

---

**ОДИН ИЗ ПОСТОРОННИХ.  
ПРОБЛЕМА «ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА»  
В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»**

**Ж.А. Голенко**

Московская городская писательская организация СП России  
ул. Никитская Большая, 50а/5, стр. 1, Москва, Россия, 121069

В теоретической статье, в контексте литературной и социокультурной традиций, через призму конкретно-исторических типологических связей, механику «бродячих сюжетов» и «бессознательной» традиции самозарождения «символического сюжета» обуславливается образ главного героя романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» как образ романтического героя — «лишнего человека» (*постороннего*), как очередной перевод архетипа романтического героя — «лишнего человека» на язык соцреалистического дня. Сам же роман определяется как экзистенциальный.

**Ключевые слова:** Пастернак, посторонний, романтический герой, «лишний человек», Камю, экзистенциализм, романтизм, доктор Живаго.

В свое время, осознав, что читатель не совсем понимает, о чем «Посторонний», Камю не раз в печати объяснялся по поводу новой повести и ее героя. Даже писал предисловие-«расшифровку» к американскому изданию: «...герой моего романа осужден за то, что не притворяется. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет... для меня Мерсо — не „отребье“, но человек, нищий и голый, поклонник солнца, уничтожающего любую тень. Он вовсе не обделен чувствительностью, им движет глубокая, непобедимая страсть — жажда абсолютной, незамутненной правды» [1. С. 5, 6].

И хотя герой «романтического экзистенциализма» Мерсо давно занял после Конрада, Манфреда, Онегина, Печорина, героев раннего Маяковского, Клима Самгина и пр. *свое* место в галерее «лишних людей», возможно, в силу того, что по «философским» причинам не «все — в тексте», до сих пор это предисловие, как шпаргалка, сопровождает переиздания «Постороннего».

Различные объяснения по поводу своего нового произведения давал и другой нобелевский лауреат, современник Камю — Борис Пастернак. Единственное различие в том, что автор советского экзистенциального романа «объяснялся» прежде всего не с читателем, а перед «бурбонами комиссародержавия». Тогда мало кто вникал в механику конкретно-исторических типологических связей и в то, как благодаря «бессознательной» традиции самозарождения «символического» сюжета в контексте абсурда одно из трех следствий абсурда — *жажда/страсть* — движут доктором Живаго — *поклонником красоты и искусства*, тем более что признаки романтического героя «переводились» здесь прежде всего как *страсть к жизни, страсть к свободе и мысли* в контексте мира «подлости и притворства».

Когда же настала очередь читателя, автор прокомментировал «Доктора Живаго» как «роман о „лишнем человеке“» и «подобие „Жизни Клима Самгина“». Конечно, те или иные авторские замечания могут быть приняты в расчет при анализе материала, особенно школами, учитывающими внелитературные факторы. С другой стороны, хорошо известны факты неадекватных оценок автора при рас-

хождении замысла и результата. Поэтому, учитывая ту или иную авторскую позицию, в решении проблемы «лишнего человека» в романе «Доктор Живаго» будем отталкиваться от толстовского принципа («все должно быть в тексте»), тем более, что данный текст, «не-точечное письмо», благодаря «подвижной структуре» (Р. Барт) предоставляет возможность «продуцировать не-конечное число семантических эффектов» (Деррида).

Прежде всего оговорим, что благодаря литературной, социокультурной традиции сложился определенный архетипический образ *романтического героя* — «*лишнего человека*» (1), кочующий вместе с «бродячим сюжетом» из поколения в поколение и востребованный в период постмодернизма. Здесь постмодернизм понимается не только как одно из ведущих направлений в мировой культуре последних сорока лет, а скорее как особый тип мышления, в основе которого лежит принцип плюрализма. Это «некое духовное состояние», а «не фиксированное хронологическое явление... Поэтому у любой эпохи есть свой собственный постмодернизм — одно из регулярно повторяющихся состояний эстетической эволюции» (У. Эко) [2. С. 460], возникающий при const ощущении исчезновения устойчивой реальности и надвигающегося абсурда бытия. И «такой» постмодернизм созвучен романтизму в интерпретации А.А. Блока.

