

---

## ОБРАЗЫ НЕБА И СОЛНЦА В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Ди Сяося

Северо-Западный педагогический университет  
*Анindungлу, 967, Ланьчжоу, Ганьсу, Китай, 730070*

Анализируется феноменологический аспект в содержании романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». Обращение к пространственно-природным образам (небо, солнце) позволяет показать единство субъектно-объектных отношений в произведении.

**Ключевые слова:** Пастернак, «Доктор Живаго», феноменологический, природно-пространственные образы, субъектно-объектные отношения.

По отношению к поэтике романа «Доктор Живаго» актуально применение понятия «феноменологическое сознание», проявляющего себя на различных уровнях в качестве концептуальной инстанции, смысл которой состоит в преодолении противополопоставленности сферы субъективности и сферы объективности.

В моделировании пространства, каким предстает внутренний мир героя, неотторжимый от внеположных объектов, особую роль играют пространственно-природные образы, которые наделяются способностью активного «самовыражения» в тексте. Они теряют свою «статичность» и становятся совокупностью бесконечного числа восприятий, воплощения которых фиксируются в тексте. Мы видим, как сознание персонажей на протяжении развития сюжета постоянно возвращается к одним и тем же природным объектам, наполняя их каждый раз особым смыслом и «доосмысляя» их. Благодаря многократным повторам четкая граница объективного и субъективного наполнения объекта постепенно размывается и открывает пути во внутреннее пространство.

Центром мироустройства, включающим как сферу природы, так и «внутреннее» пространство героев, становится Бог с его творческой энергией, реализующей себя как в художнике-творце, так и в природных объектах. Мы уже указывали на концептуальные для романа размышления Юрия Живаго о природе и искусстве как проявлениях акта «творения». Сам Живаго в той же мере творит вселенную, в какой ее рождает Бог. Уподобляясь Творцу, человек искусства придает смысл становящемуся бытию. Таким образом, природа в романе не только вдохновляет главного героя, но и сама «ждет», чтобы он придал ей значение. «Воплощением» этих смыслов становится, несомненно, заключительная часть романа, в которой представлены стихотворения Юрия Живаго.

В романе существует группа образов, объединенных природно-космической семантикой, — небо, солнце, луна, звезды. Повествователь представляет Юрия человеком, который наделен чувством «преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся, как своим предшественникам» [2. С. 89].

Образы с космической семантикой обычно не превращаются в пейзажи-события, они обладают краткостью, хотя и могут начинать и завершать описание (например, мотив звезд в сцене, в которой изображен момент, когда Стрельников принимает решение ехать на фронт). Но при всем их лаконизме, природно-космические образы носят лейтмотивный характер и создают свои «сюжеты». Таковы закрепленные повторами образы неба и солнца.

На основе синонимических и метонимических принципов сфера небесного пространства в «Докторе Живаго» охватывает широкий круг образов: от космоса до упавшей на землю капли дождя. Образ неба включает как небесные тела (солнце, луну, звезды), так и атмосферные явления (снегопад, дождь, гроза). Зрительные образы неба предстают в категориях цвета и света. Яркий образ неба, развернутый в пространстве, отмечает «вспышку» сознания, которую переживает Юрий в младенчестве.

«Недосягаемо высокое ночное небо со звездами, Боженькой и святыми... это недоступно высокое небо наклонялось низко-низко к ним в детскую макушкой в нянюшкин подол, когда няня рассказывала что-нибудь божественное, и становилось близким и ручным, как верхушки орешника, когда его ветки нагибают в оврагах и собирают орехи. Оно как бы окуналось у них в детской в таз с позолотой и, искупавшись в огне и золоте, превращалось в заутреню или обедню в маленькой переулочной церквушке, куда няня его водила. Там звезды небесные становились лампадками, Боженька — батюшкой и все размещались на должности более или менее по способностям...» [1. С. 89].

В этой сцене небо наделяется признаками святости и становится местом, где существует божественное начало.

