

**Николенко О. Н.**

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленко

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО» Б. ПАСТЕРНАКА)

*У статті здійснено комплексне і багатоаспектне дослідження інтертекстуальності в романі Б. Пастернака «Доктор Живаго». Простежено інтертекстуальні зв'язки роману «Доктор Живаго» зі світовою літературою, філософією, фольклором, Біблією. Визначено форми й способи створення інтертекстуальності у творі, насамперед у прозовій частині. Проаналізовано внутрішню інтертекстуальність роману, текстові зв'язки між прозовою та поетичною частинами, а також між романом «Доктор Живаго» та іншими творами Б. Пастернака. З'ясовано вплив інтертекстуальності на розвиток жанру роману та індивідуальний стиль письменника.*

*Провідну роль в організації романної структури «Доктора Живаго» відіграє біблійний інтертекст (сюжети про Богоматір, Ісуса Христа, Лотову дружину, Содом і Гоморру тощо), який пронизує всі рівні твору. Образ Юрія Живаго концентрує навколо себе безліч інтертекстів у прозовій і ліричній частинах роману. Крізь призму біблійних цитат, алюзій, ремінісценцій, образів, мотивів Юрій Живаго сприймає світ, що стрімко змінюється. Особливе поетичне й християнське бачення дає змогу головному героєві усвідомити драматизм революційних процесів й абсурд радянської дійсності, невідповідність історичного розвитку біблійним цінностям. Однак Юрій Живаго навіть в умовах терору не втрачає здатності мислити й вірити в торжество життя й силу Творця.*

*Зображення революційних подій у біблійному інтертексті (всесвітній потоп, Содом і Гоморра тощо) пов'язане з історичними аналогіями (С. Разін, О. Пугачов, Робесп'єр, Наполеон, імператори Стародавнього Риму), літературними алюзіями і ремінісценціями («Гамлет» В. Шекспіра, вірші О. Блока), інтерпретацією філософських теорій XIX–XX століть.*

**Ключові слова:** Борис Пастернак, «Доктор Живаго», роман, інтертекст, інтертекстуальність, образ, мотив, алюзія, ремінісценція, жанр, «діалог культур».

**Постановка проблеми.** В XX веке жанр романа претерпевает существенные изменения, становясь все более открытой, динамичной и пластичной формой, которая вполне соответствовала незавершенному и постоянно изменяющемуся миру в его напряженных социальных, исторических и психологических коллизиях. В организации структуры романа XX века большую роль играет интертекстуальность. Различные интертексты, включенные в общий поток романного повествования, существуют не каждый сам по себе, а в тесном взаимодействии в тексте и в контексте произведения. Это придаёт роману содержательную многовекторность, множественность «пучков смыслов», которые позволяют изменить жанровую модальность, расширить возможности художественной образности и интерпретационный потенциал произведения.

Ярким примером влияния интертекстуальности на обновление романного жанра является «Доктор Живаго» (1957), отмеченный в общем

контексте творчества Бориса Пастернака Нобелевской премией 1958 г. «за значительные достижения в области лирики, а также за продолжение традиций эпического романа».

**Анализ последних достижений и публикаций.** Несмотря на многочисленность исследований, «Доктор Живаго» таит еще немало скрытых смыслов, нуждающихся в тщательном изучении с помощью современных методов и подходов. Одним из таких перспективных методов в изучении романа Б. Пастернака является интертекстуальный метод, основанный на трудах М. Бахтина [2], Ю. Кристевой [11; 17], О. Ронена [13], Ж. Леви-Стросса [18], Р. Барта [1], М. Фуко [16], Б. Гаспарова [10] и др., которые разработали эффективную методику изучения «диалогизма в литературе». Она позволяет рассматривать художественное произведение как открытую динамическую систему в общем тексте мировой культуры.

Большой вклад в изучение интертекстуальности в романе «Доктор Живаго» сделали такие

ученые, как Сергей Буров [3; 4; 5; 6; 7], Наталия Фатеева [15], Ирина Суханова [14], Александр Власов [8], Людмила Волосевич [9] и др. Наибольшее внимание исследователей привлекли межтекстовые отношения романа Б. Пастернака с поэзией Серебряного века (А. Блок, В. Маяковский, А. Белый и др.) и русской классической литературой (А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский и др.). «Стихотворения Юрия Живаго» стали предметом изучения библейского и шекспировского текстов в поэтической рецепции Б. Пастернака. Вместе с тем далеко не всё многообразие интертекстов романа «Доктор Живаго» раскрыто в полной мере, особенно в его прозаической части (поскольку цикл «Стихотворения Юрия Живаго» изучен гораздо больше, чем романная проза, в аспекте интертекстуальности).

**Постановка задач.** В этой связи главной целью нашей статьи является комплексное и многоаспектное исследование интертекстуальности в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Данная цель обусловила такие задачи: 1) изучить интертекстуальные связи романа «Доктор Живаго» с мировой литературой, философией, фольклором, Библией; 2) определить формы и способы создания интертекстуальности в произведении (прежде всего в прозе); 3) выявить внутреннюю интертекстуальность в романе – текстовые связи между прозаической и поэтической частями; 4) установить влияние интертекстуальности на развитие жанра романа и индивидуальный стиль писателя.