Обращаясь в 1919 году — в эпоху модернизма и «революционного романтизма» в России — к актерам Драматического театра, Блок доказывал: романтизм есть «новый способ жить с удесятенной силой» [3. С. 258], жадное стремление создать такую жизнь, а не только литературное течение. Это «шестое чувство», сближающее человека с природой, ее стихией (2). Стихия может отступить (на время). И возникнет состояние покоя или, как говорит Блок, «период классицизма». Но потом снова *бушующие волны*. И так до бесконечности. Только *стихии* бывают разные. Блок говорит лишь о «позитивном» варианте — созидающем. На протяжении же всего XX века, особенно начиная с 1920-х годов, клокают стихии *другие* — *негативные волны хаоса*, которые разъединяют, крушат. Бунт позитивен только в первой фазе. У любой эпохи, в любом направлении есть свой собственный постмодернизм — вторая, негативная фаза бунта. Именно вторую фазу как своеобразное извращение архетипичной формы романтизма (равноправного дуализма/диалога «порядок — хаос») представляет собой постмодернизм — романтизм «наизнанку» (3) — период абсурда, экзистенциального тупика, «the time is out of joint», разочарования в идеалах, кризиса, стыка веков, бунтарства, безвременья, «бесовщины», пред-после-военной/революционной обстановки. Так, поколение сентименталистов было разочаровано результатами просветительского рационализма; поколение романтиков — «плодами» Великой Французской революции и цивилизации; поколение «гамлетов-художников» — кризисом культуры западного типа, этической системой и общехристианской шкалой ценностей; поколение футуристов — упадком, заплесневелостью общества и «триумфом нервов над кровью»; поколение *lost* — наоборот — абсурдностью Первой мировой и кровопролитием; *angry young men* и *teen age* — «плодами» «победных» реформ послевоенной Великой Британии; поколение *beaten* — крахом «американской мечты» в «липовой» реальности. Социокультурная цепочка «разочарований» —

форм бунта неофициальной периодизации XX века тянется до наших дней. Реакцией же романтического героя/«лишнего человека» на подобный абсурд — всегда был *бунт* (неслучайно «бунтарь»/«мятежник» позитивны для Живаго в разговоре о Маяковском или о «Подростке» Достоевского, или в характеристике молодых антиреволюционеров), вернее, одна из его форм. Чаще всего это *бунт отстранения* (3), известный по экзистенции, *выбору* Гамлета (неслучайно подборку Живаго открывает одноименное стихотворение), Манфреда, Чайльд-Гарольда, Печорина, Онегина (упомянутого не раз), «лишних» А.П. Чехова (также упомянутого в романе), Джейка Барнса, Мерсо и пр. романтических/«лишних» героев. Реже — это *романтический бунт переустройства*: или на примере мильтоновских-байроновских героев, или в форме *дендизма* («неосторожные серафимы» Ш. Бодлера), или *эпатажа/позерства* (аутогенные герои молодого Маяковского, Лотреамона, Дж. Осборна или, например, Зиллов Вампилова).

Отталкиваясь от архетипа и его переводов на язык современности, можно проследить следующее становление главного героя Юрия Живаго как «лишнего человека».

