

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Смоленский государственный университет»**

На правах рукописи

**ЗАКРОЕВА Галина Андреевна
Поэтика сна в творчестве Б.Л. Пастернака**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор И.В. Романова

Смоленск – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СОН В ЛИРИКЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА	21
1.1. Онейрические тексты	20
1.2. Мотивно-тематический комплекс сна	50
1.3. Мифопоэтика сна в лирике	68
ГЛАВА 2. СОН В ПОВЕСТИ «ДЕТСТВО ЛЮВЕРС»	81
2.1. Мотивы сна в повести «Детство Люверс»	81
2.2. Сон как элемент инициации	92
ГЛАВА 3. СОН В РОМАНЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»	104
3.1. Символика сновидений Юрия Живаго	104
3.2. Символика сна в образах Лары и Антипова-Стрельникова	137
3.3. Сновидческие мотивы в книге «Стихотворения Юрия Живаго»	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	174
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	184

ВВЕДЕНИЕ

В автобиографическом очерке «Люди и положения» Б.Л. Пастернак запечатлел яркое воспоминание из детства, которое стало точкой отсчета сознательного взросления поэта. «Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню. Посреди нее я проснулся от сладкой, щемящей муки, в такой мере ранее не испытанной. Я закричал и заплакал от тоски и страха. Но музыка заглушала мои слезы, и только когда разбудившую меня часть трио доиграли до конца, меня услышали. <...> Эта ночь межевою вехой пролегла между беспамятностью младенчества и моим дальнейшим детством. С нее пришла в действие моя память и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого» [81, с. 298]. Отмечая в 1957 году важные вехи своего художественного становления, толчком к проявлению творческого начала в себе Пастернак называет момент пробуждения ото сна в глубоком детстве, причиной которого являлась музыка. Сон и окружающие его обстоятельства стали для Пастернака не только поэтическими образами, но и важными судьбоносными событиями.

В автобиографической повести «Охранная грамота» Пастернак излагает свой поэтический взгляд на искусство и подводит итог юности. С воспоминаниями о поездке в Марбург и Венецию связаны сновидения поэта, которые он запечатлел не только в прозе, но и облек в стихотворную, лирическую форму. «Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкнувшего звука» [81, с. 209]. Лирическую интерпретацию этого пробуждения Пастернак осуществляет в стихотворении «Венеция». Сновидениям и событиям после пробуждения Пастернак придал символическое значение, воспоминания о них он оставил в автобиографической прозе, письмах. Перенос сновидческих образов и мотивов из личного опыта поэта в литературные произведения и создание художественных сновидений свидетельствуют об особом отношении Пастернака к теме сна. Исследованию

сновидений в творчестве Пастернака и посвящено настоящее диссертационное исследование.

Пастернаковедение занимает значительную часть современной науки о литературе. К настоящему моменту существует большое количество работ, посвященных жизни и творчеству Пастернака. Описывая существующие работы, мы опирались на классификацию Н.А. Фатеевой, которая делит труды о Пастернаке на несколько групп по тематике исследований [123].

Широко представлена биография поэта, которую принято называть «литературной». Наиболее значимые биографические труды принадлежат Л. Флейшману [127; 128], Ch. Barnes [148], Н.Н. Вильмонт [20], Е.Б. Пастернаку, К.М. Поливанову, Д. Быкову. Каждая книга раскрывает бытовые, поэтические, философские грани личности Пастернака. Работы Л. Флейшмана носят источниковедческий характер. Произведения Пастернака Л. Флейшман анализирует с опорой на биографические факты и исторические документы. Ch. Barnes значимым этапом в формировании Пастернака-писателя считает детство и подробно описывает период с 1890 по 1928 год. Также исследователь анализирует автобиографические работы Пастернака «Охранная грамота» и «Люди и положения» [148]. Книга Е.Б. Пастернака «Борис Пастернак. Биография» [84] написана сыном писателя на основе документов, писем, воспоминаний. Сведения о биографических событиях переплетаются здесь с описанием творческой истории произведений. К.М. Поливанов в книге «Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения» [86] раскрывает малоизвестные факты биографии Пастернака, связывает творчество писателя с его эпохой и интерпретирует произведения в контексте биографии, современной и предшествующей литературы. Биографический очерк Д. Быкова [17] воссоздает художественный образ Пастернака. Авторский взгляд Быкова раскрывает частную жизнь писателя на фоне эпохальных событий.

Принципиально отличается по структуре представленного материала книга А.Ю. Сергеевой-Клятис [102] «Пастернак в жизни». Это собрание воспоминаний разных людей, находившихся рядом с писателем, выдержки из писем и

документов. Такой подход к биографии поэта позволяет читателю и исследователю формировать собственный взгляд на события и творческий путь писателя.

Вторая группа работ посвящена изучению поэтической системы Пастернака. Ученые исследуют широкий круг литературоведческих проблем и закономерностей, от функционирования одного образа до анализа творчества в целом. Закономерности поэтики даются на основе как одного произведения, так и книги стихов. основополагающими работами стали исследования К. О'Коннор [149], Е. Даль [35] И.П. Смирнова [106], С.Н. Бройтмана [14], В.С. Баевского [9], А.К. Жолковского [43], Б.М. Гаспарова [26]. Раннее творчество Пастернака рассматривается в работах Ю.М. Лотмана [58; 63], В.А. Александровой [2] и И.Н. Бушмана [16]. Поэтический мир Пастернака изучен с разных сторон и с помощью различных методик. К. О'Коннор [149] предложила интерпретацию стихотворений Пастернака, основываясь на переводе и пояснении смысла поэтического текста. Исследователь изложила «беглое» понимание каждого стихотворения книги «Сестра моя жизнь», воссоздавая при этом лирический сюжет всей поэтической книги. Поэтике и структуре книги «Сестра моя жизнь» посвящено и монографическое исследование С.Н. Бройтмана [14]. Ученый рассуждает о жанре произведения, объясняет особую субъектную организацию и анализирует способ организации поэтической книги как целого. Д.М. Магомедова, анализируя лирический сюжет, делает вывод, что «...проблема соотнесения повествовательного и лирического сюжета у Пастернака вырастает в одну из центральных проблем его поэтики: проблему жанрового и родового преобразования единых сюжетных инвариантов, проблему множественной трансформации исходных внетекстовых событий и ситуаций» [65, с. 419].

И.П. Смирнов показывает интертекстуальные связи в художественных текстах Пастернака [106]. Изучая теоретические аспекты интертекста, он приходит к выводу, что «любой текст экстерииоризует как эпизодическую, так и семантическую память автора» [106, с. 126]. А.К. Жолковский в своих работах [43] также раскрывает интертекстуальные связи в поэзии Пастернака. Также

ученый выделяет инвариантные мотивы в лирике поэта, одним из них является мотив «зловещего». При этом все исследовательские работы Жолковского раскрывают основной принцип всего творчества Пастернака – «единства и великолепия». В.С. Баевский [9] прослеживает эволюцию стиха Пастернака, выявляет особенности поэтической системы Пастернака. Одной из особенностей лирики Пастернака, по мнению Баевского, является наличие мощного мифологического страта. Исследовательские работы ученого основываются на мифопоэтическом анализе стихотворений Пастернака.

Роман «Доктор Живаго» как особая веха в творчестве Пастернака рассмотрен в работах Д.С. Лихачева [56], А. Юнгрен [146], Е. Фарыно [118; 119; 120; 121; 122], Л. Ржевского [94], Б.М. Гаспарова [25], В.И. Тюпы [115; 116], В.В. Абашева [1], Ю.Б. Орлицкого [75], Ю.В. Шатина [139] и др. Среди многочисленных статей и книг о романе выделяется антология ««Доктор Живаго»: Пастернак, 1958, Италия». В ней собраны статьи и эссе итальянских писателей и критиков, связанные с выходом в свет в Италии романа, который стал сенсацией и открыл новые пути развития литературы в двух странах.

Н.А. Фатеева, классифицируя существующие исследовательские работы о поэтике Пастернака, выделяет доминирующие аспекты, которые анализировались учеными: 1) философские и эстетические основы творчества Пастернака; 2) комплекс первоначальных тем и установок, заданных в ранней прозе и поэзии и проходящих через все его творчество; 3) система инвариантов поэта и ее развертывание в конкретных текстах; 4) мифологическая основа творчества Пастернака, позволяющая через одно-два произведения вскрыть архепоэтические корни всей его художественной системы; 5) интертекстуальные и культурно-исторические параллели; 6) христианская традиция, отразившаяся в творчестве писателя; 7) отдельные мотивы и темы; 8) некоторые особенности организации художественных текстов [123].

Изучению идиостиля Пастернака посвящен ряд работ в рамках лингвопоэтики. М.И. Шапир делает вывод о небрежности поэтического стиля Пастернака, сближающей этот стиль с разговорной речью. «Посторонние

оговорки и неуклюжие выражения, косноязычие, сбивчивость, бессвязность, сочетание плеоназмов с эллипсисами <...> безошибочно указывают на основной источник и ориентир поэтического идиолекта Пастернака. Это – непринужденная устная речь, которая, в отличие от письменной, не оставляет возможности перечитать и “отредактировать сказанное”» [138, с. 153].

Синтез мемуарного и научно-исследовательского жанров представляет собой книга Вяч. Вс. Иванова «Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи» [48]. Совмещая в одной книге различные прозаические жанры, автор создает гармоничную картину творческого развития Пастернака. Открывая книгу анализом одного стихотворения, Иванов говорит: «... как много нужно знать о вариантах произведения, условиях его сочинения и издания, биографии автора, его личном опыте и характере его чтений и эстетических установок» [48, с. 5–6]. Соединение таких знаний в одну точку дает возможность делать вывод о художественной системе поэта. Так Вяч. Вс. Иванов анализирует центральные темы поэзии Пастернака в контексте всего творчества и в культурно-историческом восприятии. Говоря о поэтике Пастернака, Иванов делает вывод о том, что искусство Пастернака «возникло при движении от бабочки к буре, от частности <...> к главной и поглощающей его всего лирической теме – отношению к Девочке – Девушке – Женщине, одним из воплощений которой предстает и его Инфанта – Бабочка – Буря» [49, с. 101].