**Изложение основного материала.** Ведущую роль в организации романной структуры «Доктора Живаго» играет библейский интертекст, который пронизывает все уровни произведения. Уже в самом начале романа в сцене похорон матери юного Юрия Живаго звучит библейское песнопение «Вечная память», которое используют в православном богослужении для торжественного поминовения усопших. Тут же введена прямая цитата из молитвы об усопших «Со духи праведных» (об упокоении и прославлении Пречистой Девы и Христа), что соответствует печальному событию. Однако христианское выражение «Вечная память» буквально с первых страниц произведения акцентирует не столько идею смерти (хотя речь идет о панихиде – заупокойном богослужении), сколько идею «вечной жизни», которая должна открыться усопшим после ухода в мир иной. Идея торжества жизни над смертью заложена Б. Пастернаком в заглавии романа, в имени главного героя – Юрия Живаго (в ранних вари-

антах Патрикий Живульт, Пурвит (с франц. *pur vie*) – ради жизни). Как известно, в рукописи романа была фраза из Откровения Иоанна Богослова: «Смерти не будет»: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. 21:4). В окончательной редакции произведения эта фраза сохранилась в виде непрямого цитирования и толкования героем. В лекции для тяжело больной Анны Ивановны Громеко с целью поддержания ее морального духа уже взрослый Юрий Живаго по-своему интерпретирует «Откровение Иоанна Богослова»: «Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали: талант, это другое дело, это наше, это открыто нам. А талант – в широчайшем понятии есть дар жизни. Смерти не будет, говорил Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло...» [12, с. 69].

Идею «вечной жизни» поддерживает в первой части романа «Доктор Живаго» прямая цитата из библейского Псалма: «Господня земля и исполнение ея, вселенная и вси живущие на ней» (Пс. 23:1), в котором прославляется Господь и его власть на земле, а также все люди, ищущие Господа («Это – род ищущих Господа...» (Пс. 23:6)), они получают от Него благословение и вечную жизнь («Тот получит благословение от Господа и милость от Бога, спасителя своего» (Пс. 23:5)). Таким образом, библейские тексты «Вечной памяти» и Псалма 23 связывают воедино концепты «смерть» и «жизнь» как неразделимые, а также идеи о «вечной жизни» и поиске Господа на земле. В таком библейском интертекстуальном поле очерчивается начинающийся жизненный путь мальчика Юры Живаго.

Примечательно, что печальные события в судьбе юного героя происходят в канун Покрова – церковного праздника в честь Святой Богородицы. Это еще больше подчеркивает мысль об отсутствии смерти и о христианской поддержке, небесного Покрова, о присутствии всеобщей матери – Богоматери как покровительницы для людей независимо от их звания. Юра, который совсем недавно похоронил мать и столкнулся со смертью, в эти трагические дни интуитивно осознает, что он вовсе не одинок в мире, ведь есть Господь, Христос, Богородица, которые отворяют врата в мир иной. Мать Юры предстает для ее сына в новой ипостаси – Покровы, Богородицы в домашнем, человеческом облике (в восприятии ребенка) для воплощения христианской

сущности, что открывается пытливым душой мальчика. Не случайно рядом с Юрой оказался его дядя, священник Николай Николаевич Веденяпин, который после похорон рассказывает племяннику в монастырских покоех о Христе как утешении во всех скорбях и надежде на Воскресение.

Впоследствии концепт Богоматери (в том числе в связи с памятью о матери) неоднократно будет возникать в жизни Юрия Живаго, как, например, летом 1903 года: «Была Казанская, разгар жатвы» [12, с. 9]. Летоисчисление для Юрия Живаго обозначено не только реальными датами, но прежде всего – христианскими праздниками, в частности, праздником явления Пресвятой Богородицы в Казани. Совмещение хронологического (исторического и биографического) и христианского времени является важной особенностью романа «Доктор Живаго», который благодаря этому выходит за рамки реальной действительности, приобретая онтологический смысл.

Неразрывно связанные между собой в сознании мальчика образы матери и Богородицы совмещают реальный и христианский тексты в его жизни. Эти женские образы (родного человека и небесной покровительницы) автор помещает в фольклорный контекст. В воспоминаниях о времени, «пока жива была мать», счастье представляется Юре в виде далекого сказочного пространства: «...и он уносил вас на санках в тридешатое царство, в тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. (...) Там зажигали огни. Спускался вечер. Вдруг всё это разлетелось» [12, с. 8]. Детская сказка для Юры внезапно оборвалась со смертью матери. Однако позже, когда в его жизни появится Лариса Гишар, в словах страстного объяснения Юры опять возникает тот же сказочный интертекст: «И вот среди охватившей всех радости я встречаю ваш загадочно невеселый взгляд, блуждающий неведомо где, в тридевятом царстве, в тридешатом государстве» [12, с. 146]. Через сказочный хронотоп (далекого царства-государства) происходит совмещение в сознании уже взрослого героя образов его матери, Богоматери и Лары (хотя Лара в тот момент была еще далека от него). Беременность Тони Юрия Живаго также воспринимает сквозь призму образов матери и Богоматери. В дневнике он записал: «Богоматерь просят: «Молись прилежно Сыну и Богу Твоему». Ей вкладывают в уста отрывки из псалма: «И возрадовался дух мой о Бозе Спасе моем...» (...) Это она говорит о своем младенце, он возвеличит ее («Яко сотвори ми величие сильный»), он – ее слава. Так может сказать каждая женщина.

Ее Бог в ребенке» [12, с. 280]. В данном случае в записках Юрия Живаго звучат прямые цитаты из Евангелия от Луки, из хвалебного гимна, воспетого Богородицей Богу (Лк. 1:46-48). Предназначение женщины Юрия Живаго осмысляет как причастность к великому таинству, поэтому в его восприятии совмещаются сказочно-волшебный и христианский интертексты.

