–49.
108. Ким Ен Сук. Художественное пространство в лирике Б. Пастернака : Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 162 с.
109. Ким Юн-Ран. Об особенностях организации повествования в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Вест. Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1997. – № 3. – С. 20–32.
110. Ким Юн-Ран. Вода в романе «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака // Русистика сегодня. – М., 1998. – № 1–2. – С. 202–208.
111. Киселева Л. Ф. Русский роман советской эпохи : Судьбы «большого стиля» : Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1992.

112. Кислова Е. П. Метафора в поэзии и прозе: семантико-стилистический аспект (На материале лирики и романа «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака) : Дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 1998. – 209 с.
113. Кихней Л. Г. Городской текст в поэзии Осипа Мандельштама // Филологические чтения. Памяти Н. И. Великой. Сборник научных статей / Л. Г. Кихней, Н. В. Шмидт. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2006. – С. 56–62.
114. Клинг О. А. Эволюция и латентное существование символизма после Октября // Вопр. лит. – 1999. – № 4. – С. 37–63.
115. Клинг О. А. Борис Пастернак и символизм // Вопр. лит. – 2002. – № 2. – С. 25–59.
116. Кобылко Н. А. Мифология как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // Современная мифология : Материалы III междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь, 2014). – С. 4–6.
117. Ковтунова И. И. О поэтических образах Бориса Пастернака / Очерки истории языка русской поэзии XX века : Опыт описания идиостилей. – М. : Наследие, 1995. – С. 132–207.
118. Колобаева Л. А. Живая жизнь в образной структуре романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака // Русская словесность. – 1993. – № 3. – С. 9–15.
119. Колобаева Л. А. Никакой психологии или фантастика психологии? (О перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопр. лит. – 1999. – № 2. – С. 3–20.
120. Колобаева Л. А. От временного к вечному : Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопр. лит. – 1998. – № 3. – С. 134–145.
121. Кондаков Б. В. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» и русский классический роман / Пастернаковские чтения : Материалы межвузовской конференции. – Пермь : ПГУ, 1990. – С. 36–40.

122. Кондаков И. В. Роман «Доктор Живаго» в свете традиций русской культуры // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1990. – Т. 49, № 6. – С. 527–540.
123. Корниенко Н. В. Москва во времени (имя Петербурга и Москвы в русской литературе 10–20-х годов XX века) / Москва в русской и мировой литературе. – М. : Наследие, 2000. – С. 210–247.
124. Корниенко О. А. Генезис и трансформация мифологических парадигм в русской прозе 30-х годов XX века : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Киев, 2007. – 410 с.
125. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья : Монография. – К. : Логос, 2006. – 332 с.
126. Королева С.Ю. Художественный мифологизм в современных литературоведческих исследованиях (*к вопросу о границах понятия*) // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин: Материалы отчетной конференции преподавателей, аспирантов, молодых ученых и студентов – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2005. – С. 73–79.
127. Котукова Е. Ю. Концептосфера творчества в ранней прозе Б. Пастернака : аксиология художественного пространства : Дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2009. – 192 с.
128. Кузина Н. В. Два поэтических мира: О. Э. Мандельштам и Б. Л. Пастернак (1910–1920) : Дис. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 1997. – 284 с.
129. Кузина Н. В. Имя собственное и поэтический мир: (О. Мандельштам и Б. Пастернак) // Русская филология. – Тарту, 1995. – № 6. – С. 135–138.
130. Кузнецов И. В. Внутренний сюжет // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В. И. Тюпы. – М. : Intrada, 2014. – С. 180–194.