Пастернак-поэт неотделим от Пастернака-философа и Пастернака-музыканта. Отличительной чертой творческой природы поэта является «триединство», что определяет его уникальное место в мировой литературе XX века. Б.М. Гаспаров в монографии «Борис Пастернак: по ту сторону поэтики» [25] интерпретирует философские и музыкальные истоки поэтического творчества Пастернака и прослеживает, как «триединство» искусств проявляет себя в художественных произведениях писателя. «Пастернаку важно сохранить ощущение, что он не создает некое произведение в качестве “поэта”, а “им пишет” нечто, неизмеримо большее не только этого произведения и его создателя, но вообще “поэзии”, как некоего института» [25, с. 12]. «Триединство»

Пастернака объясняет разноуровневость произведений писателя. Философия и музыка создают метафизический и мифологический пласты в лирике и прозе, в таком широком культурном контексте само сновидение и мотив сна приобретают символическое значение, вобравшее в себя предшествующую историческую семантику.

Исследовательские работы А.К. Жолковского о Пастернаке [43] выполнены в рамках структуралистского подхода в литературоведении. Жолковский выделяет инвариантные мотивы и не только рассматривает их в контексте творчества поэта, но и определяет интертекстуальные связи. Исследуя экстатические инвариантные мотивы и авторские мифологемы Пастернака, ученый пришел к выводам: «В поэтике Пастернака сосуществовали, боролись и синтезировались два противоположных начала: “романтико-героическое, мужское, маяковское, охотничье, языческое, активное, верховное, верхнее” и “жертвенное, пассивное, женственно-андрогинное, христианское, простертое, нижнее”» [43, с. 104].

С.Н. Бройтман, анализируя различные подходы к изучению поэтики Пастернака, сопоставляет методику А.К. Жолковского и Ежи Фарыно. Бройтман утверждает, что методика Жолковского – разветвленное описание инвариантных мотивов – предлагает важный материал для интерпретации идиостиля, но не представляет целостной картины поэтики. Ежи Фарыно, в свою очередь, интерпретирует неосинкретизм Пастернака в рамках семиотики. «В отличие от рационалистически формулируемых “тем” Жолковского, польский ученый стремится к выявлению глубинной структуры “языка” поэта, его *архисюжета и составляющих его мотивов*» [14, с. 24].

Интерпретация образов в прозе поэта основывается на их мифологичности. Проблему мифопоэтичности лирических текстов Пастернака раскрывает В.С. Баевский, взяв за основу понятие феномена *déjà vu*, которое ранее употребил Ю.Н. Тынянов [119]. В.С. Баевский на примере анализа стихотворений «Ненастье», «Июль», «Ночь» и других показывает, каким образом различные модели мифов реализуются в текстах поэта. «Для Пастернака название вещей в

поэзии есть творение поэтической Вселенной. Предметы, чувства изображаются словно впервые. Так, как они увидены и показаны, они увидены и показаны действительно впервые, в этом состоит родство с мифом» [10, с. 413].

Л.Л. Горелик в монографических исследованиях [32; 33] выделила черты «неомифологизма», которые четко проявлены в прозе писателя. Опираясь на символистскую традицию, Пастернак воссоздает «миф о мире», основой которого является теургическая деятельность художника. Горелик отмечает, что проза Пастернака наполнена мотивами, переходящими от произведения к произведению, которые наращивают символическое значение. «Обретая в соответствии с сюжетом произведения предикаты, они выстраиваются в мотивы, воспроизводящие в разных житейских модификациях ситуации основного мифа (о воплощении действительности и жертве теурга)» [32, с. 331].

В ряде диссертационных исследований проблемы творчества Б. Пастернака рассматриваются на материале поэзии и прозы как метатекста: «Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Б.Л. Пастернака» Е.И. Зотовой [46], «Метафора в поэзии и прозе: семантико-стилистический аспект (На материале лирики и романа “Доктор Живаго” Б.Л. Пастернака» Е.П. Кисловой [50], «Тип героя в прозе Б.Л. Пастернака» С.А. Куликовой [53], «Путь Бориса Пастернака к “Доктору Живаго”» А.В. Радионовой [91] и др.

Миф и мифология являются отправной точкой для понимания художественной гипнологии, или онейропоэтики, так как проблема толкования и аналитики природы сновидения возникла еще в античной литературе. «При изучении “онейросферы” исследователи делают акцент на онтологическом восприятии мифа и сна, а далее на анализе “структуры сновидения и структуры мифа не только как поэтической формы, но и структуры сознания”» [98, с. 17].

В настоящей диссертации мы рассматриваем творчество Пастернака в рамках направления «онейропоэтика», которое занимает особое место в современном литературоведении. Постижение природы сновидений являлось целью человечества еще с античных времен, а в современном мире сны изучают различные науки: медицинские, психологические и гуманитарные. Сновидения

волновали человечество на протяжении всего времени его развития. Уже в античной эпохе сформировались особое восприятие и интерпретация снов. Философы и поэты писали трактаты о снах и в эпическое повествование включали описание сновидений персонажей.

Существующие исследования сновидений основываются на различных подходах к данной проблеме. Все работы можно разделить на две большие группы: 1) исследования, в которых сон рассматривается как психологическое состояние или культурный феномен; 2) работы, посвященные литературным сновидениям.

Сон как особое психологическое состояние рассматривал П. Флоренский. «Сон – вот первая и простейшая, т.е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом» [129, с. 522]. Рассуждая о времени сновидений, Флоренский говорит об обращенном времени, которое свойственно только пространству сна. «Таким образом, в сновидении время бежит, и ускоренно бежит навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя и, значит, вместе с ним вывернуты и все конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства» [129, с. 535]. В рамках диссертационного исследования мы будем придерживаться предложенного Флоренским понимания пространственно-временных отношений внутри сновидения.

Изучение литературных сновидений в современном литературоведении выделяется в отдельный раздел – онейропэотику. Вслед за В.В. Савельевой под онейропэотикой мы понимаем «...область поэтики, которая сосредоточена на филологическом анализе сновидения как вербального художественного текста» [98, с. 23]. В существующих монографических исследованиях онейропэотики нет точного и единого определения сновидения в художественном тексте. Одну из немногочисленных попыток определить сущность сновидения в его номинации предпринял М. Дынник в словарной статье «Сон как литературный прием». Автор определяет сновидение как «весьма распространенный литературный прием. Служит для самых разнообразных целей формального построения и

художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора» [38].

Термин «художественная гипнология» в литературоведении был употреблен В.Н. Топоровым в книге «Странный Тургенев» [112] для анализа фрагментов текста, в которых присутствуют сновидения. В ходе анализа произведений И.С.Тургенева Топоров пишет о закономерностях «сновидческой топики» всего творчества писателя в целом. «Гениальные описания снов в русской литературе XIX века есть и у Пушкина, и у Лермонтова, и у Гоголя, и у Достоевского, и у Толстого, и у Лескова, которые едва ли не видели подобные сны сами. Но, пожалуй, только Тургенев <...> создал особый “сновидческий” подъязык, который использовался им достаточно часто, чтобы представить себе его как нечто целое» [112, с. 180]. Термины «художественная гипнология» и «онейропоэтика» синонимичны. В данном исследовании мы будем пользоваться понятием «онейропоэтика», который выделила Т.Ф. Теперик [108].

В рамках онейропоэтики ученые выделяют терминологический аппарат, который позволяет точно определять изучаемые явления. Одним из важных понятий является термин «онейрический текст». «Онейрический текст – это вербальное изложение или воссоздание сновидения персонажа или автора в художественной литературе. Этот термин, являясь синонимом понятия “литературное сновидение”, означает и нечто иное, потому что текст является результатом фиксации онейрического процесса, а значит, синхронно возникает после самого сновидения» [98, с. 14]. Онейропоэтика, в свою очередь, изучает все формы выражения сновидного или онейрического в художественном тексте.

Центральными монографическими исследованиями сновидений в художественном тексте являются работы Д.А. Нечаенко [72; 73], Н.А. Нагорной [70; 71], В.В. Савельевой [98], О.В. Федудиной [124–126]. Изучению сновидений в античном эпосе посвящено диссертационное исследование Т.Ф. Теперик «Поэтика сновидений в античном эпосе». По мнению автора, «...современное толкование сновидений представляет собой видоизмененный пересказ теорий

времен античности и средневековья, а первые в мире классификации снов, которые легли в основу научного их понимания, были созданы именно в античности» [110, с. 3]. Теперик прослеживает, как в античной литературе формировалось представление о снах. Аристотель в трактатах «О сновидениях» [5] и «О предсказаниях во сне» [4], рассуждая о природе сновидений, выдвигал суждение, близкое современной научной точке зрения: сны не имеют божественного характера, человек сам порождает в сознании сновидческие образы. Вещие сны античный философ считал фикцией. Так проблема двойственного понимания природы сновидений сформировалась еще в античности и решалась писателями на протяжении всей истории развития литературы. Сновидения, как неотъемлемая часть жизни человека, становятся предметом описания в античной литературе и способом создания психологических портретов персонажей. Начиная уже с Гомера можно выделить две устойчивые тенденции. «Одна из них заключается в том, что сновидения показываются как результат божественного вмешательства (либо потустороннего). Другая – в том, что сны отражают чувства и переживания персонажа» [111, с. 364]. Тенденции изображения снов, сформированные в античности, получили широкое развитие в мировой литературе. Изучив сновидения на материале поэмы Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукриана, Теперик заключает, что эпической античной онейротопике свойственны характерные особенности и закономерности. «Таким образом, онейротопика античного эпоса представляет собой жанрово-стилистическое единство, которому присущи как общие закономерности, так и характерные особенности. Как первые, так и вторые реализованы на различных уровнях: функциональном, сюжетном, образном и мотивном, проявляясь также в типологии изображения» [110, с. 38].