Кстати, в описании дяди Юры – Николая Николаевича Веденяпина – подчеркивается его необыкновенное сходство с мамой героя: «Он был похож на маму. Подобно ей он был человеком свободным, лишенным предубеждения против чего бы то ни было непривычного. Как у нее, у него было дворянское чувство равенства со всем живущим. Он так же, как она, понимал всё с первого взгляда и умел выражать мысли в той форме, в какой они приходят в первую минуту, пока они живы и не обесмыслятся» [12, с. 10]. В портрете акцентировано еще одно подтверждение идеи жизни вопреки смерти, которое получил маленький Юра.

В рассуждениях Николая Николаевича Веденяпина содержатся отзвуки популярных философских теорий, которые находят живой отклик в душе мальчика. «Отец Николай был священник, прошедший толстовство и революцию и шедший все время дальше» [12, с. 10]. Он говорит: «Сейчас в ходу разные кружки и объединения. Всякая стадность – прибежище недаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут лишь одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно. Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности? Таких вещей очень мало. Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!» [12, с. 12]. В дальнейшем Веденяпин указывает на то, что человек живет не в природе, а в истории и что Евангелие есть ее обоснованием. Любовь к ближнему Николай Николаевич осмысляет как неизменный евангельский концепт и «высший вид живой энергии». В этих мыслях Веденяпина совмещаются реминисценции на Евангелие и на работы религиозного философа Н. Федорова («Философия общего дела»), где высказывается идея о необходимости последовательной разгадки смерти и ее будущего преодоления за счет «общего дела» – приближения к Христу в мыслях, душе и деяниях. Аллюзии на античную историю и культуру (на жестокость Калигулы) в рассуждениях Веденяпина создают оппозицию «мир без

Бога» и «мир с Богом», которая станет одной из центральных в романе.

В уста Юрия Живаго Б. Пастернак неоднократно вкладывает не только прямые цитаты из религиозных текстов (из Библии, молитв и другие), но и неточные, вольно интерпретированные героем цитаты. В детстве Юра воспринимает природу и весь мир сквозь призму Евангелия. Например, загадочный пейзаж оврага напоминает ему картинку, «как в его иллюстрированном Священном писании». Здесь же ему померещилась его мать, «будто аукается с ним и куда-то подзывает». Слияние образов природы, матери и библейских сюжетов вызывает в душе Юры эмоциональный подъем и обращение в матери в форме неточной (по-детски интерпретированной) молитвы к ангелу-хранителю («Ангеле Божий, хранителю мой святой...»). Сквозь призму матери, ее духовного бессмертия, Юра как бы нащупывает и свой «истинный путь» с Господом.

Контрастом мыслям Юры о жизни во Христе в контексте христианской истории звучат размышления Ники (Иннокентия) Дудорова, опасность которых раскрывают литературные и философские аллюзии. «Как хорошо на свете! – подумал он. – Но почему от этого всегда так больно? Бог, конечно, есть. Но если он есть, то он – это я» [12, с. 20]. В этих словах слышатся аллюзии на строки М. Лермонтова из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» («Что же мне так больно и так трудно...») и идеи Ф. Ницше о «смерти Бога» и «сверхчеловеке». Ника Дудоров «в безумном превышении своих сил» считает себя вправе не только приказать дереву осине замереть в неподвижности, но и убить Надю, а потом он собирается ударить к отцу в Сибирь «подымать восстание». Здесь явно ощущается влияние (хотя и в зародыше) идей Петра Верховенского из «Бесов» Ф. Достоевского. Позднее мысль о вседозволенности для «сверхчеловеков» будет возникать неоднократно в контексте биографического и исторического времени в романе. Например, в высказываниях Максима Клинцева-Погоревших, который невозмутимым тоном оракула предсказывал гибельные потрясения на ближайшее время: «Эти разрушения – закономерная и предварительная часть более широкого созидательного плана. Общество развалилось еще недостаточно. Надо, чтобы оно распалось до конца, и тогда настоящая революционная власть по частям соберет его на совершенно других основаниях» [12, с. 163]. Юрий Живаго понимает, что «опять запахло Петенькой Верховенским, не в смысле новизны, а в смысле

испорченности и пустозвонства» [12, с. 162]. Идеи Петра Верховенского будет претворять в жизнь Антипов-Стрельников как воплощение нового «сверхчеловека». А Юрий Живаго, наоборот, как отмечает автор, «не причислял себя к полубогам и сверхчеловекам». В данном случае использование литературно-философского интертекста через форму отрицания выделяет образ главного героя как несоответствующего общей атмосфере революционной эпохи.

Политические события после манифеста 17 октября 1905 года, размах забастовочного движения и его жестокое подавление со стороны царских властей ярко представлены в романе с помощью песенного интертекста: «Варшавянка» (польская и русская революционная песня 1905 года, автор слов В. Свенцицкий, русский перевод Г. Кржижановского), «Марсельеза» (гимн Французской революции, автор слов Р. Де Лиль, русский текст на музыку Дж. Б. Виотти авторства П. Лаврова под названием «Рабочая Марсельеза» использовался наряду с «Интернационалом»), «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» (знаменитый похоронный марш русского революционного движения с конца 1870-х годов, существует проблема авторства).

