

Л. В. Волосевич

**К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЯХ:
ДЕРЕВЕНСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В «МЁРТВЫХ ДУШАХ»
Н. В. ГОГОЛЯ И В РОМАНЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА
«ДОКТОР ЖИВАГО»**

Физическое пространство романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» составляет основная его оппозиция центр – периферия. Образ русской деревни, её пейзажи представляют вторую часть оппозиции, занимая значительную часть повествования романа, и несут большую смысловую нагрузку.

Анализируя деревенский пейзаж в романе, нельзя не учитывать тот факт, что в повествовании Б.Л. Пастернака происходит синтез предыдущих текстов русских писателей. Вследствие этого происходит актуализация темы XIX века, широты, бескрайности русских просторов, которые затем развиваются в центральные проблемы романа «Доктор Живаго», такие как будущее России, её историческое значение, трансцендентальный смысл происходящих в ней событий рубежа веков. Образ деревни активно участвует в формировании обозначенной проблематики. Поэтому для более глубокого прочтения его смысла в романе необходимо учитывать способность текста романа вступать в диалог с текстами – предшественникам [4, 15].

Наиболее близко, на наш взгляд, деревенское пейзажное пространство Б.Л. Пастернака соприкасается с лирическими описаниями помещицкой России в поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души». Ранее исследователи уже отмечали некоторое соприкосновение текстов Н.В. Гоголя и Б.Л. Пастернака. Речь идёт о гоголевском приёме, когда «состояние недвижимости описывается как движение» [5, 632], который заметили Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский. В основном же обращалось внимание на диалог текстов Б.Л. Пастернака с текстами А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. Поэтому цель нашего исследования – проследить ссылки Б.Л. Пастернака на текст Н.В. Гоголя в изображении деревенского пейзажа конца XIX века в первой части романа «Доктор Живаго».

Необходимо заметить, что диалогизм текстов, в частности текстов Н.В. Гоголя и Б.Л. Пастернака, обусловлен единством референтной среды, которая предлагает искусству XIX века «типологическую схему» [7, 16] русского усадебно-деревенского пространства. Особенно это касается живописи и литературы. Эта схема переносится в пейзажи Н.В. Гоголя в «Мёртвых душах», а затем её наследует Б.Л. Пастернак.

Согласно Б. Ключевскому, значительную часть усадебно-деревенского пространства составляет деревенский пейзаж, состоящий из трёх «основных стихий» природы: «Лес, степь и река» [7, 15]. Известно, что эта традиционная схема была сформирована синкретично в русской пейзажной живописи XIX века и литературе этого периода. Ю.Г. Стёрнин отмечает присутствие в пейзажном пространстве ещё одного важного компонента – образа деревни: «...

весьма распространённый мотив живописных произведений – мотив уходящей вдаль дороги, посёлка, исхоженной тропы» [7,16].

Из всех компонентов русского пейзажа исследователями придаётся особое значение мотиву дороги. М.М. Бахтин вводит понятие «хронотоп дороги» и поясняет его «сюжетную роль в истории романа»: «На дороге... пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей... Здесь время как бы вливается в пространство и течёт по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги...» [1, 392].

В свою очередь, М.Ю. Лотман считает мотив дороги признаком «линейного пространства», которому соответствует «герой пути» [5, 625]. Наличие этого художественного символа «содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено... и естественность движения в том, в котором граница отсутствует» [5, 625]. Б. Гаспаров рассматривает инвариант дороги – железнодорожные пути и депо, как механизм, формообразующий роман [2, 226]. Естественно, что для более подробного анализа точек соприкосновения пейзажей Н.В. Гоголя и Б.Л. Пастернака необходимо учитывать обозначенную схему русского пейзажа и функции его компонентов.

Отметим составляющие панорамы пейзажного пространства в первой части романа «Доктор Живаго». Дуплянка – место приезда Юры и его дяди, Николая Николаевича – это бескрайние поля пшеницы, охватывающие их леса, река, усадьба фабриканта Кологривова. В центре пейзажной композиции пролегает дорога, по которой движутся в тарантасе путники. Как видим, составляющие пейзаж компоненты полностью соответствуют сложившейся «типологической схеме» картины русской природы, сформировавшейся в XIX веке.