В процессе развития литературы сновидение приобрело статус традиционного приема, используемого лириками и прозаиками в качестве особой формы выражения глубинного уровня психологизма героев. Сон также является еще одним видом хронотопа в тексте, так как создает мир с искаженными пространственно-временными отношениями. Значение сновидения в

произведении может выходить за рамки художественного приема, обретая идейно-философское значение. «В книгах И.А. Гончарова “Обломов”, Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”, Н.Г. Чернышевского “Что делать?” сны центральных персонажей приобретают настолько идейно-философское и художественное значение, что могут уже рассматриваться как своеобразный “роман в романе”, т.е. как некое относительно самостоятельное внутрижанровое образование, целостный повествовательный комплекс со своими специфическими законами, своей структурой и образно-символической логикой» [73, с. 3].

Изучение сновидений в литературе имеет множество направлений. О.В. Федунина в монографии «Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиций)» [130] основной классификацией изучения снов считает типологию, предложенную А. Бегеном (Albert Béguin), в рамках которой сны рассматриваются с точки зрения психологии, литературоведения и метафизики. Такая классификация основывается на понимании литературного сна, которое исходит из трех основных его функций. «Сон в литературе рассматривается, таким образом, как 1) средство изображения внутреннего мира героя, его психологии; 2) элемент текста; 3) часть внутреннего мира произведения, во многом определяющая характер художественной реальности» [124, с. 18].

Центральной проблемой исследования О.В. Федунина называет проблему типологии жанров, так как представления писателя об организации мира непосредственно связаны с выбором той или иной жанровой модели. Такая методика исследования позволяет сделать следующие выводы о романе XX века: «Изучение зависимости между спецификой функционирования снов в составе целого и жанровой структурой позволило, в свою очередь, определить особенности поэтики сна в романе по сравнению с другими эпическими повествовательными жанрами» [124, с. 169]. Также в своем исследовании Федунина определяет инвариантную структуру сновидения, которая не исчерпывается только повторяющимися мотивами в тексте и композиции произведения. «Содержание литературного сна, то есть определенный комплекс

мотивов, входящий в состав его *инвариантной структуры*, как правило, передается отрезком текста, который замыкается между начальной и конечной границами. Особо следует остановиться на мотивах, связанных с характерным для мира сновидений особым *временем и пространством*» [124, с. 25].

Монография В.В. Савельевой «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» [98] посвящена исследованию онейрических текстов в произведениях А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и других писателей. Савельева выделяет особенности онейрических текстов, в которых каждый автор создает сновидения для своих персонажей по своим «писательским законам воображения». «Так, Пушкин создает сновидения, обращаясь к мифу и фольклору. Тургенев оживляет в снах генетическую память. Для Лескова сны – это духовные видения или бесовщина. Для Набокова – комбинация дневных впечатлений, а для Чехова – область психофизиологии» [98, с. 4].

Сновидческое пространство как форма ирреального мира неразрывно связано с мифологией и мифотворчеством. В древнегреческой мифологии архетип сна восходит к мнимой смерти, при которой сон и смерть предстают как бинарные понятия. Также в мифологии сон неразрывно связан с обрядом инициации, включая в себя не только пространственно-временной переход, но и духовный опыт, который обретает герой во время инициации. Таким образом, сон в литературе и культуре представляет собой средство пространственно-временного перемещения, являясь семиотическим зеркалом. Но за этим зеркалом открывается ирреальное пространство, синтезирующее в себе действительность, духовный мир и высшие силы, которые противопоставлены яви.

Литературоведы традиционно связывают изучение художественных сновидений в литературе с изысканиями в сфере психоанализа З. Фрейда и его ученика К. Юнга. Такое междисциплинарное взаимодействие уже представлено в рассмотренных выше диссертационных исследованиях, поэтому изложение данной теории в связи с филологическим анализом не считаем необходимым. В своем исследовании мы намеренно не сопоставляли онейропоэтику Пастернака с

теорией сновидений Фрейда, так как центральным аспектом изучения для нас являются функционирующие текстовые закономерности в рамках художественного мира.

В современном литературоведении существует ряд диссертационных исследований поэтики сновидений в творчестве русских писателей. Проанализировав ряд диссертационных работ, мы отметили те из них, которые близки к нашему труду как материалом исследования, так и методикой. Это «Поэтика сновидения в античном эпосе: на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана» Т.Ф. Теперик, «Поэтика сна в творчестве А.С.Пушкина» Ю.О. Ершенко [39], «Мотивы и поэтика сна в лирике А. Блока» К.В. Байрамовой (Самойловой) [12], «Мотивный комплекс сна в поэзии и прозе Я.П. Полонского» И.Г. Вьюшковой [24], «Поэтика сна в романе: “Петербург” А. Белого, “Белая гвардия” М. Булгакова, “Приглашение на казнь” В. Набокова» О.В. Федуниной [126] и др.

Направление данного диссертационного исследования состоит в систематизации и осмыслении существующих работ по онейропоэтике для определения места сновидения в поэтической системе Пастернака и определения значения сна в формировании идиостиля писателя. Соответственно направлению научной работы мы выбрали методику исследования поэтических и прозаических текстов Пастернака.

Для унификации наименования сновидческих мотивов в поэтических и прозаических текстах мы вслед за А.К. Жолковским используем термин «инвариантный мотив». Жолковский предлагает следующую трактовку: «...инвариант – это нечто повторяющееся в текстах автора и занимающее определенное место в той полной иерархии подобных единиц, которая образует поэтическую мифологию или поэтический мир автора» [43, с. 66]. Для констатации инвариантного мотива Жолковский намечает две задачи, который должен решить исследователь. Во-первых, сформировать корпус текстов, в которых будет представлена реализация повторяющегося мотива, во-вторых, «сформулировать функцию этого “того же самого” в структуре остальных

инвариантов поэта, венчаемой его центральной инвариантной темой» [Там же]. Исходя из представленной теории инварианта, мы подвергнем анализу варианты пастернаковских сновидческих мотивов относительно инвариантного мотива сна, который сформировался в культуре традиционно, имеет устойчивые семантические и символические связи.

Основополагающей для настоящего исследования послужила работа Н.А. Фатеевой [123], посвященная изучению идиостиля Пастернака. Основываясь на положениях, выдвинутых Н.А. Фатеевой, мы сосредоточились на проблеме функционирования частотной темы и мотива сна, которые являются архетипическими для мировой культуры и константными для всего творчества Пастернака. Основное внимание будет направлено на изучение формы выражения и соответствующих семантических корреляций сновидческих мотивов в художественных текстах разной родовой принадлежности: поэтической и прозаической. Семантическая наполненность инварианта сновидения изучается нами как в ходе анализа одного стихотворения или прозаического произведения автора, так и в рамках всего корпуса текстов, подвергаемых анализу. Обобщив символическое значение отдельных тем и мотивов сна, возможно сделать вывод о единой концепции поэтических взглядов Пастернака и восприятию поэтом проблемы сновидений. Для формирования более полного представления об онейропоэтике Пастернака в качестве дополнительного материала исследования мы привлекали письма и автобиографические эссе, в которых отражены эстетические взгляды поэта. Художественные произведения Пастернака, содержащие инвариантный мотив сна, представляют собой метатекст, в котором одна тема или мотив как обладает константными функциями, так и динамически развивается при переходе автора от лирики к прозе. «Такая подвижность и “текучесть” поэтической материи, в свою очередь, ведет к порождению переходных зон по осям “стих ↔ проза”, “лирика ↔ эпос” <...> к разрушению жанровых канонов, к взаимной спроецированности друг на друга форм (стих – проза) ↔ (лирика – эпос) в процессе разрешения единой эстетической задачи (показательный пример – “Доктор Живаго” Б. Пастернака)» [123, с. 16].

Актуальность нашего исследования обосновывается неугасающим интересом к проблеме сновидений. Писатели разных поколений в своих произведениях отражали как накопленный опыт анализа и интерпретации сновидений, так и индивидуальный творческий взгляд на природу снов. В настоящее время художественная гипнология выделяется в отдельное направление в литературоведении и имеет свой терминологический аппарат. Исследованию структуры сновидений различных писателей посвящены как отдельные статьи, так и диссертационные исследования. В свою очередь, изучение творчества Б.Л. Пастернака также привлекает внимание современных исследователей, поэтический мир Пастернака подвергается изучению с помощью различных методик и подходов. Онейросфера Пастернака в его поэтических и прозаических текстах в свете единой концепции ранее не изучалась.

Объектом нашего исследования является онейропоэтика поэтических и прозаических текстов Б.Л. Пастернака.

Предмет исследования – онейрические тексты, их структура и композиция сновидения, сновидческие мотивы, темы, образы, а также сопутствующие им темы; мифопоэтика сна; символика контекстуального мотивно-тематического комплекса сна, сформированного в ближайшем текстовом окружении.

Цель данной работы – изучить закономерности функционирования сновидческих мотивов и онейрических текстов в творчестве Пастернака и интерпретировать символику сновидения в поэтике Пастернака.

Для реализации поставленной цели в рамках исследования необходимо решить следующие задачи:

- определить принципы выявления онейрических текстов;
- классифицировать стихотворения в зависимости от функции сна и сновидения;
- выявить мотивно-тематический комплекс сна;
- определить мифопоэтическое содержание онейрических текстов и отдельных мотивов сна;

- охарактеризовать мотив сна и функцию сновидения в повести «Детство Люверс»;
- рассмотреть мифопоэтическую основу сна в повести «Детство Люверс»;
- определить символическое значение сновидений и мотива сна в романе «Доктор Живаго»;
- определить функции сна в поэтике Пастернака.