Образ Патули Антипова органически вписан в революционную толпу (его привела с собой Марфа Тиверзина), что как бы предвосхищает его будущее как «рыцаря революции». С образом мальчика в толпе бастующих связан новозаветный мотив об избииении младенцев (Евангелие от Матфея). Библейский миф о чрезмерной необоснованной жестокости коррелирует с произволом военных, которые устроили разгон мирной демонстрации. «Полувзвод проскакал, повернул, перестроился и врезался в хвост шествия. Началось избиеение...» [12, с. 38]. То, что Патуля уцелел в ходе кровавых событий, содержит аллюзию на библейский миф о чудесном младенце Иисусе Христе и Его спасении от царя Ирода. Данная аллюзия акцентирует необыкновенность, избранность Патули в ходе революционного движения. Впоследствии он изображается как бы «новым мессией». Вместе с тем Б. Пастернак творчески переосмысливает, «переворачивает» библейский миф в проекции на образ Антипова-Стрельникова: неслучайно будет изменена фамилия, семейная жизнь и вся судьба героя. Антипов отдалается от ипостаси «чудесного младенца» и становится его антиподом, то есть новым антихристом.

Динамика интертекста в связи с образом Павла Антипова свидетельствует о внутренних

изменениях героя. «Чудесный» компонент в образе Патули акцентирует не только миф о спасении «чудесного младенца», но и фольклорный интертекст. Поначалу Павел, который женится на Ларе Гишар после ее рокового выстрела в Комаровского, предстает сказочным «богатырем», «Ерусланом Лазаревичем» (в восприятии Войтковской). Фольклорный мотив спасения заколдованной красавицы (Лары) от злой силы (Комаровского) недюжинным богатырем (Пашей Антиповым) усиливают свадебные песни («Виноград», «Расплетайся трубчатая коса, рассыпайтесь, русы волоса»), упоминание студенческих прозвищ Антипова – «Красная девица» и «Степанида» (женское имя, означающее «венки», «кольцо», что соответствует ситуации свадьбы), а также использование устойчивой фольклорной формулы, когда Лару «повезли под злат-венец». Однако после венчания Лары и Паши сказочный ореол вокруг Антипова развеивается. Его уход на войну добровольцем связан не с жадой богатырских подвигов, а с его бегством от Лары, с которой он испытал и большое счастье, и еще большее отчаяние. В восприятии Галиуллина Антипов на войне «казался заколдованным, как в сказке. И вот его не стало, и на руках у Галиуллина остались бумаги и фотографии Антипова и тайна его превращения» [12, с. 116]. В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак нередко использует различные точки зрения для актуализации определенного интертекста. В результате возникает целый комплекс отражений, «пучки смыслов», придающих многомерность художественному образу.

«Новый Антипов», «сверхчеловек» в образе военкома Стрельникова, в котором уже не осталось ничего человеческого, а лишь «революционная необходимость», предстает на фоне библейского интертекста, отсылающего к мифам о Страшном суде. Стрельников берет на себя роль вершителя человеческих судеб. Он может даровать жизнь (как он сделал по отношению к Юрию Живаго), но может и отобрать ее «в целях революции»: «Сейчас Страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора» [12, с. 252].

Лара воспринимает «нового Антипова» в ассоциациях с Древним Римом: «Это нечто мне недоступное, не жизнь, а какая-то римская гражданская доблесть» [12, с. 299]. Учитывая, что в романе прослеживается оппозиция «мир без Бога» (античное время, Рим) и «мир с Богом» (христианское время), образ Стрельникова в свете

данного интертекста усиливает картину современного «обезбоженного» мира, куда пришел «мессия наоборот», то есть антихрист в человеческом обличье. В оценке Стрельникова с точки зрения Лары в ироническом подтексте присутствуют аллюзии на романы Ф. Достоевского: «Мировой пролетариат, переделка вселенной, это другой разговор, это я понимаю. А отдельное двуногое вроде жены там какой-то, это так, тьфу, последняя блоха или вошь» [12, с. 300]. В воспоминаниях Лары о Паше возникает также известный мотив А. Чехова «человека в футляре» как нераскрытой человеческой сущности, что в эпоху глобальных перемен привело к трагическим последствиям.

Как мы уже отметили, в образе Стрельникова нашла воплощение идея Ф. Ницше о «сверхчеловеке». Однако в преддверии смерти Стрельников сам же развеивает миф о себе как о «сверхчеловеке»: «Подумайте, шесть лет разлуки, шесть лет невыносимой выдержки. Но мне казалось, – еще не вся свобода завоевана. Вот я ее сначала добуду, и тогда я весь принадлежу им, мои руки развязаны. И вот все мои построения пошли прахом. Завтра меня схватят... (...) Меня схватят и не дадут оправдаться. Сразу набросятся, окриками и бранью зажимая рот. Мне ли не знать, как это делается?» [12, с. 461]. В высказываниях Стрельникова содержится скрытая аллюзия на библейский миф о вавилонской башне, что свидетельствует о желании Стрельникова, как и других деятелей революционного движения, возвыситься до уровня Бога, вершителей судеб мира. Но всемогущество и власть оказались иллюзией. Из «сверхчеловека», который имел право карать или миловать, Стрельников сам превратился в жертву. Таким образом, Б. Пастернак снова использует прием «переворачивания» библейского мифа, создавая картину революционного «мира наоборот», где сместились все ценности, человеческая сущность и ход истории. Финалом судьбы Стрельникова стало его самоубийство, в описании которого Б. Пастернак опирается на фольклорную образность: «Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокши в луже натекшей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатились со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины» [12, с. 462]. Собственно, здесь используется не сам интертекст, а его акцентированное отсутствие. За образом рябины в устном народном творчестве закреплены устойчивые значения: плодородие, благополучие, семья, любовь, защита т. д. Поскольку в судьбе Стрельникова ничего этого не свершилось, то и самих

ягод в его последнем портрете как бы нет, капли крови лишь напоминают ягоды мерзлой рябины, становясь символом бессмысленности жизни и бесполезности той жертвы, которую принес Павел во имя революции.