Этой же картине соответствуют пейзажи в лирических отступлениях Н.В. Гоголя в «Мёртвых душах». Если обобщить картины, увиденные Чичиковым из окна брички на протяжении всего пути, то нужно отметить усадьбы, поля, пруды, леса: «Проснулся – и уже опять перед тобою поля и степи... Толчок – и опять проснулся... внизу плотина широкая и ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви...» [3, 260]. И в другом пассаже: «...летит с обеих сторон лес с тёмными строями елей и сосен... летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль...» [3, 260].

Прежде всего, Б. Пастернак заимствует у Н.В. Гоголя главный элемент, связывающий пейзажную композицию – дорогу, проходящую через всю Россию, образ явно и скрыто влияющий на развитие сюжета у обоих писателей. У Н.В. Гоголя мотив дороги появляется в завязке приключений главного героя в тот момент, когда Чичиков отправляется в Маниловку: «Не без радости был вдали узрет полосатый щлахбаум, давший знать, что мостовой, как и всякой другой муке будет скоро конец... Чичиков понёсся наконец по мягкой земле»

[3, 24]. Этот же мотив продолжается в начале III-ей главы, развивая и связывая эпизоды повествования: «А Чичиков в довольном расположении духа сидел в своей бричке, катившейся по столбовой дороге» [3,47].

Дорога в повествовании Н.В. Гоголя ведёт по полям от деревни к деревне, от усадьбы к усадьбе, прочерчивая перспективу пространства. Благодаря этому мотиву автором создаётся и образ России. Эти же функции выполняет мотив дороги и в повествовании Б.Л. Пастернака. «Дрога по полям в Дуплянку», имение фабриканта Кологривова ведёт через всю Россию на Урал. В эпизоде езды Юры и его дяди по просторам Дуплянки типологически фокусируется весь путь Чичикова. Недаром, в повествовании Б.Л. Пастернака повторяются не только крупные черты пейзажной панорамы Н.В. Гоголя, но и его знаменитая бричка, заменённая автором «Доктора Живаго» тарантасом.

Примечательно и внутреннее сходство кучера Селифана с кучером Павлом из «Доктора Живаго». Однако в «Мёртвых душах» Селифан – кучер по призванию, его своеобразное имя подчёркивает неординарность его кучерской натуры. Селифан, колесит по дорогам с вдохновением, ведёт поучительные беседы с лошадьми, раздражается длинными философскими монологами, «забираясь в самые отдалённые отвлечённости» [3, 32].

Б.Л. Пастернак презентует кучера Павла «от противного». На самом деле это не кучер, а «чернорабочий и сторож из книгоиздательства» [6, 22]. Он утратил поэтичность Селифана, заниматься кучерским делом его вынудили обстоятельства. Весь образ Павла говорит о том, что он занимается своей работой по нужде: сидит «на козлах боком, сутуло и, перекинув ногу за ногу, в знак того, что он не заправский кучер и правит не по призванию» [6, 22]. Павел – это антипод Селифана, потерявший свою крестьянско-патриархальную сущность, порождённый другими реалиями жизни, но сохранивший связь со своим литературным прообразом.

Несмотря на различия речи этих персонажей, в ней присутствует и стилистическое сходство. Поскольку Селифан является одним из ведущих образов повествования – типом русского крепостного крестьянина, то его портретной, поведенческой и речевой характеристикам отводятся обширные, подробные пассажи. У Б.Л.Пастернака Павел – персонаж эпизодический, появляющийся один раз, поэтому его портрет дан коротко, в одной фразе.

Те же различия присущи и речи этих персонажей. Пространная, ярко-образная речь Селифана, для которой характерны элементы городского просторечья с искажением слов, присущие выходцам из деревни, сокращается у Павла до простых предложений с одним или несколькими словами. От характерных черт селифановской речи у кучера Павла сохранено лишь просторечное искажение слов.

Так, например, Селифан произносит: «сполняет долг», «слышь ты», «службы государская», «сколеской советник» (образование от статский и коллежский), такая потьма, «как милости вашей будет завгодно» [3, 31-32]. Павел, на вопрос Николая Николаевича о том, кому принадлежат поля,

пользуется в основном указательными прилагательными, искажая их: «энти господств», «эфти свои», вместо вопросительного слова «аль» – «или» – «Ай заснули?» [6,23].