Росший в атмосфере «вечной нескладицы», но среди людей «свободных», он рано узнал, что «истину ищут только *одиночки* и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно»; что «надо быть верным *Христу*» и что экзистенция содержится в *Евангелии*: «Это, во-первых, любовь к ближнему... и затем это главные составные части современного человека, без которых он не мыслим, а именно идея *свободной личности* и идея *жизни как жертвы*» [4. С. 11—12] (6) (сравним эту идею с основной коллизией литературы романтизма: личность и вселенная). А поскольку и окружавшие его ровесники были из «задумывающихся детей» (7), возможно, уже с юности в «Юриной душе все было сдвинуто и перепутано, и все резко *самобытно* — взгляды, навыки и предрасположения. Он был беспримерно впечатлителен, *новизна* его восприятия не поддавалась описанию» [4. С. 63]. Голос тайны «жизни и смерти», «заглушая все остальное, преследовал Юру» [4. С. 64]. И он, как и взрослые, осознавал, что — *талантливый*, а «талант, это... не как у всех...» [4. С. 66].

В какой-то мере форгешихте романа подтверждает комментарии Пастернака относительно «Жизни Клима Самгина», так как созвучен детству-становлению Клина Ивановича, который рос в среде передовой демократической интеллигенции и выделялся взрослыми из остальных детей, но выделялся не как ребенок *талантливый*, а как особенный, *умный*. Горький на протяжении всего романа делает акцент именно на этой характеристике героя.

Осознание своей *индивидуальности, таланта, избранности* (что сразу задает вектор читательского восприятия образа как *образа по контрасту*) подчиняет этому и Юрино существование в профессии: «В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы — его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа и строение логической идеи» [4. С. 78]. Оно же позволяет чувствовать себя «стоящим на равной ноге со вселенной» (сравним это с демоническими устремлениями роковых героев Миль-

тона, Байрона, Лермонтова), слушая «заупокойную службу как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся» [4. С. 87], и понимать, что «искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» [4. С. 89].

Принимая сначала своим творческим воображением революционные перемены в обществе за первую, позитивную, фазу бунта как за требование прозрачности во мраке и гармонии (о чем пишет Камю в «Мифе о Сизифе» и «Бунтующем человеке») или за позитивные, созидающие, объединяющие с Душой Мира стихии романтизма, о которых пишет Блок (которому в идейно-тематическом плане романа уделяется столько внимания, что дополнительно закрепляет при всех реализмах за внутренней формой текста романтические коннотации), Живаго вначале служит новому строю, тем самым *отстраняясь* и становясь *лишним* для своего класса.

«Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами *живем* (здесь и далее курсив наш — Ж.Г.) в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. ...Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый *ожил, переродился*, у всех превращения перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется социализм — это *море*, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, *море жизни, море* самобытности. *Море жизни*, сказал я, той *жизни*, которую можно видеть на картинах, *жизни* гениализированной, *жизни* творчески обогащенной. Но теперь люди решили испытать ее не в книгах, а на себе, не в отвлечении, а на практике... В эти дни так тянет *жить* честно и производительно! Так хочется быть частью общего одушевления!» [4. С. 143—144]. (Сравним этот поэтический язык, его символику с символикой моря из «Галета» У. Шекспира и «Постороннего» Камю, с символикой моря из «Человек и море» Ш. Бодлера, с символикой «стихий» и «бушующих волн» романтизма у Блока.)

Правда, следствие такого выбора — «В течение нескольких следующих дней обнаружилось, до какой степени он *одинок*» [4. С. 171]. «Умеренным, тупоумие которых возмущало доктора, он казался опасным, людям политически ушедшем далеко, недостаточно красным. *Так очутился он ни в тех, ни в сих, от одного берега отстал, к другому не пристал*» [4. С. 181]. (Последняя цитата, кстати, перекликается с дневниковой записью-самооценкой Климса Самгина: «Двух станов не боец».)