Тот же самый фольклорный образ рябины используется в характеристике Лары. Но это живой поэтический образ (а не капли крови на мертвом лице, напоминающие мерзлые ягоды), который придает огромные силы Юрию Живаго, когда он бежит из партизанского плена: «Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя, рябиношка, родная кровинушка» [12, с. 372]. В прозаическую часть романа Б. Пастернак вводит авторскую стилизацию в духе фольклора – песню «Что бежал заюшка по белу свету...». В песне о «заюшке» акцентированы мотивы бегства по белу свету, печали-разлуки и тоски по милой. Образ рябины в тексте приобретает персонифицированное значение жизненной спутницы рассказчика, его силы, источника любви, сочувствия и поддержки. В финале песни образы рябины и красавицы сливаются воедино. Это предвосхищает предстоящую встречу Лары и Юрия Живаго, развитие их человеческих отношений на фоне новой реальности, где «что-то сдвинулось в мире», где сместились моральные ценности и смыслы.

Противоречия, которые охватили революционное общество, воплощаются в романе «Доктор Живаго» через контрасты смыслов, заложенных в интертекстах. Б. Пастернак сталкивает точки зрения Николая Николаевича Веденяпина и Нила Феоктистовича Выволочнова. Веденяпин утверждает мысль о том, что Христос поясняет истину светом повседневности и что каждая жизнь символична, потому что она значительна. Выволочнов, являясь его идейным оппонентом, провозглашает обратное, отрицая и Христа, и христианскую философию, и искусство: «России нужны школы и больницы, а не фавны и ненюфары. (...) А вы думаете, что наоборот? Мир спасет красота, мистерии и тому подобное, Розанов и Достоевский?» [12, с. 43]. Здесь совмещаются музыкальный, живописный, литературный и философский интертексты: образы символистов и импрессионистов К. Дебюсси (симфоническая поэма «Послеполуденный отдых фавна» по мотивам одноименного стихотворения С. Малларме), К. Моне («Ненюфары»), непрямая цитата из романа Ф. Достоевского «Идиот» («Красота спасет мир»), упоминание имени В. Розанова как религиозного философа, увлекавшегося идеями Ф. Достоевского и отстаивавшего теорию бес-

смертия жизни («Легенда о Великом инквизиторе Ф. Достоевского»). Всё это совмещается, чтобы подвергнуться критике со стороны сторонников «нового мира». Отрицание достояний человеческой мысли и искусства воплощает мысль о всеобщем разрушении, начавшемся в стране. В диалоге Веденяпина и Выволочнова вновь актуализируется оппозиция Рим – христианство как «мир без Бога» и «мир с Богом». Веденяпин говорит: «Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, лавкою в два яруса, на земле и на небе, свинством, захлестнувшимся вокруг себя тройным узлом... <...> И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнута человеческий... <...> и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца» [12, с. 45]. В христианской утопии, озвученной Николаем Николаевичем, акцентированы библейские характеристики Иисуса Христа – плотник, пахарь, пастух в стаде овец, а также то, что Он – Сын человека, а потому каждый может следовать его путем Христа.

Однако общество в процессе революционных процессов всё больше и больше отдалялось от Христа, что в романе «Доктор Живаго» подчеркивается с помощью библейского интертекста со значением трагического разрыва завета (союза) с Господом. В изображении картины войны Б. Пастернак использует аналогии на библейские топосы Содомы и Гоморры, которые, согласно мифам, были уничтожены Богом за грехи их жителей и являются символом греховности и распутства. «Сбегай на улицу, Карпенко, спроси, по какому случаю содом», – сказал Юрий Андреевич» [12, с. 125]. В образе Устины в романе «Доктор Живаго» актуализируется библейский сюжет о Лотовой жене, которая оглянулась на разрушаемые небесным огнем нечестивые города Содом и Гоморру. Драматические события в Мелюзееве описываются Б. Пастернаком с помощью образа саранчи, которая тучами висела над крышами домов. Нашествие саранчи восходит к Библии, где этот образ встречается довольно часто («Книга Пророка Иоиля», «Откровение Иоанна Богослова» и другие), воплощая невиданные испытания, конец света. Революция в восприятии Юрия Живаго предстает в виде огромного наводнения, всемирного потопа. Еврейские погромы и издевательства вызывают в душе главного героя размышления о чаше страданий. Зыбушинская республика во главе с сектантом Блажейко, который «объявил новое тысячелетнее зыбушинское

царство, общность труда и имущества и переименовал волостное правление в апостолат», переворачивает библейский миф и доводит его до абсурда, создавая «мир наоборот», карнавалы, но вместе с тем и трагически реальный. Бессмысленность братоубийственной гражданской войны подчеркивается с помощью цитирования Псалма 90 («Живый в помощи Всевышнего»), считавшимся чудодейственным и оберегающим от пуль. Этот текст Юрий Живаго находит на груди в ладанках у представителей красных партизан и белогвардейцев (у телефониста и Сережи Ранцевича). Но Псалом не может защитить ни от ран, ни от смерти, как убеждается Юрий Живаго, в этой войне нет победителей и побежденных, ведь общество окончательно отступило от Бога.