131. Кукушкина Е. Ю. Синтаксическая традиция символизма в лирике Б. Пастернака / Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. – М. : Наука, 1996. – С. 107–113.
132. Кулакова С. А. Интертекстуальность героя в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Филологические этюды. – Саратов, 1998. – Вып. 1. – С. 123–130.
133. Курсанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) : в 3 т. – СПб. : Новое лит. обозрение, 1996. – Т. 1. Боевое десятилетие. – 784 с.
134. Лавров А. В. «Судьбы скрещения»: теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое лит. обозрение. – 1993. – № 2. – С. 241–255.
135. Левин Ю. И. Заметки о «Лейтенанте Шмидте» Б. Л. Пастернака // Boris Pasternak. Essays E. Edited by Nils Åke Nilsson. – Stockholm, 1976. – С. 85–161.
136. Левин Ю. И. Борис Пастернак. Разбор трех стихотворений / Ю. И. Левин. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 156–174.
137. Левкиевская Е. Е. Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник – 2. – 1997. – С. 805–835.
138. Лепяхин В. Иконопись и живопись, вечность и время в «Рождественской звезде» Б. Пастернака // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. – Szeged, 1988. – С. 255–276.
139. Лесная Г. М. Блоковские традиции в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестн. Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1996. – № 1. – С. 104–113.
140. Лилеева А. Г. Интерпретация художественного текста. Из поэзии и прозы Б. Л. Пастернака. : учеб. пособ. для иностранных учащихся. – М. : Диалог МГУ, 1997. – 87 с.

141. Лилеева А. Г. Поэзия и проза в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Интерпретация стихотворения «Зимняя ночь» // Русская словесность. – 1997. – № 4. – С. 33–40.
142. Литературные манифесты : От символизма до «Октября». – М. : Аграф, 2001. – 374 с.
143. Лихачев Д. Борис Леонидович Пастернак / Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. – М., 1989. – Т. 1. – С. 5–6.
144. Лихачев Д. С. Звездный дождь : Проза Б. Л. Пастернака разных лет / Пастернак Б. Л. Воздушные пути : Проза разных лет. – М. : Сов. писатель, 1982. – С. 3–17.
145. Лихачев Д. С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 1. – С. 5–10.
146. Локс К. Г. Повесть об одном десятилетии (1907–1917) / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993. – С. 34–53.
147. Лонго А. П. Язык цвета в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Русский язык за рубежом. – М., 1992. – № 1. – С. 94–97.
148. Лотман М. Ю. Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). – Tallinn, Александра, 1996, 1997. – 175 с.
149. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис-Александра, 1994. – 547 с.
150. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ученые зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. Семиотика городской культуры. – Петербург–Тарту, 1984. – С. 37.
151. Лотман Ю. М. Символические пространства / Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : «Искусство–СПБ», 2000. – С. 297–334.

152. Лотман Ю. М. Литература и мифы / Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. // Мифы народов мира : Энциклопедия : в 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 58, 61–65.
153. Лотман Ю. М. Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Пета Первого // Художественный язык средневековья / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. – М. : Наука, 1982. – С. 231–258.
154. Львов-Рогачевский В. Урбанисты // Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов : в 2 т. – М.-Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. – Стб. 989–990.
155. «Любовь пространства...» : Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. – М. : Языки славянских культуры, 2008. – 464 с.
156. Люсый А. Московский текст. – М. Русский импульс, 2013.
157. Максимов Д. Е. О мифологическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) / Д. Е. Максимов // Творчество А. А. Блока и русская литература XX века. Блоковский сб. 3 : Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1979. – Вып. 459. – С. 7–35.
158. Максимов Д. Русские поэты начала века. – Л. : Советский писатель, 1986. – 404 с.
159. Малыгина Н. М. Платонов и Мандельштам: пересечение судеб в пространстве Москвы / Москва и «Московский текст» в русской литературе XX века : Материалы междунар. научной конф. (Москва, 11–12 нояб. 2005 года) / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М. : Моск. гор. пед. ун-т, 2007. – Вып. III. – С.4-10.
160. Мандельштам О. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. 3. – С. 52–54.
161. Маневич Г. И. «Доктор Живаго» как роман о творчестве / Маневич Г. Оправдание творчества. – М. : Прометей, 1990. – С. 61–135.