Но, как известно, бунт позитивен лишь в первой фазе, далее — нигилизм и террор. Об этом в «Бунтующем человеке» пишет Камю, об этом (возможно, прочитав эссе) говорит устами Лары Б. Пастернак: «В начале это торжество разума, критический дух, борьба с предрассудками. Потом наступает второй период. Получают перевес темные силы „примазавшихся“, притворно сочувствующих. Растут подозрительность, доносы, интриги, ненавистничество. И ты прав, мы находимся в начале второй фазы» [4. С. 400—401]. Так на практике (а не «картине»)

романтический революционный пафос выродился в «кровавую, ни с чем не считающуюся солдатскую революцию», большевизм продолжателей «бесовщины» Петруши Верховенского (упомянутого в романе), симптомы чего Живаго наблюдал еще на войне и что отвратило его, сделано *лишим* как войне («искусственном перерыве в жизни»), от которой он в итоге отстранился, так и «бездарно-возвышенному», «неодаренному» «бурбонному» комиссарству. Оценка последнего в романе, как правило, передается не только через импрессионистические или аналитические, почти гамлетовские монологи героя, но прежде всего через контраст: подчеркивается символичным («жизнь символична») величием, красотой и гармонией природы, ее описанием, пейзажами и городскими зарисовками полными необычной метафорикой, эмоциональными красками, аксиологией, семантическими оттенками и прочими изобразительно-художественными ухищрениями поэтического языка, который так важен в стилистике романтизма. И здесь можно только читательски порадоваться тому, что «Доктор Живаго» — «роман, написанный поэтом».

Чтобы обусловить реакцию героя на несоответствие мечты и действительности, автор много внимания уделяет этой самой действительности, подключая сюда (помимо «факта» и символики природы) и символику железной дороги как символа будущего, странствия или артерии жизни, и символику народной песни, и необычную композицию, архитектонику романа, что, в свою очередь, отвечает требованиям Ф. Шлегеля универсальности и разнообразия. Правда, создавая художественные образы, автор, как и романтики, следует не столько объективной логике развития явлений, объективным закономерностям самой действительности, сколько логике своего восприятия объективных явлений, «закономерностям» своего внутреннего мира (что отнюдь не лишает это направление глубины и верности понимания направления жизненного процесса, силы художественной убедительности). Не объект, а субъект, не действительность, а личность художника (во всех смыслах) становятся здесь (как и в романтизме вообще) основным принципом построения образа. Его поэт, по выражению Жуковского, смотрит на жизнь «сквозь призму сердца». И отсюда, в частности, провис, зияние в «действительности» — в сценах гражданской войны. Здесь «война», в отличие от Шолохова и Бабея, с которыми принято сравнивать «Доктора Живаго», хотя эти произведения разного духовного уровня, дана минимально, лишь как место третьей встречи главных героев и повод самовыразиться. Обозначенные же волчи, апокалипсические «особенности переходного периода, когда теория еще не сходится с практикой» [4. С. 257], где марксизм есть «течение, обособившееся в себе и далекое от фактов» [4. С. 255], приводящее к «фантазмагории и несуразице» с «мертвенной одутловатостью» и превращающее «самоуправцев революции» в «механизмы без самоуправления, как сошедшие с рельсов машины», вполне объясняют логику побега Живаго с семьей в «поисках тишины» и спасения в Варькино, его побег из лесного воинства, где он внутренне встал на сторону колчаковской армии, класса дворян, побег в Варькино с Ларой, побег от Васи, от Марины и перед этим побег-возвращение в Москву, в которой он, «гонимый миром странник, но только с русскую

душой», интеллектуал-художник, появился, как в гарольдовом плаще, в «вытертой солдатской шинели, которая превратилась без пуговиц, споротых до одной, в запашной арестантский халат» [4. С. 458].