Существенно, что в повествовании Б.Л. Пастернака автор фокусирует внимание на тройке лошадей, везущих тарантас. И в этом случае также происходит соприкосновение текстов. В «Мёртвых душах» Селифан постоянно разговаривает с лошадьми, насыщая свою речь сравнениями. Из его речи складывается образ тройки. В обращении Селифана лошади соотносятся с чиновничьим табелем о рангах: «Заседатель тоже хороший конь», «таким образом дошло до того, что он начал называть их наконец секретарями»; с представителями социальных слоёв: «панталонник ты немецкой!»; с историческими деятелями: «У, варвар! Бонапарт ты проклятый!». Также гоголевский кучер «...делал весьма дельные замечания чурбатуму пристяжному коню, запряжённому с правой стороны. Этот чурбатый конь был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везёт, тогда как коренной гнедой и пристяжной каурой масти... трудились от всего сердца так, что даже в глазах их было заметно получаемое ими от того удовольствие. «Хитри, хитри! Вот я тебя перехитрю!» говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. «Ты знай своё дело, панталонник ты немецкой! Гнедой почтенный конь, он сполняет свой долг, я ему с охотой дам лишнюю меру, потому, что он почтенный конь и заседатель тоже хороший конь... » [3,31-32].

В повествовании «Доктора Живаго» также присутствует обращение кучера к лошадям, но оно сводится к одной реплике: «Ай заснули?». Следующий затем диалог между Павлом и Николаем Николаевичем и обращение к лошадям переходят в авторское описание тройки. Прежде всего, автор повторяет гоголевскую картину тройки, бегущей по полям. Его замечания по поводу бега коней практически повторяют авторские комментарии в «Мёртвых душах». Как у Н.В. Гоголя, в тексте Л.Б. Пастернака «...коренник бежал с прирождённой прямою бесхитростной натуры» [3, 22], у Н.В. Гоголя – «исполнял долг», «трудились от всего сердца». У Б.Л. Пастернака – «...пристяжная казалась непонимающему отъявленной бездельницей» [6, 22], нарекания кучера – «дельные замечания» у Н.В. Гоголя обращены также к «чурбатуму пристяжному коню», так как «этот чурбатый конь был лукав и показывал для вида, будто бы везёт». Таким образом, становится очевидна общность точек зрения авторов на тройку.

Примечательно, то, что оба пассажа и у Н.В. Гоголя и у Б.Л. Пастернака, посвященные тройке, объединены в одну фразу и имеют, благодаря придаточным, сложную синтаксическую конструкцию. За счёт этого образ приобретает особое самостоятельное значение, хотя в повествовании Н.В. Гоголя иногда отходит на второй план из-за монологов Селифана.

Нельзя умолчать об одной детали-ремарке авторского повествования «Доктора Живаго». Это замечание, на наш взгляд, подчёркивает типичность образа тройки и открывающейся картины. Одновременно оно отсылает к

другому литературному источнику: «Но лошади везли, как все лошади на свете...» [6, 22]. В дискурсе русской литературы, прежде всего, возникает ассоциация с поэтическим образом лирических отступлений в «Мёртвых душах»: «Эх тройка! Птица тройка, кто тебя выдумал... кони вихрем, спицы в колёсах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..» [3, 287]. Связанный с традиционными мотивами движения, дороги, просторов образ тройки Н.В. Гоголя наполняется, как известно философско-риторическим, высшим смыслом, который звучит в финальном пассаже «Мертвых душ».

У Б.Л. Пастернака сохраняются риторическое значение и традиционные мотивы, звучащие у Н.В. Гоголя. Также, благодаря сравнению, в повествовании «Доктора Живаго» сохраняются лирический пафос и поэтизация образа-предшественника, переданные в лиро-эпической поэме мотивами летящего движения. Б.Л. Пастернак вносит в мотив движения значения плавности и грации, трансформируя его: мотив движения – полёт превращается в пляску под бубенцы: пристяжная, «...выгнувшись лебедью, отплясывала вприсядку под брэнчание бубенчиков, которые сама своими скачками поднимала» [6, 22-23].

Диалог текстов Н.В. Гоголя и Б.Л. Пастернака происходит не только благодаря пейзажным мотивам. В повествовании «Доктора Живаго» автор использует гоголевский приём, когда благодаря движущейся точке зрения «неподвижность описывается как движение» [5, 632].