Материалом исследования являются стихотворения поэтических книг: «Близнец в тучах» (1913), «Начальная пора» (1913, 1928), «Поверх барьеров» (1916), «Сестра моя жизнь» (1917), «Темы и вариации» (1918), «Смешанные стихотворения», «Второе рождение» (1931), «На ранних поездах» (1944), «Когда разгуляется» (1959); поэмы «Высокая болезнь», «Лейтенант Шмидт», «Девятьсот пятый год», роман в стихах «Спекторский»; прозаические произведения: повесть «Детство Люверс» и роман «Доктор Живаго». В качестве дополнительного аналитического материала мы использовали автобиографические очерки «Охранная грамота» и «Люди и положения».

Методологическая база. Работа основана на сочетании формального, структурного, типологического и описательного подходов.

Теоретической базой для исследования сновидений и их интерпретации стали работы Ю.М. Лотмана, Д.А. Нечаенко, Т.М. Теперик, В.В. Савельевой; тематики – В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, Н.А. Фатеевой; мотивов – А.Н. Веселовского, Е.М. Мелетинского, И.В. Силантьева; мифопоэтики – Е.М. Мелетинского, А.Ф. Лосева, М. Элиаде, Д.Д. Фрезера, О.М. Фрейдберга, В.С. Баевского; образа персонажа – Ю.Н. Тынянова, Л.Я. Гинзбург, С.Н. Бройтмана, Н.В. Павлович.

Методы исследования. В работе применены описательный, типологический, сравнительно-сопоставительный методы исследования. Темы и мотивы сна рассматривались в синхронии и диахронии. Мы использовали методику исследования идиостиля Н.А. Фатеевой для изучения сна в поэзии и прозе как едином авторском тексте; методику семантической классификации образов Н.В. Павлович. Для исследования структуры мотива сна использовались

методики Е.М. Мелетинского и И.В. Силантьева. Мифопоэтическая интерпретация снов осуществлялась по методике В.С. Баевского.

Теоретическая значимость исследования заключается в дальнейшем развитии теории онейрического текста, уточнении сведений об авторском идиостиле, в разработке путей исследования одного мотива на материале стихов и прозы.

Практическая ценность исследования заключается в методике анализа сновидческих тем и мотивов в стихах и прозе, а также в том, что выводы и положения диссертации могут использоваться в трудах по истории литературы XX века в целом, в частности в работах, посвященных творчеству Б.Л. Пастернака, в междисциплинарных исследованиях. Материалы исследования могут быть отражены в курсах лекций и семинарских занятий по русской литературе XX века, теории литературы, филологическому анализу художественного текста, в курсах по выбору, а также в школьном курсе русской литературы.

Научная новизна. Онейросфера Пастернака в его поэтических и прозаических текстах в единой концепции ранее не изучалась. Диссертация является первым монографическим исследованием онейрических текстов, отдельных сновидческих тем и мотивов в творчестве Б.Л. Пастернака.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В лирике Пастернака сон является частотным элементом поэтического мира, отраженного в его словаре. Все тексты, содержащие лексемы тематической группы «СОН», делятся на онейрические тексты – произведения, полностью посвященные сну, и тексты с онейрическими мотивами, темами и образами.

2. В онейрических текстах процесс сна не всегда описывается подробно и последовательно. Сюжетообразующим в стихотворениях выступает мотив пробуждения, соотносимый с возрождением или познанием нового.

3. В поэтических онейрических текстах формируется мотивно-тематический комплекс сна, не встречающийся в текстах других авторов: звук,

вода, окно, природа, женщина. С несущественными вариациями он переходит из лирики в прозу Пастернака.

4. Онейрические тексты Пастернака мифопоэтичны. В лирике выделяются элементы космогонического мифа и мифа о творении. В прозе в «Детстве Люверс» с помощью сновидения реализуется идея трансформации, превращения, физических и духовных изменений героини, которые определяют ее взросление. Также сон в повести выполняет символическую функцию инициации. В «Докторе Живаго» к символике сна добавляются христианские мотивы, соотносимые с воскресением.

Апробация работы. Основные результаты исследования нашли отражение в 12 публикациях, 3 из которых в рецензируемых журналах, входящих в Перечень ВАК. В ходе исследования по материалам диссертации сделано 14 докладов на международных, всероссийских и межвузовских конференциях: «Золото и серебро русской литературы» (СмолГУ, Смоленск, 2010, 2011, 2012), VII, XI Международная летняя филологическая школа на Карельском перешейке (ИРЛИ РАН «Пушкинский дом», Санкт-Петербург, 2010, 2014), международный молодежный научный форум «Ломоносов» (МГУ, Москва, 2014), «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (ГПА, Санкт-Петербург, 2015), «XIV Виноградовские чтения. Текст. Контекст. Интертекст» (МГПУ, Москва, 2015), «Современные пути изучения литературы» (СмолГУ, Смоленск, 2015, 2016), аспирантская научная конференция (СмолГУ, Смоленск, 2015, 2016), «Риторика в свете современной лингвистики» (СмолГУ, Смоленск, 2016), «Сюжетология / сюжетография – 3» (Институт филологии СО РАН, Новосибирск, 2016).

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Основная часть диссертации изложена на 180 страницах. Список литературы включает 154 наименования.

ГЛАВА I. СОН В ЛИРИКЕ Б.Л. ПАСТЕНАКА

1.1. Онейрические тексты

Поэтическое наследие Пастернака изучалось с помощью различных методов и подходов. В своем исследовании мы сосредоточили внимание на изображении сна поэтом. Проанализировав стихотворения Пастернака со сновидческими элементами, мы разделили все тексты на три группы в зависимости от формы выражения сна. Первую группу составили стихотворения, в которых содержится онейрический текст. Вторую группу составили тексты, в которых сон – это сюжетообразующий мотив, являющийся отправной точкой для развития лирического сюжета. Третья группа стихотворений – тексты, в которых сон выражен темой. Во всех трех группах стихотворений сон рассматривается нами в рамках лирического сюжета отдельного поэтического текста. Ю.М. Лотман, определяя поэтический сюжет, писал, что в его основе «...лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. <...> Эпизоды, в свою очередь, складываются в сюжет» [61, с. 197]. Ю.Н. Чумаков вслед за Лотманом отмечает, что основой поэтического сюжета является событие, и делает важное дополнение, которое является принципиальным для определения сюжетообразующего аспекта сна. «Что касается лирического сюжета, то его необходимо доопределить, назвать *событием-состоянием*, чтобы термин соответствовал функциональному качеству мира – изменчивости и инертности» [137, с. 12] (курсив Ю. Ч.). Сновидение в художественном тексте представляет собой описание состояния лирического «я», таким образом, сон может приравниваться к событию лирического сюжета или быть равным ему в том случае, когда текст посвящен описанию сна.

В поэтическом тексте сон может быть представлен в качестве онейротопа или онейрического текста, а также онейромотива (или мотива сна). Т.Ф. Теперик сформулировала следующее определение онейротопа: «Онейротоп включает в себя описание сновидения, но ему не равен. В него входит *весь комплекс*

художественных средств, связанных с изображением сновидения, это ближайший композиционно-смысловой текст, связанный с его изображением» [108, с. 49] (курсив Т. Т.). В данном исследовании мы будем использовать термин «онейрический текст», предлагаемый В.В. Савельевой. Исходя из предложенных исследователями определений, мы выделили три элемента онейрического текста: 1) сон (или сновидение) – семантическое ядро, занимающее центральное место в тексте и выражающее его содержательный план; 2) комплекс художественных средств, представляющий собой набор элементов, с помощью которых поэт изображает сон; 3) ближайший композиционно-смысловой текст – семантический контекст сна.

В стихотворениях Пастернака сон может быть представлен мотивом, такие мотивы мы называем онейромотивами. В современном литературоведении существуют различные определения термина «мотив». Мы опираемся на понимание мотива как минимальной повествовательной единицы, разработанное А.Н. Веселовским в «Исторической поэтике». «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу» [19, с. 538]. В рамках такого определения мотива в отечественной науке сложились теоретические представления о повествовательном мотиве. И.В. Силантьев в монографии «Поэтика мотива» [103] систематизировал и описал все существующие подходы к трактовке понятия мотив в литературоведении, фольклористике и лингвистике. В рамках исследования поэтического текста мы отдаем предпочтение семантическому подходу в трактовке «мотива» (А.Н. Веселовский, А.Л. Беем, О.М. Фрейденберг). В основе данного понимания лежит связь мотива с моментом действия, выраженного в тексте зачастую глаголами. «Представляется, что природа мотива в лирике в принципе та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит предикативный аспект событийности – однако при этом различается природа самой событийности в лирике и эпике» [103, с. 87]. Такое определение мотива складывается из понятия лирического события, заключающегося в качественном изменении состояния лирического субъекта.

Мы принимаем во внимание теорию мотива, предложенную Е.М. Мелетинским, основывающуюся на понимании мотива как микросюжета. «Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т.д.)» [69, с. 118]. В поэтическом тексте мотив сна (в силу своего символического значения), выраженный предикатом, не только является частью сюжетной линии лирической ситуации, но и связан с особым рядом мотивов внутри своего семантического поля или сюжета. Поэтому при анализе сновидческих мотивов в стихотворениях Пастернака мы обращаем внимание на аргументно-актантную структуру изучаемого мотива. В качестве актанта как обязательного элемента структуры мотива выступает лирический субъект, с которым связано действие (предикат). Объект, на который направлено действие, является необязательным элементом мотивной структуры, поэтому он может отсутствовать. Особенностью мотива сна является однонаправленность действия, т. е. субъект сна также является и его объектом. Сторонний объект появляется в редких случаях, например, когда сновидение пересказывается лирическим субъектом другому персонажу. М.Ю. Лотман и Н.А. Фатеева отмечают особенность субъектно-объектных отношений в поэтическом мире Пастернака. «У Пастернака агенс и пациенс все время меняются местами (например, *гроза* и *туча*, связанные с *Девочкой*, сама *Девочка-ветка*, она же *Сестра*, *Второе трюмо*, которая то вбегает в трюмо, то ее вносят в рюмке и ставят к раме трюмо), что нейтрализует переход от номинации к предикации, от субъекта к объекту, от одного рода к другому» [123, с. 46].