Для Пастернака и его героя небесное пространство — божественно, и вместе с тем в этой сцене оно лишено недосягаемости, является максимально близким и дружеским. Особенно показательны, что между верхним пространством и объектами нижнего пространства возникает «контакт» («звезды» становятся «лампадками», небо «окуналось... в таз с позолотой» и т.д.). Верхнее пространство в идеале изображается Пастернаком не изолированно, но в сосуществовании с предметами нижнего пространства. Так, верхнее пространство в виде лучей солнца, струй дождя вступает в романе с такими образами нижнего пространства, как лес, земля, город и т.д. Таким образом, Пастернак пытается воплотить максимальное единство неба и земли, устранить барьеры в их «контактном диалоге». При этом само природное пространство имеет такую же положительную оценку, как и верхнее: приближение к природе означает приближение к вечности, что является типичным признаком верхнего пространства.

Вместе с тем семантика неба в романе оказывается подвижной, и в нем находят воплощение различные периоды в жизни главного героя и его страны, их сосуществования «под мирным небом детства» и «под небом войн и восстаний». Появление образа «обмелевшего неба» отмечает утрату «сакральности». В канун Октября осеннее небо «подымается в предельную высоту и сквозь

прозрачный столб воздуха между ним и землей тянет с севера ледяной темно-си-нею ясностью» [1. С. 183]. Эта климатическая деталь выражает предошущение гибельности наступающих дней. Образ неба на «предельной высоте» означает, на наш взгляд, нарушение единства верхнего и нижнего пространства, утрату их символического контакта между собой, что приводит к состоянию дисгармонии микро- и макрокосмоса.

Иносказательное использование образа неба часто закрепляется повторяющимся словосочетанием «под открытым небом»: «и мы со всем народом очутились под открытым небом». По ходу развития сюжета действие все чаще происходит именно «под открытым небом» — «на просторах войны, просторах революции». Мотив расширения пространства обретает значение бездомности, незащитности людей перед социальной стихией. Этот мотив завершается образом «снежного поля под открытым небом, посередине столб, на столбе надпись: „Гулаг 92 Я Н 90“ и больше ничего» [1. С. 498].

Способом выражения катастрофического сознания становится возникающая трансверсия традиционного соотношения небо-земля: светлое, глубокое небо вытесняется темным — черным — небом, отражающим апокалиптическое состояние земли: «С любого места в нем (в городке Мелюзееве — *Д.С.*) тут же за поворотом открывалась хмурая степь, темное небо, просторы войны, просторы революции»; «черная как уголь, земля, черное небо»; «мокрое небо в грязных, землистых гороховых тучах»; «прокатился гром, будто плугом провели борозду через небо» (как проводят ее по земле, вспахивая, нарушая естественную целостность).

По ходу развития действия мы наблюдаем семантическую и символическую «подвижность», трансформацию как самого образа неба, так и отношений между верхним и нижним пространством. При этом движущиеся природные явления, такие, как ветер, лучи солнца, струи дождя, снегопад и т.д., преодолевают пропасть между небом и землей, обеспечивая связь между ними: они движутся в основном сверху вниз: лучи солнца, луны, звезд освещают землю, приобретающую символический статус «женственности» и принимающей тепло и влагу от неба. В идеальной художественной макросистеме романа все на земле тянется к небесному, а небо «сходит наземь». Сам человек, физически принадлежащий нижнему пространству, своей духовной деятельностью скрепляет эти два полюса. Нарушение же единства между ними и «отрицательная» трансформация самого образа неба (утрата «прозрачности») связываются в «Докторе Живаго» с катастрофическими и экстремальными событиями как в общественной жизни, так и в духовном бытии героев. Так, климат природный и климат социальный оказываются в тесной связи между собой и служат средством психологизма, знаком духовного смятения, которое переживает герой.

«Небесному» сюжету в романе сопутствует «солнечный». Семантическое поле его распространения шире и многообразнее «небесного». Переживание природно-космической реальности напрямую связывается со сдвигами в исторической жизни. Уходу в небытие прежнего уклада жизни предшествует появление своего

рода символа этого уклада — храма Христа Спасителя, появлению которого предшествует описание 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» [1. С. 164].

Лучи солнца расходятся колесом во все стороны, «выбиваясь» из-за черно-лиловой тучи. «Черно-лиловая туча» препятствует свету. Солнце исчезает в местах дьявольского присутствия или меняет свою природу. Если оно и является в своем естественном обличье, следует упоминание о связи его действий с прошлым.

«На станцию возвращались вечерами, когда садилось солнце.

Как бы из верности прошлому, оно продолжало закатываться на прежнем месте, за старую березой, росшей у самого окна перед дежурной комнатой телеграфиста.