162. Манн Ю. В. Москва в творческом сознании Гоголя (Штрихи к теме) / Ю. Манн / Москва и «Московский текст» русской культуры : сб. ст. – М. : РГГУ, 1998. – С. 63–81.
163. Мансков С. Поезда в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака // *Studia literaria polono-slavica* 3. – Warszawa, 1999. – С. 235-241.
164. Маслова А. Г. Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б. Л. Пастернака: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Киров, 2003. – 241 с.
165. Матюшкин А. В. Сергеев А. М. «Символическое пространство» в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Коммуникации в культуре. Материалы научно-теоретического семинара. – Петрозаводск, 1996. – С. 80–86.
166. Мегирьянц Т. А. Концепт «город» в творчестве Б. Пастернака: Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2002. – 198 с.
167. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : НГПУ, 2003. – 169 с.
168. Межаков-Корякин И. К проблеме личности в романе «Доктор Живаго» / Сборник статей, посвященных творчеству Б. Л. Пастернака. – Мюнхен, 1962. – С. 84–102.
169. Мейлах М. Б. Вторые Пастернаковские чтения в Москве // *Вопр. лит.* – 1989. – № 7. – С. 272–278.
170. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век / Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998. – С. 419–426.
171. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа : 2-е изд., репринт. – М.: Восточная литература РАН, 1995. – 408 с.
172. Меркулова Т. И. Об «экзистенциальности» художественного восприятия Б. Пастернака // *Филологические науки.* – 1992. – № 2. – С. 3–11.

173. Минакова А. М. Художественный мифологизм эпики М. А. Шолохова: сущность и функционирование : Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1992. – 389 с.
174. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. Блоковский сборник III // Ученые зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
175. Михайловский Б. В. Русская литература XX века с девяностых годов XIX века до 1917 г. – М.: Гос. учеб.-педагог. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1939. – 450 с.
176. Михайловский Б. В. Урбанизм // Литературная энциклопедия : в 11 т. – М.: Худож. лит., 1939. – Т. 11. – Стб. 608.
177. Москва – Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. Антология. – СПб.: РХГИ, 2000. – 712 с.
178. Москва в русской и мировой литературе / РАН, ИМЛИ им. А.М. Горького. – М. : Наследие, 2000. – 302 с.
179. Москва и «Москва» Андрея Белого. – М.: РГГУ, 1999. – 512 с.
180. Москва и «московский текст» русской культуры / отв. ред. Г. С. Кнабе. – М. : РГГУ, 1998. – 228 с.
181. Москва и «Московский текст» в русской литературе и фольклоре: материалы VII Виноградовских чтений. – М.: МПГУ, 2004. – 244 с.
182. Москва и «Московский текст» в русской литературе XX века: материалы междунар. научной конф. (Москва, 11–12 нояб. 2005 года) / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: Моск. гор. пед. ун-т., 2007. – Вып. III. – 122 с.
183. Москва и «Московский текст» в русской литературе XX века: Материалы междунар. научной конф. (Москва, 15–17 нояб. 2007 года) / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: Моск. гор. пед. ун-т., 2007. – Вып. 4. – 100 с.

184. Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: МПГУ, 2010. – Вып. 5. – 192 с.
185. Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: МПГУ, 2012. – Вып. 6. – 140 с.
186. Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: МПГУ, 2013. – Вып. 7. – 137 с.
187. Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: МПГУ, 2015. – Вып. 8. – 137 с.
188. Москва и московский текст русской культуры: Сб. ст. // Отв. ред. Г. С. Кнабе. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – 224 с.
189. Московская Д. С. Н. П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920-х – 1930-Х гг. : К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 452 с.
190. Московский текст русской культуры // Лотмановский сборник. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 483–835.
191. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. – М.: Прометей, 1992. – 220 с.
192. Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2008. – Т. 5. – С. 343.
193. Нейгауз Г. Г. Борис Пастернак в повседневной жизни / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М.: Слово, 1993. – С. 548–563.
194. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – Л., 1982. – Т. 3. – С. 64.