Лексема «сон» является частотной для лирики Пастернака, что доказывает частотный словарь поэта, составленной смоленскими учеными [89, с. 44]. Также прилагательное «сонный» и глагол «спать» обладают высоким рангом частотности в лирических произведениях.

Комплексному анализу были подвергнуты стихотворения из всех трех групп, выделенных нами. Рассмотрим наиболее показательные примеры различного выражения сна в поэзии Пастернака.

Стихотворения, в которых мотив сна является отправной точкой для создания лирического сюжета, – «Сон» (1913, 1928), «Венеция» (1913, 1928), «Дурной сон» (1914, 1928), «Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...» (1916), «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» (1917), «В лесу» (1917), «Баллада» («На даче спят. В саду, до пят...») (1930), «Полярная швея» (1916), «Голод» (1922), «Морской штиль» (1932), «Под открытым небом», «Конец» (1917), «Болезнь» («Больной следит. Шесть дней подряд...») (1918), «Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею...» (1918), «Бабочка-буря» (1923), «Август» (1953), «Музыка» (1956). Все эти стихотворения объединяет общий инвариантный мотив сна, в котором субъект представлен спящим. Для комплексного анализа онейросферы текстов, составивших первую группу, мы выделили следующие аспекты: субъект сна, объект сна (если он называется), содержание сновидения, темы и мотивы, связанные со сном, композиция онейрического текста, пространственно-временные отношения. Контекстуальный анализ мотива сна по названным аспектам позволяет определить закономерности функционирования как вариантов мотива «сон», так и онейрического текста в лирике Пастернака.

1. Центральными стихотворениями в онейропоэтике Пастернака являются стихотворения, заключающие в себе онейрический текст. Это такие произведения, как «Сон», «Дурной сон», «В лесу», «Баллада», «Морской штиль», «Сказка», «Август».

Стихотворение «Сон» в онейропоэтике Пастернака занимает особое место, так как оно представляет собой онейрический текст и главенствующее значение темы сна подтверждается вынесением ее в заглавие. «Сон» имеет две редакции (1913 и 1928 годов) и посвящено темам любви, жизни, смерти. «Это наиболее ранний известный нам случай влияния на Пастернака лермонтовской романтической лирики. Во “Сне” Пастернака отразился “Сон” Лермонтова (“В полдневный жар в долине Дагестана...”): совпадают мотивы разлуки с любимой женщиной, сновидение, в котором она предстает среди развлекающейся толпы, наконец, смерть» [8, с. 100]. Также анализу ранних стихотворений Пастернака посвящена работа М.Л. Гаспарова [27]. Художественное пространство в

стихотворении Лермонтова организовано сложно, «...что все нижеследующее приснилось Лермонтову и его лирическому герою, создается исключительно благодаря названию – “Сон”» [134, с. 181]. В стихотворении Пастернака лирический субъект повествует об увиденном сновидении. Сновидческий сюжет организует стихотворение, а само сновидение лирического субъекта, является содержательным центром текста. В центре онейрического текста – любовные переживания героя, символически отраженные в сновидении:

Мне снилась осень в полусвете стекол,
 Друзья и ты в их шутовской гурьбе,
 И, как с небес добывший крови сокол,
 Спускалось сердце на руку тебе [79, с. 64].

Так как любой онейрический текст представляет сновидения персонажа или автора в художественной литературе, события происходят в пространстве не действительного мира, а мира ирреального – сновидческого. Ю.М. Лотман, рассуждая о природе художественного пространства, делает вывод о том, что «...художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [59, с. 305]. Лотман выделяет типы пространства в тексте: точечное, линейное, плоскостное или объемное. «Слово “пространство” в контексте творчества Пастернака не просто литературоведческий термин. “Даль”, “простор”, “воля” имеют в его произведениях особый статус: собственно пространство комнаты, города, природного места – это материал, с которым постоянно работает поэт» [101, с. 93]. В стихотворениях Пастернака, в которых присутствуют сновидения, мы рассматриваем пространство сна, отталкиваясь от условных границ, так как сон – это не реальное место, а состояние персонажа. Условные границы пространства сна можно определить, исходя из следующих критериев: 1) принадлежность сновидения определенному персонажу; 2) наличие сонного состояния персонажа или пограничного между сном и явью, при котором возникает сновидение; 3)

обозначение границ литературного сновидения – это погружение в сон и пробуждение лирического субъекта. Оговоримся, что выделение предложенных критериев определения пространства сна возможно по отношению к онейрическому тексту, в котором присутствует описание сновидения, а не просто упоминается факт сна персонажа. Только в таких условиях возможно возникновение пространства сна, в которое погружается персонаж. Сон – пространство ирреальное, являющееся частью внутреннего мира героя, поэтому события и персонажи могут быть связаны между собой различными сюжетными линиями, но не подчиняться привычным законам времени и пространственных отношений реального мира.

Стихотворение «Сон» в лирике Пастернака представляет собой один из вариантов организации сновидческого пространства. Возлюбленная, которая может выступать в роли объекта мотивной структуры сна, в тексте только обозначается личным местоимением и не наделяется деталями портрета. Напротив, пространство сновидения выступает на первый план и представляет собой синтез двух локусов – природы и комнаты. «Образ “добывший крови сокол” напоминает известный сюжет о соколе, зарезанном в знак любви («Декамерон», IV, 9), а также (что интереснее) цитируемый С. Бобровым миф “Ригведы” о священном напитке Соме – о том, как “стремительный сокол-птица <...> Сому принесла <...>, взяв его с высочайшего неба” – Сому, “которого сокол <...> вскружил (принес кружась) с небес” (Бобров С.П. Лирическая тема // Труды и дни. 1913. № 1–2. С.132–133)» [30, с. 53].

Флоренский пишет о том, «...что не всякий, пожалуй, даже немногие, задумывался над возможностью времени течь с бесконечной быстротой и даже, выворачиваясь через само себя, но переходя через бесконечную скорость, получать обратный смысл своего течения» [129, с. 522]. Во «Сне» происходит совмещение временных рядов: в тексте присутствует время календарное, суточное и биографическое. Календарное время представлено временем года – осенью, которое закольцовывает композицию стихотворения: «Мне снилась *осень* в полусвете стекол, <...> Я пробудился. Был, как *осень* темен, Рассвет...» [79, с.

51]. Возникает взаимопроницаемость реального мира и сновидческого пространства. Указание на время суток происходит после пробуждения героя. Наступает рассвет, рождение нового дня, но пробуждение не приносит герою радости, реальность становится продолжением сна. Рассвет в реальном мире сопрягается с сумерками во сне. Отдельно в тексте выделяется биографическое время, которое проецируется на внешний мир природы и проникает в локус комнаты. Повтор стиха «Но время шло и старилось, и глохло...» [Там же] акцентирует внимание на временном ряде в сновидении, который, в свою очередь, подчиняется логике сна. П. Флоренский в работе «Иконостас» [129], описывая природу времени в сновидении, говорит, что оно «вывернуто через себя» и из прошлого стремится к будущему. Так и лирический субъект видит сновидение о прошедшей ситуации, но сновидческие образы содержат предвкушение будущего. «Подтверждением устойчивости “соответствий” “сна”, “сердца”, “воды” и Прекрасной Дамы у Пастернака может быть его раннее стихотворение “Мне снилась осень в полусвете стекол” (1913), позже названное “Сон”» [14, с. 238].

Прекращение сна сравнивается со звуковым явлением: «И, сон, как отзвук колокола, смолк» [79, с. 64]. Колокольный звон, отождествляющийся со сном лирического субъекта, можно сопоставить со звоном колокола в Пасхальную ночь, который возвещает воскрешение Христа. Если сон в стихотворении соотносится с прошлым и осенью, то пробуждение связано с рассветом и весной. Во сне стихают все звуки, голос возлюбленной, и само сновидение становится лишь отзвуком колокола, предваряющим весну, новую жизнь. После пробуждения реальность оказывается продолжением сна:

Я пробудился. Был, как осень, темен
 Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
 Как за возом бегущий дождь соломин,
 Грядущих по небу берез [79, с. 51].

Стихотворение «Сон» – первый онейрический текст Пастернака, к которому поэт возвращался и редактировал. В нем закладываются основы онейропоэтики Пастернака.

Лирическая ситуация в стихотворении «Дурной сон» представляет собой целостный по структуре онейрический текст. Как и в других текстах, в «Дурном сне» пространство делится на локус реального мира природы и сновидческий локус. В тексте эти локусы пересекаются между собой, а события во сне являются продолжением происшествий в реальном мире. Сновидение лирического субъекта приходит в его сознание извне. Сон олицетворяется с созидательной силой, которой является вьюга. Так, сновидение – продолжение внешней действительности, сконцентрированной в снежной буре:

Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной,
 Прислушайся к голой побежке бесснежья.
 Разбиться им не обо что, и заносы
 Чугунною цепью проносятся понизу... [79, с. 75].

Сон, который видит лирический субъект, предвещает беду. На это указывает не только название стихотворения, но и первоначальный мотив выпадения зубов. В народном поверье видеть во сне плохие, выпадающие зубы – к болезни и смерти. Все метафоры и образы в этом стихотворении связаны с со смертью.

Пастернак акцентирует внимание на том, что лирический субъект хочет проснуться, но не может:

Он двинуться хочет, не может проснуться,
 Не может, засунутый в сон на засов [79, с. 76].

Сновидческое пространство представлено довлеющей силой, с воздействием которой субъект не может справиться самостоятельно. Завершается

стихотворение повторяющимся мотивом сна с отсутствующими пространственно-временными границами: «Спят тормоза санитарного поезда. / И снится, и снится небесному постнику...» [Там же].