Наружная стена в этом месте обрушилась внутрь и завалила комнату. Но обвал не задел заднего угла помещения, против уцелевшего окна. Там все сохранилось: обои кофейного цвета, изразцовая печь с круглою отдушиной под медной крышкой на цепочке, и опись инвентаря в черной рамке на стене.

Опустившись до земли, солнце точь-в-точь как до несчастья, дотягивалось до печных изразцов, зажигало коричневым жаром кофейные обои и вешало на стену, как женскую шаль, тень березовых ветвей» [1. С. 230].

Образ солнца здесь явно выходит за границы вещественно-реальных очертаний, принимая статус символической опоры «прежнего» мира и все еще поддерживая единство верхнего и нижнего пространства, т.е. его семантика оказывается феноменологически пропитана духовными устремлениями самих героев, пытающихся найти «неизменное» в катастрофичности «нового» времени. Закат солнца за «старую березою» олицетворяет и космическое, «мировое», «природное» время, противопоставленное времени революции, т.е. времени социальному, в которое «насильно» втягиваются герои, но внутренне не «живут» по нему. Вновь мы наблюдаем, как Пастернак пытается передать сложное феноменологическое «всеединство» опыта героев, приобщенных к «природному» времени, что подчеркивается отлаженной, как механизм, символической цепочкой «солнце — береза — окно — тень ветвей на обоях». Солнце не только связывает верхнее и нижнее пространство через образ березы, но и через «объект-открытие» (окно) входит в опыт героев, становясь его опорой и воплощаясь в «человеческих» реалиях (женская шаль). Таким образом, движение здесь совершается не только по вертикали (солнце — береза), но и по горизонтали (солнце — окно — стена), что подчеркивает концептуальную для Пастернака неразрывность человеческого и природного бытия, микро- и макрокосмоса. Примечательно, что на «партизанских» страницах «Доктора Живаго» образ солнца в сознании героя принимает апокалиптический характер.

«Давно настала зима. Стояли трескучие морозы. Разорванные звуки и формы без видимой связи появлялись в морозном тумане, стояли, двигались, исчезали. Не то солнце, к которому привыкли на земле, а какое-то другое, подмененное, багровым шаром висело в лесу. От него туго и медленно, как во сне или в сказке, растекались

лучи густого, как мед, янтарно-желтого света, и по дороге застывали в воздухе и примерзали к деревьям» [1. С. 336].

«На минуту показалось стиснутое тучами солнце. Оно садилось. Его лучи темной бронзой брызнули во двор, зловеще золотя лужи жидкого навоза. Ветер не шевелил их. Навозная жижа не двигалась от тяжести. Зато налитая дождями вода на шоссе забила на ветру и рябила киноварью» [1. С. 327].

В этих описаниях солнце из собственно природного макрокосма становится символом пространства духовного («подмененное» солнце как символ революционного времени), оказывается причастным к культурно-историческому и эстетическому контексту. Иронические слова, прозвучавшие в разговоре Веденяпина с толстовцем (бальмонтское «будем как солнце»), вводят образ солнца в контекст особого интереса к «солнечной» теме в русской литературе начала века (пьеса Горького «Дети Солнца», «Будем как солнце» К. Бальмонта и др.): возникает мотив полемики Пастернака с желанием литераторов придать несвойственное человеку равенство с Богом. Вместе с тем образ «застывающих» лучей «подмененного» солнца свидетельствует о нарушении картины единства верхнего и нижнего пространства. Особенно показательна деталь: лучи «примерзают» к деревьям, т.е. словно остаются на них висеть тяжким грузом, что приводит к пространственной дисгармонии, разрушению естественной циркуляции природных образов, столь важной для Пастернака. Мы все отчетливее замечаем, насколько для автора «Доктора Живаго» значима системность и «единство взгляда» в построении природной панорамы. Феноменологически цельное природное пространство с естественной циркуляцией и символическим обменом образов резко противопоставляется пространству «свихнувшемуся», разделенному на разобщенные куски, искусственно «сделанному». На страницах романа, изображающих послереволюционные события, мы явно сталкиваемся с «другим» восприятием природы, несущим на себе печать отсутствия мира, покоя и гармонии в человеческом бытии. И образ «подмененного» солнца играет в этом контексте особую роль.

Интересно появление образа солнца в связи с мотивом творчества. Таково «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 пропускать 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» [1. С. 339].