Конечно, странствия/побеги с семьей («Добра, что у странников. Одни узелки» [4. С. 268]) — это нечто странное для романтического героя/«лишнего человека». Но, во-первых, от третьей семьи «герой» лихо сбегает, а потеряв первую и вторую, не слишком их разыскивает. Во-вторых, нельзя полагать, что романтизм — это некая схема, продуцирующая множество копий. Каждый переводит архетип по-своему. И естественно, что в зависимости от конкретных исторических условий меняется и характер романтизма, возникают весьма различные его виды («пассивный», «активный», «революционный», «экзистенциальный», неоромантизм), развивавшиеся и взаимодействовавшие с реализмом каждый раз по-своему на протяжении мирового литературного процесса. И не случайно сочетание «лишний человек» возникло как «переосмысление романтического героя, развивавшегося под знаком реалистической типизации, выявления „разности“ (А.С. Пушкин) между героем и его творцом», от чего первый, перенесенного в реализм, не стал, правда, менее романтичен, тем более что в контексте постмодерна сложно выделить произведения «чистые» по художественному методу: «чисто» реалистический роман или «чисто» романтический. Да это было бы и невозможно: независимо от контекста в истинно художественном произведении всегда присутствуют «два стиля», где один «стиль» — ведущая партия, другая — побочная. Отсюда неизбежные споры о романтизме/реализме Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

Однако при всем многообразии национальных путей развития романтизма и весьма кардинальных различиях в авторских общественных взглядах исходной позицией для всех «участников» «романтического движения» является неприятие реальной действительности и стремление противопоставить ей романтический идеал (и таким идеалом является для Живаго жизнь), а значит, создание образа героя «по контрасту». В каждом случае встает вопрос: во имя чего отвергается современность — во имя прошлого или будущего?

«Что это за надписи? Прошлогодние? Позапрошлогодние? Один раз в жизни он восхитился безоговорочностью этого языка и прямою этой мысли. Неужели за это неосторожное восхищение он должен расплачиваться тем, чтобы в жизни больше уже никогда ничего не видеть, кроме этих на протяжении долгих лет не меняющихся шальных выкриков и требований, чем дальше, тем более *нежизненных*, неудобопонятных и неисполнимых? Неужели минутой слишком широкой отзывчивости он навеки закабалил себя?.. Кем надо быть, чтобы с таким неостывающим горячешным жаром бредить из года в год на несуществующие, давно прекратившиеся темы и ничего не знать, ничего кругом не видеть!» [4. С. 374—375].

Живаго *отвергает* во имя прошлого: в будущем ему места нет, он это понимает. С другой стороны, находя понимание лишь в «семье» (хотя в жизни героя это нечто условное, вечно ускользающее, больше на уровне мечты), воплощая экзистенциальное, метафизическое в литературе и мимикрии (как в профессии, так и в жизни), и Живаго вынужден срывать невысокие оценки и быть *отвергнутым*: Самдевятов называет его «чудаком-острословом», партизан — «ненормальным», Комаровский — «он сидит на двух стульях», «Вы — насмешка над

миром, его оскорбление», Ливерий — «у вас атрофия общественной жилки, как у неграмотных баб и заматерелого косного обывателя» и пр. Сам же «герой», как Гамлет или Печорин, «мысленно ведя всю жизнь с воображаемым обвинителем» спор, и мучаясь вопросом: «Что же мешает мне служить, лечить и писать?», согласно экзистенциальным законам, конечно, так и не приходит к какой-либо самооценке, ответу или знаменателю: по М. Хайдеггеру, любая этикетка превращает личность в вещь, а «человек — *ek-sistence*» (8) есть вечная экзистенция, свобода, перепроверка страха, решимости, надежды в пограничном состоянии, вечное скольжение перед лицом смерти. Поэтому, с одной стороны, ему импонируют строки из «Путешествия Онегина» (прямая отсылка к соответствующему архетипу и традиции): «Мой идеал теперь — хозяйка, // Мои желанья — покой, // Да щей горшок, да сам большой» [4. С. 802], с другой, «Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственное, живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали» [4. С. 473].