Сновидение является центром композиционного плана стихотворения, а закольцовывает произведение описание природы. Таким образом, возникает тесная связь между внешним реальным миром и миром сновидения, которые становятся продолжением друг друга. Контекстом сновидения и затекстом всего стихотворения выступают общественные события – война. Поэтому стихотворение метафорически отражает действительность военных событий.

Стихотворение «Дурной сон» является одним из ключевых в онейропоэтике Пастернака, так как композиция всего текста подчинена описанию сновидения, перерастающего в сложный семиотический знак, предшествующий несчастьям.

В экспозиции стихотворения присутствует призыв прислушаться к вьюге и всей околесице, приснившейся небесному постнику. Детальными описываемой «околесицы» являются тема дороги, мотив движения поезда в метель. Так, в первой строфе Пастернак создает сложный образ метели, и одним из элементов этого образа является звуковой ряд. На фоне такой быстро меняющейся картины лирический субъект, представленный небесным постником, видит сон:

Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной,

Прислушайся к голой побежке бесснежья.

Разбиться им не обо что, и заносы

Чугунною цепью проносятся понизу

Полями, по чересполосице, в поезде,

По воздуху, по снегу, в отзывах ветра,

Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,

Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

Полями, по воздуху, сквозь околесицу,

Приснившуюся небесному постнику... [Там же].

Постник – человек, соблюдающий посты. «Это образ вселенского исполина, выполненный в духе универсального пастернаковского приема очеловечивания природы, уходящего своими корнями в мифологическое мышление» [95, с. 106]. Также Постник – это имя зодчего, которому приписывается строительство православных храмов. В стихотворении Пастернака субъект сна наделяется другими функциями, аккумулируя в себе исторические значения слов. Образ создается посредством одного эпитета – «небесный», что говорит о принадлежности лирического субъекта к двум мирам: земному и небесному. Эпитет «небесный» указывает на его святость или принадлежность к миру небожителей. А постник в значении зодчего, плотника отсылает нас к образу создателя мира, Творца в человеческом облике, страдающего за род человеческий. Таким образом, сон небесного постника, становится пророческим видением.

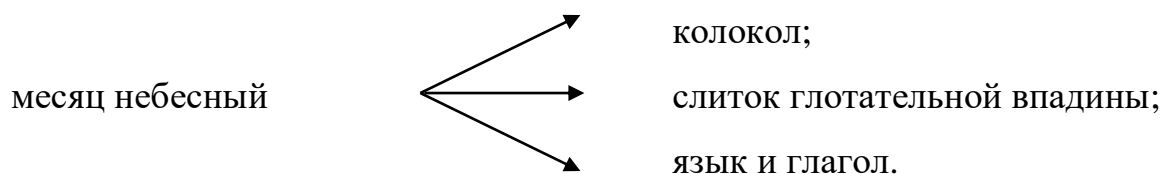
Образы, которые видит в своем сне небесный постник, иносказательно говорят о смерти, о многочисленных разрушениях, разносящихся по полям, по воздуху, в поезде. Вокруг все разрушено и слышен только «стук костей»:

Полями, по воздуху, сквозь окоlesiцу,
 Приснившуюся небесному постнику.
 Он видит: попадали зубы из челюсти,
 И шамкают замки, поместия с пришепотом,
 Все вышиблено, ни единого в целости,
 И постнику тошно от стука костей [79, с. 76].

Смерть в стихотворении показана как бы со стороны, и гибнет не каждый солдат в отдельности, а вся земля. Так Пастернак говорит о гибели русской гвардии в сражении на Стоходе в 1916 году.: «И видит еще. Как назем огородника / Всю землю сравнивали с землей на Стоходе» [Там же].

Стержневым образом сновидения, противопоставленным военной разрухе, является «месяц небесный». Композиционно описание месяца помещено в

центральной части текста. Образную парадигму месяца в стихотворении можно представить так:



«Месяц небесный» как сторонний наблюдатель, который является языком и глаголом земли, то есть ее голосом, уже не может «говорить». Он также поглощен всеми разрушениями войны:

Нет, косноязычный, гундосый и сиплый,
 Он с кровью заглочен хрещами развалин.
 Сунь руку в крутящийся щебень метели, —
 Он на руку вывалится из расселины
 Мясистой култышкою, мышцей бесцельной
 На жиле, картечиной напрочь отстреленной [Там же].

Таким небесный месяц может видеть солдат с земли сквозь дым артиллерийского орудия. Он так же, как и все на земле, перемолот войной, поэтому его голос косноязычный и сиплый. Месяц, всевидящее око земли, гибнет, как солдат. Так смерть объемлет не только людей, участвующих в войне, но и природу, и само мироздание, охваченное мировой войной.

Д.М. Сегал пишет о включенном в стихотворение «рассказе о месяце», который позже отразится в романе «Доктор Живаго»: «Этот “рассказ”, развертывающийся из метафоры, связан, конечно, с введением в текст стихотворения референтной части: “Сопят тормоза санитарного поезда”. Становится ясным, что семантический сюжет, намеченный в начале стихотворения (и остающийся чисто семантическим в первом его варианте), связан с реальной событийной основой, которую во втором варианте автор счел

нужным включить в текст. Расширение текста идет за счет реализации микросюжета» [99, с. 675].

Повторяющийся мотив «прислушайся» является призывом прислушаться к голосу земли: к вьюге, побежке бесснежья, гулу раздолий неезженных. В итоге завывания ветра соединяются со звуками артиллерии: «Раскальзывающая артиллерия / Тарелями ластится к отзывам ветра». Все в природе ищет сочувствия. В конце стихотворения дурной сон лирического субъекта сопоставляется со сказкой:

И сказка ползет, и клочки окоlesiцы,
Мелькая бинтами в желтке ксероформа,
Уносятся с поезда в поле. Уносятся
Платформами по снегу в ночь к семафорам [79, с. 76].

Такое сопоставление свидетельствует о том, что война видится лирическому субъекту как что-то нереальное или очень далекое от существующей реальности. И вроде бы все происходящее (и сон, и война) подходит к завершению, уносится с поезда в поле, растворяется в окружающем мире. Пространство сна оказывается замкнутым для субъекта, и он не в силах преодолеть границы ирреального:

Сопят тормоза санитарного поезда.
И снится, и снится небесному постнику [Там же].

Последние стихотворные строки наполняют текст реальными предметами действительности описываемого времени. Санитарный поезд – один из символов войны. Звуки тормозов приближающегося санитарного поезда, готового принять новых жертв войны, сопровождают бесконечно продолжающийся дурной сон небесного постника. Поезд как символ пути, перемещения в пространстве,

преодоления границ не останавливается. В свою очередь, движение санитарного поезда становится символом или предвестником нескончаемой снежной бури, вихря, перемалывающего все вокруг: землю, месяц небесный, людей. И стук костей («И постнику тошно от стука костей») в начале стихотворения сопоставляется со стуком колес поезда. Композиционная закольцованность онейрического текста создает целостное пространство, в котором приобретает форму центральный образ – война. При соприкосновении двух реальностей – действительной и сновидческой – возникает сложный образ войны как дурного сна и мчащегося во вьюге санитарного поезда.

Стихотворение «Морской штиль» также представляет собой онейрический текст. Сновидение, которое видит лирическое «я», наделяется пространственно-временными характеристиками.

Палящим полднем вне времен
 В одной из лучших экономий
 Я вижу движущийся сон, –
 Историю в сплошной истоме [80, с. 232].

Нарушение последовательного хода времени происходит уже в первом стихе, в котором называется время суток «полдень», но в то же время действие происходит «вне времен». «Полдень вне времен» – оксюморон, представляющий алогичность времени. Далее в тексте Пастернак дает определение сну, который видит лирический субъект: «движущийся сон». Смещение временных характеристик в первом стихе свидетельствует о пересечении реального мира и сновидения, которое далее описывается в тексте. Номинации времени «полдень» и «вне времен» также присутствуют в сновидении: «Селитрой своды отдают / Гостям при входе в полдень с воли» [Там же]; «Не видно ни с каких сторон / Следов знакомой жизни, кроме / Воды и неба вне времен» [Там же]. В то же время сон – метафора реальности, в которой изображается война, как и в стихотворении «Дурной сон».

В стихотворении «Морской штиль» нас интересует пространственная организация. Как и в «Дурном сне», здесь представлены два мира: реальный и мир сна. Так же лирический субъект пытается вырваться из замкнутого пространства, возникшего во сне: «Хватаюсь искомого приволья, / Я рвусь из низких комнат вон» [Там же]. Сновидение вытесняет реальную действительность, так как описанию «движущегося сна» подчинено все стихотворение. Комплекс художественных средств, создающих образ сна, в этом стихотворении насыщенный, что позволяет поэту создать ирреальный мир, в котором черты реальности приобретают символическое значение. Основными тропами, используемыми Пастернаком в этом стихотворении, являются метафора и метонимия.

Напрасно! Под лиловый фольварк,
Под слуховые окна служб
Верст на сто в черное безмолвье
Уходит белой лентой глушь.

Верст на сто путь на запад занят
Клубничной пеной, и янтарь
Той пены за собою тянет
Глубокой ложкой вал винта [80, с. 233].

«Август» – вершинное произведение Пастернака, в котором поэт выражает свое отношение к жизни, смерти и творчеству. Сновидение занимает в этом стихотворении центральное место, а интерпретация сна позволяет говорить о значимых темах и мотивах всего творчества поэта. Стихотворение представляет собой единый онейрический текст, однако оно заголовок, не связанный со сном. Мотив пробуждения в тексте является первым в цепи сюжетных онейромотивов, за которым следует описание сновидения. Он может служить символическим знаком, ключом к пониманию пафоса стихотворения. Лирический субъект в

тексте представлен в двух ипостасях: как рассказчик и собственно субъект сна. Стихотворение «Август» – пересказ лирическим «я» увиденного им сновидения. Также субъектная структура лирического «я» осложняется образом Юрия Живаго, который, по авторскому замыслу, и является поэтом книги «Стихотворений Юрия Живаго».