Изображение революционных событий в библейском интертексте соединяется с историческими аналогиями (С. Разин, Е. Пугачев, Робеспьер, Наполеон, деятели Древнего Рима), литературными аллюзиями и реминисценциями («Гамлет» В. Шекспира, «Мы дети страшных лет России...» А. Блока и др.), интерпретацией философских теорий (Л. Толстой, Ф. Ницше и др.).

Жизненная история Лары Гишар предстает в ореоле интертекстуальных связей. Имя Лариса имеет устойчивое значение – «чайка». Фамилия с французского *guichet* означает «окно», «тюремное окно». То есть в самом имени героини содержатся мотивы неволи и порыва на свободу. Повествование о судьбе юной Лары вызывает ассоциации с темой детства Ч. Диккенса: «Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату, трущобы «погибших созданий» [12, с. 24]. Появление рядом с Ларисой адвоката Комаровского сопровождается аллюзиями и реминисценциями на трагедию «Фауст» Й. В. Гете. Пёс Комаровского Джек вцепился в ногу Ларе, что напоминает черного пуделя, предшествующего приходу Мефистофеля. Соответственно Комаровский изображается как воплощение нечистой силы, фатального зла, а Лара – как современная белокурая Маргарита, чистая и непорочная дева. Впоследствии интертекст, связанный с Маргаритой из «Фауста», найдет воплощение в описании безумия Лары (в момент покушения на Комаровского и после выстрела). А в образе Юрия Живаго воплощены искания Фауста: «Каждый родится Фаустом, чтобы всё обнять, всё испытать, всё выразить» [12, с. 283]. Но это далеко не единственный аспект в образе главного героя.

В образе Комаровского также акцентирована метафора «человек-зверь», восходящая к Библии

(«Откровение Иоанна Богослова») и к роману Э. Золя «Человек-зверь» (1888), в котором главный герой стремится овладеть женщиной, а потом убить её: «Она требовалась ему дозарезу, а увидеть ее в это воскресенье не было возможности. Он метался, как зверь, по комнате, нигде не находя себе места» [12, с. 47]. Мотив звериного начала появляется и в стихотворении «Сказка» («Стихотворения Юрия Живаго»), где есть образы девы-красавицы, дракона и конного рыцаря, который «вышел на звериный след». Поэтический текст коррелирует с любовным треугольником Лара – Комаровский – Юра.

Падение Лары отражается в онирическом пространстве средствами фольклорного интертекста: «...а на земле поют «Черные очи да белая грудь» и «Не велят Машеньке за реченьку ходить» [12, с. 50]. В этих народных песнях рассказывается о судьбе бедной девушки, соблазненной молодчиком. Трагедию Лары усиливает сравнение её с образом Катерины из «Грозы» А. Островского, а также живописный интертекст – воспоминание-ассоциация Лары о картине «Женщина или ваза (Сложный выбор)» (1878) художника Г. Семирадского, на которой изображен римский патриций, размышляющий, что лучше купить – вазу или рабыню. «Она сейчас упадет без чувств посреди улицы от омерзения. Что она сейчас вспомнила?! Как называлась эта страшная картина с толстым римлянином в том первом отдельном кабинете, с которого всё началось? «Женщина или ваза». И она тогда еще не была женщиной, чтобы равняться с такой драгоценностью» [12, с. 54]. Соответственно образ Комаровского ассоциируется с римским патрицием, изображенным на картине Г. Семирадского.

Стремление Лары к внутреннему очищению воплощается в сцене, где она слышит и повторяет девять блаженств из Нагорной проповеди Христа (Евангелие от Матфея). Согласно Библии, следование им в земной жизни приведет к вечному блаженству в вечной жизни. «Блажени нищие духом... Блажени плачущие... Блажени алчущие и жаждущие правды... Лара шла, вздрогнула и остановилась. Это про неё. Он говорит: завидна участь растоптанных. Им есть что рассказать о себе. У них всё впереди» [12, с. 51]. В ходе развития сюжета образ Лары углубляется за счет ассоциации с Магдалиной, которая, согласно Библии, удостоилась увидеть воскресение Христа. Этот образ возникает и в прозаической, и в лирической частях романа (стихотворение «Магдалина»).

В восприятии Юрия Живаго Лара предстаёт то в образе читающей Татьяны Лариной, то в библейских образах Богоматери, ангела, свечи (символа божественного света), то в фольклорном образе рябиноушки. «Ты недаром стоишь у конца моей жизни, потаенный, запретный мой ангел, под небом войн и восстаний» [12, с. 424]. «А ты всё горишь и теплишься, свечечка моя яркая!..» [12, с. 435].

Любовную историю Юрия Живаго и Лары раскрывают также парные библейские (Адам и Ева, Христос и Магдалина) и литературные (Ромео и Джульетта) образы. Прямая цитата из трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», с одной стороны, воплощает сильные чувства героев, а с другой – предвосхищает их будущую трагедию и разлуку.

В финале романа Лара молится за Юрия Живаго словами молитвы за умерших: «И целуйте меня последним целованием» [12, с. 495]. «Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, – «Свеча горела на столе, свеча горела», – пошло в его жизни его предназначение?» [12, с. 496]. В данном фрагменте обнаруживается внутренняя интертекстуальность, когда в прозу романа входит прямая цитата из стихотворения «Зимняя ночь» («Стихотворения Юрия Живаго»).