Поэтому естественный ответ, единственный выход для него, как и для любого романтического героя, «лишнего человека», «выламывающегося» из своего, да и любого класса, — исчезнуть. Согласно законам жанра, итог литературного романтического героя — или гибель в блеске, или открытая концовка. *Happy end* в такой литературе исключен. Автор следует традиции и «схематизму поэтического выражения» (А.Н. Веселовский). В «карете» XX века, в трамвае (что тоже уже символика благодаря М. Булгакову, М. Зощенко, И. Ильфу и Е. Петрову), вслушиваясь в отголоски, «что случится на моем веку», *Живаго умирает*. Конечно, оксюморон. Но смерть эта «придуманная» уже в абсурде послевоенного, послесталинского Союза, срывающего границы между условным-реальным на страницах одного из сыновей страшных лет России, еще раз доказывает: в мире, сбившемся с пути, где угроза смерти делает все бесплодным, для гордецов-индивидуалистов — тех, кого высочайшее положение в мире (или претензии на это положение) обрекает на тягчайшие нескончаемые муки, — иной жизни, кроме жизни в пропастях, куда они скатываются, дрожа от ярости или изнывая от горечи томленья, проклиная творца/общество или сознательно умалчивая, презрительно отворачиваясь от него, — не существует. И неважно, век XIX или XX, контекст романтизма или «романтизма наизнанку» — проблема «лишнего человека»/романтического героя остается неизменной — проблема несовместимости с действительностью при всех попытках обрести эту совместимость. Камю печатает «Постороннего» в 1944 году — в самое, казалось бы, неромантическое время. Стоит ли так удивляться появлению экзистенциального романа «Доктор Живаго» с еще одним *посторонним* в контексте соцреализма?

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Понятие «лишний человек» возникает в I половине XIX в. как отечественное переосмысление романтического героя (байроновского героя). Подробно см.: *Мани Ю.В.* «Лишний человек» // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 4: Лакшин — Мураново. — 1967. — С. 400—402.

- (2) Здесь Блок выступает идейным предшественником Камю. В его трактовке «стихия» — стихия природы, народного мятежа — неоднозначная сила, порой опустошающая или очищающая, но в итоге объединяющая, близка универсальной природе человека, *бунту* Камю в «Бунтующем человеке».
- (3) Подробно см.: Голенко Ж.А. Новейшие тенденции. Стиль феномена «молодежное сознание» // Гусев В.И., Голенко Ж.А. Проблемы стиля современной русской литературы. — М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2011. — С. 120—230.
- (4) Одна из оценок молодого поколения и в частности Аркадия Долгорукого, героя романа Ф.М. «Подросток», его воспитателем — Николаем Семеновичем.
- (5) «Человек — ек-sistence» — определение, которое вводит М. Хайдеггер в монографии «Бытие и Время».
- (6) Здесь и далее цитаты приводятся по [4].

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Камю А. Предисловие к американскому изданию «Постороннего» / Пер. с фр. И. Волевич // Посторонний: Повесть; Изнанка и лицо: Эссе: А. Камю. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003.
- [2] Эко У. Из «Записок на полях „Имени розы“» // Имя розы / Пер. с итал. Е. Костюкович. — М.: Книжная палата, 1989.
- [3] Блок А. О романтизме. — О литературе. — М.: Наука, 1982.
- [4] Пастернак Б. Доктор Живаго: Роман. — СПб.: Азбука-классика, 2009.

## JUST ONE MORE FROM *STRANGER* THE PROBLEMS OF THE “SUPERFLUOUS PERSONAL” IN PASTERNAK’S NOVEL “DOCTOR ZHIVAGO”

Zhanna A. Golenko

Member of the Moscow city literary organization  
*Bol. Nikitsky str., 50a/5, 1, Moscow, Russia, 121069*

In the theoretical article in the context of literature and socioculture traditions through the prism of concrete historical typological relations, mechanics of “vagrant plots” and “unconscious” tradition of self-generation of “symbolical plot” the protagonist’s character of Pasternak’s novel “Doctor Zhivago” is caused as character of the romantic hero of «the superfluous personal» (*stranger*), as the next translation of an archetype of the romantic hero-of «the superfluous personal» into socrealism language. The novel is defined as existential.

**Key words:** Pasternak, stranger, romantic hero, the superfluous personal, Camus, Doctor Zhivago, Romanticism, Existentialism.