Пространственно-временная организация текста сосредоточена в двух плоскостях. Пространство представлено двумя локусами: комната, в которой просыпается лирический субъект, и локус сновидения. Время также двоично в стихотворении. Во внешнем мире все события происходят осенью, которая описывается во сне, но заглавие отсылает к последнему месяцу лета, и далее называется точная дата – шестое августа. В сновидческом пространстве сосуществуют действительное время и летоисчисление по старому стилю, которое является ключом к пониманию поэтического текста. «Вы шли толпою, врозь и парами, / Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня / Шестое августа по-старому, / Преображение Господне» [82, с. 531]. Праздник Преображения Господня имеет важное евангельское значение и автобиографическое значение для Пастернака. «Летом 1903 г. в этот день Пастернак упал с лошади и чудом избежал смерти. В 1913 г., отмечая 10-летнюю годовщину этого события, Пастернак называет его моментом пробуждения своего творческого сознания (“Сейчас я сидел у раскрытого окна...”). Происшествие 1903 г. упоминается в “Охранной грамоте”, подробно описывается в “Людах и положениях”. Стих. “Август” написано к 50-летию своего отроческого спасения от смерти» [127, с. 745]. Сновидение в «Августе» представляет собой пространственно-временную форму, посредством которой реальная действительность приобретает символическое значение и становится способом проявления высшего промысла, воплощенного в христианской вере и Евангелии. Такое понимание концепта сновидения, изложенное поэтом в стихотворении «Август», можно отнести ко всему творчеству Пастернака, так как этот поэтический текст не только автобиографичен, но и представляет собой рецепцию творческого пути и осмысление философских взглядов поэта на вопросы жизни и смерти. Таким

образом, сновидение становится приемом выражения идеи преобразования или воскрешения, которая заключена в празднике Преображения Господня, отмечающийся по старому стилю шестого августа.

В «Августе» лирическая ситуация представляет собой похороны лирического субъекта, которые он видит во сне. Онейрический текст наполнен средствами художественной выразительности, такими как метафора «Голосами петушиными Перекликалась даль протяжно» [82, с. 532], сравнение «И осень, ясная, как знаменье» [Там же]. В тексте метонимически представлена тема окна («От занавеси до дивана»), воды в форме слез («Я вспомнил, по какому поводу / Слегка увлажнена подушка»), звука, как голоса («Был всеми ошутим физически / Спокойный голос чей-то рядом»), женский образ («Простимся, бездне унижений / Бросающая вызов женщина»), тема природы («Оно покрыло жаркой охрою / Соседний лес, дома поселка»), творчества («И творчество и чудотворство»). Особый статус в сновидении приобретает «провидческий» голос лирического «я», «не тронутый распадом»:

Был всеми ошутим физически
 Спокойный голос чей-то рядом.
 То прежний голос мой провидческий
 Звучал, не тронутый распадом... [82, с. 532].

В переплетении автобиографического и поэтического открываются интерпретационные вариации. «Тема смерти и погребения во сне имеет, по-разному, ближайшим источником “Грезы” Фета. Но если принять во внимание “конный” субстрат, становится допустимым сближение с “близнечной” интерпретацией “смерти” и “сна” в стихотворении Тютчева “Близнецы”» [127, с. 345].

Сновидение и все сопутствующие и связанные темы и мотивы в «Августе» представлены в христианском преломлении, в соотнесении с судьбой Христа, Его «чудотворством».

2. В онейропоэтике Пастернака сон может выступать в качестве мотива, который является отправной точкой для развертывания лирической ситуации. При этом мотив сна композиционно находится в начале поэтического текста, повторяется либо становится основой лирической ситуации. Такие мотивы мы называем сюжетообразующими.

Мотив пробуждения является сюжетообразующим в стихотворении «Венеция» (1913, 1928), которое имеет две редакции. Причина пробуждения – звук как центральный образ сна лирического субъекта. О мотиве звука в поэтической системе Пастернака писала Б. Арутюнова [7]. Звуки в онейрических текстах Пастернака переходят в категорию символов, заключающих в себе смысловое ядро. В ранней редакции, 1913 года, пробуждение происходит от «бряцанья» оконного стекла, в редакции 1928 года бряцанье заменяется «щелчком оконного стекла». Этот звук, идущий отчасти из сна, потом отзовется косвенным образом в «аккордах» неземной музыки, которая чудится герою после пробуждения:

В краях, подвластных зодиакам,
 Был громко одинок аккорд.
 Трёхжальым не встревожен знаком,
 Вершил свои туманы порт [79, с. 332].

«В финале стихотворения сны и явь, реальные впечатления и грезы смешиваются. Они отделяются от героя и живут самостоятельной жизнью, составляя тайну бытия “без корня”:

И тайну бытия без корня
 Постиг я в час рожденья дня:
 Очам и снам моим просторней
 Сновать в туманах без меня» [30, с. 35].

В редакции 1928 года лирический субъект во сне слышит женский крик. В тексте отсутствует описание сновидения, сон сопоставляется с услышанным криком женщины. Возникает семантическая параллель «сон – звук», где два различных по своей природе явления сопоставляются друг с другом. Единство между явлениями определяет идея о единстве человека и природы, реализуемая Пастернаком во всем творчестве. Единство возникает между реальным миром и сновидческим пространством – сон является предвестником и знаком предстоящих событий. Женщина в мотивной структуре сна обозначена единичной номинацией, но, как и в стихотворении «Сон», деталь женского образа становится ключевой в пространстве сна. «Венеция» вписывается в ряд размышлений Пастернака о женской доле, отразившихся параллельно в «Повести» и «Охранной грамоте» [30, с. 46]. В стихотворениях «Сон» и «Венеция» звуковая характеристика женского образа является доминантной.

В отличие от «Сна», «Венеция» начинается с описания пробуждения: «Я был разбужен спозаранку / Щелчком оконного стекла» [79, с. 68]. В этом стихотворении представлено воспоминание об увиденном сновидении: герой проснулся и вспоминает свой сон. Во всем сновидении Пастернак выделяет только главное впечатление – крик. В последней строфе автор говорит о наступлении рассвета как о прекращении сна города, природы. Пробуждение яви влечет за собой перенесение сновидческой действительности в реальность посредством женского образа, функция которого меняется. Движение поэтической мысли происходит от частного к общему: крик женщины во сне перерастает в образ Венеции как «венецианки», а наступление рассвета предваряется сновидением лирического субъекта, в то время как объектом мотива сна становится город.

Вдали за лодочной стоянкой

В остатках сна рождалась явь.

Венеция венецианкой

Бросалась с набережных вплавь [79, с. 68].

Лирический субъект после пробуждения проецирует реальность сна на действительность, таким образом, он ее пересоздает.

В «Охранной грамоте» Пастернак говорит об описанном в стихах сновидении, связанном с воспоминаниями о Венеции. «Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкнувшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не возшло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездие, со смутно готовым представлением о нем как о Созвездии Гитары» [81, с. 209].

В стихотворении «В лесу» сон выражен не только мотивом, но и образом, раскрывающимся в предикативной форме. Пространство сна представляет собой внутритекстовую конструкцию, помещенную в контекст природного локуса. Пастернак, опираясь на традицию лермонтовского сна, организует сновидческое пространство на грани реального и ирреального локусов, которые пересекаются. Лирический субъект не представлен как законченный образ, он в тексте упоминается обобщенно. Такое нарушение последовательности и точности в описании лирической ситуации свойственно пространству сна, в котором отсутствуют привычные пространственно-временные отношения, и персонажи могут принимать любой облик, а могут и отсутствовать.

Есть сон такой, – не спишь, а только снится,
 Что жаждешь сна; что дремлет человек,
 Которому сквозь сон палит ресницы
 Два черных солнца, бьющих из-под век [79, с. 192].

Прием «сон во сне» не раз обращал внимание исследователей на возможность сопоставления сна Пастернака в стихотворении «В лесу» с пространством сна в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Сон» («В полдневный

жар в долине Дагестана...»). В.С. Баевский выделил тематические соответствия стихотворений Пастернака и Лермонтова [8]. Подробный сопоставительный анализ двух текстов осуществил Т. Венцова в статье «Пространство сна: Лермонтов и Пастернак» [18, с. 241]. Исследователь показывает, как под внешними общими различиями скрывается глубинное родство текстов. «Круговращение переходов, повторов и зеркальных отражений создает то же чувство ирреальности или “сверхреальности” происходящего, что и прославленная конструкция “сна во сне” у Лермонтова, не уступая ей в сложности и многослойности. Внутренний мир “под веками” и внешний мир неразличимы. В лермонтовском случае эффект неразличимости создается всем текстом стихотворения; у Пастернака он дан одной строфой, как бы втиснут в четыре строчки (и противоположно, мажорно окрашен). На глубинном уровне это один и тот же поэтический эффект» [18, с. 247].

Структура «сон во сне» говорит о многоуровневости пространства стихотворения, о взаимопроницаемости локусов. Неоднозначность и сложность темпоральных и пространственных отношений подчеркиваются мотивным мнимости всего происшедшего, выраженным повторяющимся предикативом «казалось»:

Казалось, он уснул под стук цифири...

Казалось, древность счастья облетает.

Казалось, лес закатом снов объят.

Счастливые часов не наблюдают,

Но те, вдвоем, казалось, только спят [79, с. 282].