Вокруг образа главного романного героя Юрия Живаго, по сравнению с другими персонажами, сосредоточен наибольший комплекс интертекстов. В научной литературе достаточно глубоко изучен цикл «Стихотворения Юрия Живаго», где возникают библейские мотивы, связанные с сюжетами Священного Писания о Рождестве («Рождественская звезда»), пути и входе Христа в Иерусалим («Чудо», «Дурные дни»), молении в Гефсимании («Гамлет», «Гефсиманский сад»), положении во гроб и Воскресении («Гефсиманский сад», «Магдалина», «На Страстной»), Преображении («Август») и др. В цикле присутствуют известные библейские образы, которые поэтически переосмысляет главный герой романа и автор стихов – Юрий Живаго – в проекции на свою личную судьбу и судьбу всего общества (Фавор, чаша, ангел, свеча, Мария, Магдалина, Христос, Иуда, волхвы, апостолы и др.). В «Стихотворения Юрия Живаго» заложен библейский хронотоп через упоминание церковных праздников (Страстная, Пасха, Рождество, Преображение и др.). Всё это служит утверждению идеи вечной

жизни вопреки смерти. Эта идея звучала в самом начале романа и обрела лирическое воплощение в стихах Юрия Живаго (кольцевая композиция романа). Соединение библейского (Христос в Гефсимании) и шекспировского (размышления Гамлета) интертекстов в начальном стихотворении «Гамлет» создаёт напряжённую ситуацию нравственного и философского выбора жизненного пути – ситуацию, в которой находился Иисус Христос, Гамлет, а теперь Юрий Живаго.

Помимо лирической части, образ Юрия Живаго концентрирует вокруг себя множество интертекстов и в прозе романа. Сквозь призму библейских цитат, аллюзий, реминисценций, образов, мотивов Юрий Живаго воспринимает стремительно изменяющийся мир (крестный путь, Содом и Гоморра, Страшный суд, дьявол, всемирный потоп, вавилонская башня, Иуда и т. д.). Особое поэтическое и христианское видение позволяет главному герою осознать драматизм революционных процессов и абсурд советской действительности, несоответствие хода общественной истории библейским ценностям. Однако Юрий Живаго даже в условиях террора не теряет способности мыслить и верить в торжество жизни и силу Творца. С библейским интертекстом, сконцентрированным вокруг образа Юрия Живаго, тесно связаны мотивы дара (жизни и творчества), духовного воскресения личности, любви, принятия страданий как нравственного испытания и др. Помимо библейского интертекста, для понимания образа Юрия Живаго и его отношений с другими персонажами, миром и самим собой большое значение имеют тексты русской и мировой классической литературы, современный литературный контекст, а также труды философов XIX–XX веков. Юрий Живаго воспринимает А. Блока как «явление Рождества во всех областях русской жизни» [12, с. 82]. Под влиянием А. Блока пробуждается его творческое призвание и стремление написать лирическое «поклонение волхвов». Юрий Живаго много говорит о своем увлечении Ф. Достоевским и В. Маяковским (как «продолжении Достоевского»). Образы нигилистов, революционеров и футуристов неоднократно возникают в сознании героя, попавшего в водоворот общественных процессов на рубеже веков. В юности Юра, Тоня Громеко и Миша Гордон увлекались сочинениями В. Соловьёва («Смысл любви») и Л. Толстого («Крейцера соната»), в которых идет речь о разных типах любовного чувства. Собственно, эти различные типы любви испытал Юрий Живаго в отношениях с Тоней и Ларой.



Библейские и литературные тексты становятся мощной духовной поддержкой для главного героя. Особенно в годы голода и террора, когда семья временно смогла укрыться от невзгод в Варькино. Там Юрий Живаго повторяет стихи Ф. Тютчева («Какое лето, что за лето! Ведь это право волшебство...»), представляет себя «подобно Робинзону, подражая Творцу», вспоминает «толстовское опрощение», перечитывает «Евгения Онегина» и другие поэмы. Разговоры о книгах А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Тургенева, И. В. Гете, В. Шекспира, а также о христианской истории помогают Юрию Живаго не утратить смысл существования и способность к творчеству. Именно в библиотеке, среди книг, он вновь увидит Лару, которая предстанет перед ним в образе читающей пушкинской героини из «Евгения Онегина». То, что дом Лары украшали женские мифологические кариатиды (музы с бубнами, лирами, масками), кажется Юрию Живаго особым знаком, ведь при всех разрушениях именно культура остается незыблемой навсегда. Вместе с Ларой и через свет культуры Юра обретает новый смысл – не как «сверхчеловек или полубог», а как частное лицо, жизнь которого имеет большое значение, по убеждению Б. Пастернака. «Отдельная челове-

ческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной» [12, с. 410]. В образе Юрия Живаго воплощена идея литературного творчества и шире – поэтического отношения к миру. Поэтому в прозаической части романа большую роль играет внутренняя интертекстуальность: цитирование Юрием Живаго своих текстов из «Стихотворений Юрия Живаго» («Зимняя ночь», «На Страстной» и др.); отрывки из записей Юрия Живаго; фрагменты из его произведения «Игра в людей» («мрачный дневник или журнал тех дней, состоящий из прозы, стихов и всякой всячины»).