195. Ничипоров И. Б. «Поэзия темна, в словах не выразима» : Творчество И. А. Бунина и модернизм. – М.: Метафора, 2003. – 255 с.
196. Ничипоров И. Б. «Московский текст» в русской поэзии 20 века: М. Цветаева и Б. Окуджава // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 58–71.
197. Овчинников Н. Ф. Б. Л. Пастернак: поиски призвания (от философии к поэзии) // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 7–22.
198. Одесский М. П. Москва – град святого Петра. Столичный миф в русской литературе XIV–XVII вв. / Москва и «московский текст» русской культуры : Сб. ст. // Отв. ред. Г. С. Кнабе. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – С. 9–25.
199. Озеров Л. А. О Борисе Пастернаке. – М.: Знание, 1990. – 64 с.
200. Озеров Л. А. Борис Пастернак : «образ мира, в слове явленный» / Пастернак Б. «Услышать будущего зов» : Стихотворения. Поэмы. Переводы. Проза. – М.: Школа-Пресс, 1994. – С. 5–48.
201. Окутюрье М. Пол и «пошлость» : Тема пола у Пастернака // Пастернаковские чтения. – М., 1998. – Вып. 2. – С. 71–81.
202. Орлицкий Ю. Б., Анисова А. Н. К типологии прозиметрического текста: стих и проза в романе «Доктор Живаго» // Лит. текст : Проблемы и методы исследования : сб. науч. трудов. – Тверь : ТГУ, 1997. – Вып. 3. – С. 114–129.
203. Орлицкий Ю. Б. «Доктор Живаго» как «проза поэта» // Russian Literature. – 1997. – XLI–IV. – С. 505–517.
204. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. – М.: Весь мир, 1997. – 512 с.
205. Парамонов Б. Частная жизнь Бориса Пастернака : Заметки о романе «Доктор Живаго» / Парамонов Б. След : Философия исторической современности. – М. : Независимая газ., 2001. – С. 279–314.

206. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак / Мир Пастернака. – М., 1989. – С. 5–12.
207. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. – М.: Цитадель, 1997. – 728 с.
208. Пастернак Е. Б. Лето 1917 : («Сестра моя – жизнь» и «Доктор Живаго») // Звезда. – 1990. – № 2. – С. 158–166.
209. Пастернак З. Н. Воспоминания / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М.: Слово, 1993. – С. 175–231.
210. Пахьянянц К. А. В. Брюсов и Б. Пастернак // Брюсовские чтения 1973 года. – Ереван, 1976. – С. 289–290.
211. Перцовский В. Сквозь революцию как состояние души // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 219.
212. Пискунова С. И. Пискунов В. М. «Вседневное наше бессмертье» (О романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго») // Лит. обозрение. – 1988. – № 8. – С. 48–54.
213. Поливанов К. «Доктор Живаго» как исторический роман. – Тарту, 2015.
214. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М., 2008. – 285 с.
215. Померанцев И. Я. «Детство Люверс» : повесть о взрослении // Russian Literature. – 1999. – XLV–II. – С. 197–208.
216. Поплавский Б. Ю. Собр. соч. : в 3 т. – М.: Русский путь. Согласие, 2009. – Т. 1. – 560 с.
217. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. – М.: Intrada, 2014. – 512 с.
218. Приходько И. С. Мифопоэтика Александра Блока: текст / И.С. Приходько. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1996. – 82 с.

219. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестн. Оренбургского гос. ун-та. – 2005. – № 11. – С. 87–94.
220. Птицын И. А. Апокалиптическая символика в стихотворении Б. Пастернака «Гефсиманский сад» // Традиции в контексте русской культуры : межвузовский сб. науч. работ. – Череповец : Изд-во ЧГУ, 2004. – С. 162–164.
221. Птицын И. А. Творческая эволюция Бориса Пастернака // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец : Изд-во ЧГУ, 2001. – Вып. IX. – С. 113–115.
222. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. – М. : Правда, 1981. – Т. IV. – 432 с.
223. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. – М. : Худож. лит., 1959. – Т. 2. – 799 с.
224. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма: Итоги исследования в XX веке: Материалы научной конференции. – Смоленск: СГПУ, 2000. – 172 с.
225. Пятигорский А. М. Пастернак и доктор Живаго. Субъективное изложение философии доктора Живаго / А. М. Пятигорский. Непрерываемый разговор. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 381–403.
226. Раевская-Хьюз О. П. О самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака / Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. – Berkeley, 1989. – С.141–152.
227. Рашковский Е. Б. История и эсхатология в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» : философский комментарий // Вопросы философии. – 2000. – № 8. – С. 51–61.

228. Ржевский Л. Д. Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Сборник статей, посвященных творчеству Б. Л. Пастернака. – Мюнхен, 1962. – С. 115–189.
229. Родионова А. В. Восемь способов переноса Пастернаком образов из поэзии в прозу / От лирики к «Доктору Живаго» : две статьи о мире образов Пастернака // Русская филология : Ученые зап. Смоленского гос. пед. ун-та. – Смоленск: СГПУ, 2002. – С. 123–133.
230. Родионова А. В. Образная парадигма «жизнь» в творчестве Пастернака / От лирики к «Доктору Живаго» : две статьи о мире образов Пастернака // Русская филология : Ученые зап. Смоленского гос. пед. ун-та. – Смоленск: СГПУ, 2002. – С. 133–142.
231. Родионова А. В. Путь Б. Пастернака к «Доктору Живаго»: огонь, воздух, вода // Актуальные проблемы современной филологии: Материалы IV Кирилло-Мефодиевских чтений. – Смоленск: СГПУ, 2000. – С. 17–22.
232. Родионова А. В. Сопоставление образных систем поэзии и прозы Б. Пастернака // *Studia Russica* XIX. – Будапешт, 2001. – С. 467–474.
233. Розин В. М. Жизненный путь и духовные поиски героев Михаила Булгакова и Бориса Пастернака. (По материалам романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»; философско-психологическая реконструкция) / Наказание временем. Философские идеи в современно русской литературе / Под ред. И. Т. Карсавина. – М. : РОУ, 1992. – С. 157–178.
234. Романова И. В. Миф о Св. Георгии в «Докторе Живаго» Б. Пастернака // Русская филология: Ученые зап. Смоленского гос. пед. ин-та. – Смоленск : СГПИ, 1996. – С. 38–48.
235. Романова И. В. «Стихотворения Юрия Живаго» в контексте романа и лирики Б. Пастернака : Дис. ... канд. филол. наук. – Смоленск: СГПИ, 1997. – 275 с.

236. Рудова Л. Борис Пастернак и его творчество в западной критике последних лет // Новое лит. обозрение. – 1995. – № 12. – С. 171–174.
237. Селеменева М. В. Городская проза как идейно-художественный феномен русской литературы XX века. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2008. – 300 с.
238. Селеменева М. В. Поэтика городской прозы Ю. В. Трифонова : монография / М. В. Селеменева. – Воронеж: Научная книга, 2008. – 331 с.
239. Селеменева М. В. Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века : Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2009. – 575 с.
240. Семенова С. Г. Федоров и русская литература XX века. Б. Пастернак / Семенова С. Г. Николай Федоров : Творчество жизни. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 373–381.
241. Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – 224 с.
242. Синева О. В. Метакоммуникация в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. – М.: Наука, 1996. – С. 113–121.
243. Синявский А. Д. Поэзия Пастернака / Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. – М.-Л.: Советский писатель, 1965. – С. 9–62.
244. Синявский А. Д. Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака / Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. – Мюнхен, 1962. – 254 с.
245. Скоропадская А. А. Образы леса и сада в поэтике романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: Дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2006. – 213 с.
246. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003. – 353 с.