Природные образы — заходящее солнце, столбы света, сквозящие сквозь вечерний лес, — непосредственно выводятся в символическое пространство, соприкасающееся с пушкинской встречей человека с шестикрылым Серафимом и превращением его в поэта-мессию. Солнце ассоциируется с «даром живого духа», включающим сознание Живаго в циркуляцию космического пространства. Мотив солнца — творчества, побеждающего тьму, получает развитие в «Окончании»:

«Комната обращена была на юг. Она двумя окнами выходила на противоположные театру крыши, за которыми сзади, высоко над Охотным, стояло летнее солнце, погружая в тень мостовую переулка.

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» [1. С. 482].

Появление образа солнца в канун трагического завершения жизни Юрия Живаго могло бы показаться абсурдным, если бы не уже известный подтекст этого образа, служащего знаком победы света над тьмой, своего рода предсказанием появления «Стихотворений Юрия Живаго». Таким образом в трансформации образа солнца в романе значимы следующие фазы: 1) солнце как символическая опора «прежнего» мира с естественной циркуляцией природных образов; 2) «подмененное» солнце революционного времени с нарушением гармонического единства пространственного восприятия; 3) вечное солнце творчества, символ «дара живого духа». По ходу развития сюжетной линии образ солнца все сильнее переливается «через край» своих вещественно-реальных очертаний, выходя в сферу символического и, в конце концов, оказывается уже творчески пережитым образом, т.е. получает свое «продление» под знаком вечности.

Солнце греет до седьмого пота,  
И бушует, одурев, овраг.  
Как у дюжей скотницы работа,  
Дело у весны кипит в руках.

Художественная интерпретация «космических» мифологем в «Докторе Живаго» придает тексту объем и преодолевает временную ограниченность. В природно-космическое пространство вписывается творческая ночь в Варыкине, несущая в себе ощущение безграничной свободы, размыкающей сознание, но при этом и «развязывающей» демонические силы (вой волков, образ дракона, овраг в Шутьме).

Таким образом, в прозе Пастернака «объективность» и дистанцированность по отношению к миру сменяются субъективностью и интенцией тесного контакта с действительностью. И это происходит не только благодаря феноменологическим пристрастиям Пастернака, но и в силу активности в романе лирического начала. Пастернаком движет стремление воссоединиться с миром с целью обретения полноты и целостности знания о жизни, постижения ее истинного содержания, скрытого под толщей грубой реальности, возвращая этой жизни статус чуда и поэтической тайны. Лирическое повествование ориентирует пастернаковскую прозу на воспроизведение не миропонимания, но мироощущения. Именно поэтому события представляются «не столько в развернутом описании, сколько сквозь призму мыслей и чувств о них. Их внешняя незначительность и прозаический характер являются выражением простой, но глубоко человеческой истины существования. Поэтический образ рождается из обыденного, банального и вопреки ему» [1. С. 7]. Что особенно важно для Пастернака, оппозиционное отношение действительности сменяется в его лирической прозе стремлением найти путь единения, «слияния»

с миром. Именно субъективная позиция главного героя является у Пастернака «нравственным центром произведения, средоточием всех оценок, неоспоримым представителем нравственной правды» [6. С. 96].

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Пастернак Б.Л.* Собр. соч. в 5 т. Т. 3. — М.: Художественная литература, 1990.
- [2] *Пастернак Б.Л.* Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. — М.: Искусство, 1990.
- [3] *Бондарчук Е.М.* Автор и герой в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго»: своеобразие субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Самара, 1999.
- [4] *Гуссерль Э.* Идея феноменологии: пять лекций. — СПб.: Гуманитарная академия, 2006.
- [5] *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. — М., 2009.
- [6] *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. — Воронеж, 1978.

## THE IMAGES OF THE SKY AND THE SUN IN PASTERNAK'S NOVEL "DOCTOR ZHIVAGO"

Di Xiaoxia

Northwest Normal University  
*Anning East Road, 1, Lanzhou, Gansu, China, 730070*

This article is devoted to the analysis of the phenomenological aspect of the context in the Pasternak's novel "Doctor Zhivago", appealed to the space-nature images. The sky and the sun show the unity of the subject and object in the relationship in this novel.

**Key words:** Pasternak, "Doctor Zhivago", phenomenological, the space-nature images, the relationship of the subject and object.