**Выводы и предложения.** Интертекстуальность позволила Б. Пастернаку не только отразить жизненный и духовный путь главного героя «Доктора Живаго» в сложном социальном контексте, но и открыть новые горизонты в развитии романа как поливекторного и синтетического жанра (эпического и лирического) – воплощения общего хода истории и культуры сквозь призму частной жизни человека. Дальнейшее исследование жанра романа в аспекте интертекстуальности позволит установить закономерности развития литературного процесса и особенности «диалога культур» в эпоху XX века.

#### Список литературы:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. Москва : Прогресс. 1989.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство. 1979.
3. Буров С. Г. Сказочные ключи к «Доктору Живаго». Пятигорск : «РИА на КМВ». 2007. 968 с.
4. Буров С. Г. Пастернак и Чаадаев. Пятигорск : Изд-во ПГЛУ. 2009. 218 с.
5. Буров С. Г. Игры смыслов у Пастернака: В 2-х ч. Ставрополь : Изд-во СГУ. 2010. Ч. 1. 225 с.; Ч. 2. 229 с.
6. Буров С. Г. Полигенетичность художественного мира романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Диссертация...доктора филологических наук. Ставрополь. 2011.
7. Буров С. Г. Реминисцентный слой пушкинского «Пророка» в «Докторе Живаго» Б. Л. Пастернака. *Вестник Российского университета Дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2011. № 1. С. 11–19.
8. Власов А. «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»). *Вопросы литературы*. 2006. № 3. С. 87–119.
9. Волосевич Л. В. К вопросу об интертекстуальных связях: деревенское пространство в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя и в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2011. № 4 (1). С. 3–11.
10. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. Москва : Новое литературное обозрение. 1996. 495 с.
11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. 1993. № 4. С. 5–24.
12. Пастернак Б. Доктор Живаго. *Пастернак Б. Собр. соч.*: в 11 томах. Т. 4. Москва : Слово. 2004. С. 6–548.
13. Ронен О. Лексические и ритмико-стилистические повторения и «неконтролируемый подтекст». *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Т. 56. 1997. № 3. С. 40–44.
14. Суханова И. А. Интертекстуальные связи романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» с повестью Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». *Верхневолжский филологический вестник*. 2019. № 1. С. 86–92.
15. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов. Москва : Либроком. 2012. 284 с.

16. Фуко М. Археология знания. Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия. 2004.
17. Kristeva J. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York : Columbia University Press. 1980.
18. Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon. 1958.

**Nikolenko O. N. INTERTEXTUALITY IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY NOVEL  
(BASED ON THE NOVEL “DOCTOR ZHIVAGO” BY B. PASTERNAK)**

*The article presents a comprehensive and multifaceted study of intertextuality in the novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak. The author traces the intertextual connections of the novel “Doctor Zhivago” with world literature, philosophy, folklore, and the Bible, determines the forms and ways of creating intertextuality in the work, primarily in its prose part. The internal intertextuality in the novel is also revealed, namely the textual connections between its prose and poetic parts, as well as between the novel “Doctor Zhivago” and other works by B. Pasternak. The influence of intertextuality on the development of the novel genre and individual style of the writer is also examined.*

*The biblical intertext (stories about the Virgin Mary, Jesus Christ, Lot’s wife, Sodom and Gomorrah, etc.), which permeates every level of the work, plays the leading role in organizing the structure of the novel Doctor Zhivago. There are many intertexts revolving around the figure of Yuri Zhivago in the prose and lyrical parts of the novel. Through the prism of biblical quotes, allusions, reminiscences, images, motives, Yuri Zhivago perceives a rapidly changing world. A special poetic and Christian vision allows the protagonist to realize the drama of revolutionary processes and the absurdity of Soviet reality, the inconsistency between the course of social history and biblical values. However, even under the reign of terror, Yuri Zhivago does not lose his ability to think and believe in the triumph of life and the power of the Creator. The biblical intertext is closely related to the motives of the gift (life and creativity), the spiritual resurrection of the personality, love, acceptance of suffering as a moral test, etc. Texts of Russian and world classical literature (L. Tolstoy, F. Dostoevsky, A. Pushkin, F. Tyutchev, etc.), the modern literary context (A. Blok, V. Mayakovsky, etc.), as well as works of philosophers of the 19th-20th centuries (F. Nietzsche, V. Soloviev, I. Kant, etc.) are of great importance for understanding the character of Yuri Zhivago and his relations with other characters, the world and himself.*

*The depiction of revolutionary events in the biblical intertext (the Flood, Sodom and Gomorrah, etc.) is combined with historical analogies (S. Razin, E. Pugachev, Robespierre, Napoleon, emperors of Ancient Rome), literary allusions and reminiscences (“Hamlet” by W. Shakespeare, poems by A. Blok, etc.), the interpretation of philosophical theories of the 19th-20th centuries.*

*Lara Guichard’s life story abounds with intertextual connections with the works of J. W. Goethe (Margarete), A. Ostrovsky (Katerina), A. Pushkin (Tatyana Larina), folklore (images-symbols of rowanberry, candles), art (painting, music), and the Bible (Magdalene). Paired biblical (Adam and Eve, Christ and Magdalene) and literary (Romeo and Juliet) characters are used when unfolding the love story of Yuri Zhivago and Lara.*

**Key words:** Boris Pasternak, Doctor Zhivago, novel, intertext, intertextuality, image, motive, allusion, reminiscence, genre, “dialogue of cultures”.