247. Слободнюк С. Н. С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. – Душанбе, 1992. – С. 161–164.
248. Смирнов И. П. Порождение интертекста, элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. 2-е изд. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 193 с.
249. Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». – М.: Новое лит. обозрение, 1996. – 205 с.
250. Смирнов И. П. Б. Пастернак. Метель // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. – С. 236–260.
251. Смирнова Е. Н. Языковые средства выражения пространственных отношений в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: Дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2009. – 169 с.
252. Смолицкая Г. П. Мучной городок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Русская речь. – 1993. – № 5. – С. 87–91.
253. Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской прозы 1930–1950-х годов (А. П. Платонов, М. А. Шолохов. Б. Л. Пастернак): Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 347 с.
254. Солдаткина Я. В. Мифопоэтика романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: культурно-историческое и универсальное // Вест. МГОУ. Сер. «Русская филология». – 2011. – № 2. – С. 117–122.
255. Спиваковский П. Е. «Индия Духа» и Машенька. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева как символистско-акмеистическое явление // Вопр. лит. – 1997. – № 5. – С. 39–54.
256. С разных точек зрения : «Доктор Живаго» Бориса Пастернака / Сост. Л. В. Бахнов, Л. В. Воронин. – М.: Советский писатель, 1997. – 288 с.
257. Степун Ф. Москва – Третий Рим // Москва – Петербург. Pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. – СПб.: Academia, 2000. – С. 596–605.

258. Суматохина Л. В. Мифологема «женщина-город» в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века : Материалы VIII Виноградовских чтений. – М.: МГПУ, 2005. – С. 86–92.
259. Суматохина Л. В. Москва в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Москва и «Московский текст» в русской литературе и фольклоре: Материалы VII Виноградовских чтений. – М.: МГПУ, 2004. – С. 150–157.
260. Суматохина Л. В. Темы «большого города» и «нового искусства» в поэзии и прозе позднего Б. Пастернака [Электронный ресурс] / Л. В. Суматохина; ред.-состав.: Н. М. Малыгина // Москва и «Московский текст» в русской литературе XX века. IX Виноградовские чтения: Материалы международной научной конференции. – М.: МПГУ, 2007. – С. 19–26.
261. Суханова И. А. Интертекстуальные связи в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». – Ярославль, 1998. – 211 с.
262. Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 2005. — 404 с. – (Петербургский сборник. Вып. 4).
263. Тарасенков А. К. Пастернак. Черновые записи. 1930–1939 / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М. : Слово, 1993. – С. 150–174.
264. Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Учен. зап. Тартутского ун-та. Труды по знаковым системам. – Вып. 754. – 1987. – № 21. – С. 135–143.
265. Толстая Е. «Доктор Живаго» в контекстах модернистской прозы / Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1993. – С. 178–179.
266. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифологического : Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

267. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы : Избранные труды. – СПб.: «Искусство–СПб», 2003. – 614 с.
268. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121–132.
269. Трубина Л. А. Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века. Типология. Поэтика: Дис. ... д-ра филол. Наук. – М., 1999. – 328 с.
270. Тюленева Е. М. Мифологема «вокзала» в поэтическом пространстве Б. Пастернака 1910–1920-х годов / Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе, стиль, дискурс. – Иваново, 1999. – С. 97–108.
271. Тюпа В. И. Эстетика Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго») / Пастернаковские чтения: Материалы межвузовской конференции. – Пермь : ПГУ, 1990. – С. 68–73.
272. Тюпа В. И. «Доктор Живаго» : Композиция и архитектоника // Вопр. лит. – 2011. – Янв.–февр. – С. 380–410.
273. Универсалии русской литературы. – Воронеж : Наука–Юнипресс, 2010. – Вып. 2. – 600 с.
274. Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М.А. Булгакова : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Елец, 2011. – 47 с.
275. Урюпин И. С. Религиозно-философский контекст московского текста М. А. Булгакова : Образ храма Христа Спасителя в творчестве писателя // Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей / Ред.-сост. Н. М. Малыгина. – М.: МПГУ, 2012. – Вып. 6. – С. 92–105.