В лиро-эпической поэме мы можем наблюдать этот приём на протяжении всего повествования. Особенно наглядно он виден в лирических отступлениях последней главы, в эпизоде отъезда Чичикова. Здесь мотив движения становится камертоном, задаёт ритм. В начале главы ритм замедлен. Перед глазами Чичикова, глядящего в окно, медленно проходит картина города: «С каким-то неопределённым чувством глядел он на дома, стены, забор и улицы, которые со своей стороны, как будто подсакивая, медленно уходили назад» [3, 256]. Мы видим, что движущаяся позиция Чичикова сообщает иллюзию движения и объектам, на которые он смотрит.

В процессе движения ритм повествования ускоряется и превращается сначала в бег от станции к станции. Причём усиливается и движение пейзажа: «...пять станций убежали назад» [3, 259]. Затем бег превращается в полёт: «Верста с цифрой летит тебе в очи» [3, 260].

Кульминационная точка мотива движения приходится на финальный пассаж повествования, где эмоциональность авторского лиризма также достигает своей вершины: «Кажись неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь и всё летит: летят вёрсты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с тёмными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сём быстром мельканье,

где не успевают означиться пропадающий предмет – только небо над головою, да лёгкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся неподвижны» [3, 287].

Обратим внимание на то, что автор «Мёртвых душ» постоянно подчёркивает точку зрения движущегося наблюдателя, а затем акцент переносится на панораму. Благодаря этому она приобретает самостоятельное значение. Реализующийся в её описании мотив движения усиливает семантическую самостоятельность пейзажного пространства, делает его антропоморфным, ожившим.

В повествовании романа Б.Л. Пастернака этот же приём наблюдается в эпизоде езды через поля Дуплянки. В повествовании сливаются точка зрения автора и персонажей, являющихся движущимися наблюдателями. С этой точки зрения и рассматривается панорама имения фабриканта Кологривова: «Склонив колосья, пшеница тянулась в струнку среди совершенного безветрия или высилась в кресцах далеко от дороги, где при долгом вглядывании принимала вид движущихся фигур, словно это ходили по краю горизонта землемеры и что-то записывали» [6, 22]. Мы видим, что, с одной стороны, ландшафт неподвижен. Об этом говорят и «струнка пшеницы», и «совершенное безветрие», но, благодаря движению самих героев, появляется мотив движения и неподвижная пшеница превращается в «движущиеся фигуры».

Далее мотив движения развивается. По мере продвижения путников происходит смена пейзажных элементов, изменение местности. Единство, статичность образа поля разрушается: «Поля разбегались вширь и их тоненькой каёмкой охватывали спереди леса... Поля сменялись полями. Их вновь и вновь охватывали леса» [6,23].

Как видно, оба автора, рисуя природу, деревенское пространство, включают компоненты, которые входят в типологическую схему пейзажного пространства. Кроме того Н.В. Гоголь и Б.Л. Пастернак, оба используют один и тот же приём в изображении этого пространства. Благодаря ему, осуществляется диалог между текстами писателей.

Однако, пейзажные образы в «Мёртвых душах» и в романе «Доктор Живаго» формируются под воздействием различных социально-исторических реалий, что меняет акценты в смысловом наполнении компонентов пейзажа. Поэтому, имея общую семантику движения по просторам, в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя появляются мотивы тревоги угрозы, неопределённости, связанные с полётом тройки: «...с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда, в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в этом быстром мельканье... только дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход» [3, 282].

Полёт тройки превращает бытовое, земное пространство «Мёртвых душ» в космическое пространство без границ, единое, обладающее двойственным значением. С одной стороны, космическое пространство «Мёртвых душ» – это движение в бездну, которое наводит ужас. С другой – это небесный космос и движущаяся в нём Русь – тройка «вдохновенная богом» [3, 283]. По мнению

Ю.М. Лотмана, сам гоголевский автор не провозглашает программу, а «проповедует движение в бесконечность» [5, 658]. Однако направление пути в пространстве «Мёртвых душ» должен выбрать субъект повествования и, если говорить о Чичикове, то его выбор остаётся открытым.

В изображении пространства романа «Доктор Живаго» появляются мотивы ожидания «нового мира», надежд, которые снимают фатальность мотива движения, присутствующего у Н.В. Гоголя. Образы железной дороги и поезда, которые разрушают традиционность пейзажа. Пространство Дуплянки, в отличие от помещичьего пространства у Н.В. Гоголя, безгранично: одни просторы возникают за другими. Путники находятся в состоянии понимания и единения с окружающим миром и пространством: «Смена этих пространств настраивала на широкий лад. Хотелось мечтать и думать о будущем» [6, 23]. Поэтому в бытийном плане, герои осознают свой путь в этом пространстве: «Николай Николаевич был священник, прошедший толстовство и революцию и шедший всё время дальше. Он жаждал мысли, окрылено вещественной, которая прочерчивала бы нелицемерно различимый путь в своём движении и что-то меняла на свете к лучшему и которая даже ребёнку и невежде была бы заметна, как вспышка молнии или след прокатившегося грома. Он жаждал нового» [6, 23].

В контексте диалога двух текстов, данный пассаж можно рассматривать как вариант ответа на риторический вопрос в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя: «Русь, куда ж несёшься ты, дай ответ?» [Гоголь Н. В., с. 282]. Пространство деревни-Руси у Б.Л. Пастернака в начале романа открывает героям перспективу движения, побуждает их к поиску истины, даёт надежду.

Таким образом, очевидно типологическое сходство образов деревенского пространства у Н.В. Гоголя и Б.Л. Пастернака. Культурологическая память автора «Доктора Живаго» включает традиционные компоненты пейзажа, нашедшие отражение в живописи и литературе, в частности в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя. Тем самым осуществляется диалог двух текстов на уровне сюжетной композиции, образов, мотивов, и образ кологривовского поместья в деревни Дуплянка в романе Б.Л. Пастернака наполняется новыми смыслами.

Литература:

1. Бахтин М.М. // Вопросы литературы. – М., 1975. см – №. – С.
2. Гаспаров Б. Контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов № 2, 1990. – С. 223-242.
3. Гоголь Н.В. Мёртвые души / Гоголь Н.В. – М., 1967. – (Собр. соч. в 8 т. / Гоголь Н. В.; т. 5.
4. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Кузьмина Н.А. – М.: КомКнига, 2007. – 272с.
5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю. М. // О русской литературе – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб»,

2005. – С. 7. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. / Пастернак Б.Л. – М.: Сов. Писатель, 1989. – 736с.
6. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. / Пастернак Б.Л. – М.: Сов. Писатель, 1989. – 736с.
7. Стернин Г.Ю. Изобразительное искусство / отв. ред. Г.Ю. Стернин // Русская художественная культура второй половины XIX века: картина мира. – Москва, 1991. – С. 11-45.

Анотація

На базі досліджень проблеми діалогу текстів у роботах Н.А. Кузьминої, Н.А. Фатеевої, автор даної статті встановлює міжтекстуальні зв'язки ліро-епічної поеми М.В. Гоголя «Мертві душі» та роману Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Аналізуючи образи сільського простору у творах, автор статті приходить до висновку про те, що ці образи мають типологічну схожість, на основі спільного референтного середовища та, у зв'язку з тим, що автор використовує однакові компоненти пейзажного простору села. Автор демонструє те, як змінюються образи початкового тексту «Мертвих душ», які перенесені у вторинний текст роману Б. Л. Пастернака та виявляє їх новий зміст у контексті діалогів двох текстів.

Аннотация

На базе исследования проблемы диалога текстов в работах Н.А. Кузьминой, Н.А. Фатеевой, автор данной статьи устанавливает межтекстуальные связи лиро-эпической поэмы Н.В. Гоголя «Мёртвые души» и романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Анализируя образы деревенского пространства в произведениях, автор статьи приходит к выводу о том, что эти образы имеют типологическое сходство, обусловленное общностью референтной среды и, в связи с этим, использованием авторами одинаковых компонентов пейзажного пространства деревни. Автор демонстрирует то, как изменяются образы первоначального текста «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, перенесённые во вторичный текст романа Б.Л. Пастернака и выявляет их новый смысл в контексте диалога двух текстов.

Summary

The author of this article explores intertextual links between N.V. Gogol's epic poem "Dead Souls" and B.L.Pasternak's novel "Doctor Zhivago". The author draws on the works by N.A. Kuzmina and N.A. Fateeva in which the problem of text dialogues is explored. The author investigates the images of the countryside localities and comes to the conclusion that these images have typical likeness. This likeness is provided by common referential environment. Both writers use similar descriptions of the countryside landscapes. The author explores the changing images of the source text "Dead Souls" by N.V. Gogol as they are transposed into the target text of B.L.

Pasternak's novel. The author of this article brings to the foreground the new meanings of these images within the frame of the dialogue between the two texts.