276. Фарыно Е. Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья. (Археополитика «Доктора Живаго») // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. – Тарту, 1992. – С. 385–410.
277. Фатеева К. А. Поэт и проза : Книга о Пастернаке. – М.: Новое лит. обозрение, 2003. – С. 371–390.
278. Фейер А. Человек, истина, универсальность (Анализ романа Б. Пастернака «Доктор Живаго») // *Dissertationes Slavicae*, XIX. Материалы и сообщения по славяноведению. – Szeged, 1988. – С. 1–27.
279. Флейшман Л. С. Б. Пастернак в двадцатые годы. – München, 1981. – 341 с.
280. Флейшман Л. С. Борис Пастернак в тридцатые годы. – Jerusalem, 1984. – 444 с.
281. Флейшман Л. С. Автобиографическое и «Август» Пастернака // *Slavonica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University*. – 1977. – Vol. 1. – С. 194–198.
282. Флейшман Л. С. Статьи о Пастернаке. – Vremem, 1977. – 149 с.
283. Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку : Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М.: Новое лит. обозрение, 2006. – 522 с.
284. Франк В. С. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака // Лит. обозрение. – 1990. – № 2. – С. 72–77.
285. Хализев В. Е. Мифология XIX–XX веков и литература // Вест. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. – 2002. – № 3. – С. 7–21.
286. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1999. – 110 с.
287. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

288. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
289. Хлебников В. В. Учитель и ученик / Русский футуризм / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – М.: Наследие, 1999. – С. 34, 40.
290. Хренов Н. А. Картины мира и образы города / Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. – М., 1996. – С. 26–39.
291. Чернышева Е. Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х гг. XX века : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2000. – 314 с.
292. Чуковская Л. К. Отрывки из дневника / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М.: Слово, 1993 – С. 408–442.
293. Чуковский К. Современники : Портреты и этюды / Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001. – Т. 5. – 479 с.
294. Чумак О. С. Концепт «жизнь» в поэтических текстах романа «Доктор Живаго» как отражение нравственного идеала Б. Л. Пастернака / Филологические этюды. – Саратов, 2001. – С. 211–214.
295. Шаламов В. Т. Пастернак / Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М.: Слово, 1993. – С. 608–631.
296. Шарапенкова Н. Г. Роман «Москва» в поэтической системе Андрея Белого: Дис. ... д-ра филол. наук. – Архангельск, 2013. – 322 с.
297. Шершеневич В. Г. Два последних слова / Литературные манифесты: от символизма к октябрю. – М.: Федерация, 1929. – С. 74–76.
298. Шмидт Н. В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2007. – 199 с.
299. Шурупова О. С. Концептосфера петербургского и московского текстов русской литературы : Дис. ... канд. филол. наук. – Липецк, 2011. – 319 с.

300. Щеглов Ю. О некоторых спорных чертах поэтики позднего Пастернака: Авантюрно-драматическая техника в «Докторе Живаго» // Пастернаковские чтения. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. – М., 1998. – Вып. 2. – С. 171–203.
301. Щукин В. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. – Краков, 1997.– 360 с.
302. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М. : Высш. шк., 1990. – 303 с.
303. Эткинд А. Культура против природы: психология русского модерна // Октябрь. – 1993. – № 7. – С. 168–192.
304. Юнггрен А. О поэтическом генезисе «Доктора Живаго» / Юнггрен Анна // Studies in 20th century. Russian prose. – Stockholm, 1982. – С. 228–249.
305. Якобсон А. А. Лекции о Пастернаке // Якобсон А. Почва и судьба. – Вильнюс-Москва, 1992. – С. 59–94.
306. Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 324–338.
307. Ярошенко Л. В. Неомифологизм в литературе XX века : учеб.-метод. пособ. по одноименному спецкурсу для студентов специальности Г.02.02.00 – Русский язык и литература. – Гродно, 2002.
308. Яуре М. В. Мотивика. Город / Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. – М.: Jntrada, 2014. – С. 241–249.