Действительность представляется как сновидческая, которая, возможно существовала, или является продуктом воображения. Лирического субъекта сновидения в стихотворении выделить трудно. Использование в предпоследнем стихе раскавыченной цитаты из Грибоедова допускает вероятность того, что спят

влюбленные. Но в тексте на это нет других указаний. Стихотворение представляет собой воплощение идеи единства природы и человека, о реализации которой в данном произведении Пастернак писал: «В первый раз в жизни я понял, что *что-то* в этом отношении сделано, что какие-то хоть полслова этому тридцатилетнему волнению отдали точную дань. Впервые в жизни я, на мгновение, испытал какое-то подобие удовлетворенности» (цит. по: [18, с. 241]). Лирическим субъектом сна могут выступать возлюбленные или природа. Исследователи не раз отмечали, что основой поэтической системы Пастернака является контакт и единство человека и природного начала [43, с. 34]. Идея единства природы и человека, тема любви реализуются в стихотворении в сакральном пространстве сна, которое пронцаемо для лирического субъекта, и поэтому провести границы между реальностью и ирреальностью становится сложно. Следование Пастернака лермонтовской традиции говорит о приверженности в изображении сна романтическому направлению. Внутренний мир лирического «я» у Пастернака описывается через пейзажные зарисовки. «Антипсихологический пафос объясняет тщательное “стирание” лирического “я” в лирике Пастернака, отказ от сюжетного столкновения различных психологических обликов в прозе (в противовес реалистической прозе XIX в.) и все структурные черты пастернаковского творчества в целом. Так, тезис об отчуждении “живой души” у поэта прямо конструирует метонимический ход, при котором пейзаж замещает личную жизнь» [127, с. 356].

Мотив сна является отправной точкой для развития лирической ситуации во втором отрывке «Из поэмы (два отрывка)» («Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...»). Мотив сна приобретает значение пробуждения, несмотря на то, что констатируется состояние сна лирического субъекта.

Я спал. В ту ночь мой дух дежурил.

Раздался стук. Зажегся свет.

В окно врывалась повесть бури.

Раскрыл, как был, – полуодет [79, с. 108].

Дух лирического субъекта здесь мыслится отдельно от его телесной формы. Так Пастернак в ранней поэзии формулирует эстетическое представление о природе сновидения как пробуждения и торжества духа или души в сновидческом пространстве. На протяжении дальнейшего творческого пути эта идея получит развитие и наполнение как в поэзии, так и в прозе (стихотворение «Ночь», роман «Доктор Живаго»). Также пробуждение лирического «я» сопровождается проникновением природной стихии в комнату через окно. Далее в тексте происходит сравнение мира природы и мира лирического «я»: «Там подлинник, здесь – бледность копий. / Там все в крови, здесь – крови нет» [Там же].

В стихотворении «Конец» описываются блуждания неприкаянного героя, находящегося на грани реальности и сна:

Наяву ли все? Время ли разгуливать?
 Лучше вечно спать, спать, спать, спать
 И не видеть снов [79, с. 161].

«Герой с улицы возвращается домой и погружается в сон, но с навязчивыми сновидениями: степь, стог, стон (O'Connor). <...> Стон – стон любви при подразумеваемом в “финале” “Степи” соединении любовников и стон мучения тоскующего теперь героя. <...> Герои сливаются с природой и наполняются ее силой, становятся орудием – для Пастернака это высшее счастье, здесь кульминация стихотворения» [30, с. 51].

С темой сна в этом стихотворении связан образ окна, выраженный в форме метонимии. «*Полог тюлевый* – вероятно, занавеска на окне, рубеж между улицей и комнатой, где начинается сон» [Там же]. Окно здесь – граница между сном и реальностью.

Мотив сна выражен инфинитивом, поэтому действие не конкретизируется, не имеет действующего лица и времени. В контексте стихотворения мотив приобретает значение желаемого действия для лирического субъекта, но не

осуществимого, поэтому сон сада прерывается. Мотив сна олицетворяется в образе заболевших листьев в августе в предчувствии осени.

Листьям в августе, с астмой в каждом атоме,
Снится тишь и темь. Вдруг бег пса
Пробуждает сад [79, с. 161].

Во второй композиционной части стихотворения обозначается время года – осень. Таким образом, в тексте происходит смена времени. Если август связан с болезнью, то осень олицетворяет смерть:

Осень. Изжелта-сизый бисер нижется.
Ах, как и тебе, прель, мне смерть
Как приелось жить! [Там же].

Мотив сна остается в первой части стихотворения, центром второй является тема смерти. Так возникает традиционная образная парадигма «сон – смерть». Пастернак в этом стихотворении придерживается традиции в изображении сна, но меняет способы выражения, художественные средства.

Во «Второй балладе» («На даче спят. В саду, до пят...») ряд онейромотивов создает пространство глубокого, безмятежного сна, описываемого «со стороны», а не лирическим субъектом. Об этом свидетельствует повторяющийся в конце каждой строфы стих «Как только в раннем детстве спят» [80, с. 61]. Пространство поэтического текста организовано двойственно: происходит переплетение мира действительного и сновидческого. Причем внешний мир – деятельный, сюжетные события происходят именно в нем: «льет дождь» (повторяется 5 раз), «деревьев паруса кипят», «ревет фагот, гудит набат», а в замкнутом пространстве дома царят спокойствие и сон:

На даче спят под шум без плоти,

Под ровный шум на ровной ноте,
Под ветра яростный надрыв [Там же].

«Вторая баллада» является сложным онейрическим текстом, художественное пространство которого организовано и онейромотивами, и сновидением. В свою очередь, мотив сна представлен в статике (констатация сна как процесса и множество субъектов мотива сна) и динамике (пробуждение лирического субъекта). Мотив пробуждения при этом наделяется функцией открытия, которое ощущает субъект сна после пробуждения: «Я просыпаюсь. Я объят / Открывшимся. Я на учете» [Там же]. Сновидческие мотивы, сновидения и мотив пробуждения приравниваются друг к другу, но при этом наделяются каждый своей функцией. Так после пробуждения лирический субъект снова погружается в сонное состояние: «Но я уж сплю наполовину, / Как только в раннем детстве спят». После пробуждения лирического субъекта в пределах одной строфы описываются сны, которые он видит. Их описанию предшествует предложение «Льет дождь». Звук дождя – необходимый аккомпанемент сновидения лирического субъекта, возможно, влияющий на сновидческие образы.

Льет дождь. Я вижу сон: я взят
Обратно в ад, где все в комплоте,
И женщин в детстве мучат тети,
А в браке дети терпят.
Льет дождь. Мне снится: из ребят
Я взят в науку к исполину,
И сплю под шум, месящй глину,
Как только в раннем детстве спят [Там же].

Структура второго сна усложнена, он представляет собой сон во сне. Перед нами еще одна аллюзия на стихотворение Лермонтова «Сон». Все стихотворения, так или иначе представляющие рецепцию лермонтовского сновидения («Сон», «В

лесу», «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...»), объединяет смежность внешнего пространства, в котором превалирует природная стихия, с пространством сна. Между действительностью и ирреальностью сна возникает временная связь, посредством которой осуществляется взаимопроницаемость реального мира и мира сна. Сновидения лирического субъекта являются отражением важных этапов взросления героя, которые имеют автобиографическую основу. Сновидения в таком случае наделяются семантикой инициации субъекта сна. Детские и юношеские воспоминания, облеченные в форму сна, становятся неким материалом для осмысления настоящей и будущей действительности.

В заключительной строфе мотив сна наделяется силой призыва, в котором звучит голос лирического субъекта:

Спи, будь. Спи жизни ночью длинной.

Усни, баллада, спи, былина,

Как только в раннем детстве спят [79, с. 62].

Призыв ко сну – это обращение лирического субъекта к сущности бытия, самой жизни и творчеству. Formой прикосновения к символам и знакам жизни является пространство сна и поэтическое творчество. Именно поэтому в тексте звучит обращение к балладе и былине, так как эти лирические жанры еще в древности описывали действительность и поэтизировали события. Сравнение «Как только в раннем детстве спят», звучащее рефреном в балладе, говорит о сакральности детского сновидения.

Постоянность мотива сна в творчестве Пастернака прослеживается как на уровне книги стихов, так и так и во всем поэтическом метатексте поэта. Яркий пример – книга стихов «Сестра моя – жизнь». Мотив сна не только является частотным в книге стихов, расположен в доминантных позициях, но и создает кольцевую композицию книги, присутствуя в первом стихотворении «Памяти Демона» и последнем – «Конец». Таким образом, инвариант сна является

лейтмотивом всей книги стихов. «Но в “Сестре моей – жизни” акцентирована лермонтовская генеалогия данного мотива и те его смыслы, которые еще до Пастернака были пробуждены в софийном мифе Вл. Соловьева и русского символизма – о плененной (“спящей”) душе мира и о герое в плену у женщины-волшебницы» [14, с. 149].

Открывающее книгу стихов «Сестра моя – жизнь» стихотворение «Памяти Демона» содержит в финальном стихе онейрический мотив: «Спи, подруга, – лавиной вернусь» [79, с. 114]. Интертекстуальные отсылки к творчеству Лермонтова в этом стихотворении лежат на поверхности, а мотив сна заключает в себе семантику спокойствия, ожидания и смерти. И.П. Смирнов отмечает также связанность стихотворений между собой в поэтической книге Пастернака. Сходные со стихотворением «Памяти Демона» мотивы исследователь видит в тексте «Любимая – жуть! Как любит поэт...». «Этот текст параллелен по отношению к вступительному стихотворению “Сестра моя – жизнь” и в целом (коль скоро он характеризует влюбленного поэта как сверхчеловека-одиночку, а проявление сверхчеловеческого начала отождествляет с природной катастрофой), и в ряде частностей, которые представляют собой сразу как автореминисценции, так и реминисценции, воспроизводящие отдельные мотивы из сопряженных со стихотворением “Памяти Демона” произведений Лермонтова и Белого» [106, с. 27].

В стихотворении «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» мотивная структура сна осложнена несколькими лирическими субъектами, которые только упоминаются в тексте. «Жизнь из разлившейся стихии превратилась (еще одна метаморфоза) в *спящую женщину*, а лирическое “я”, стремящееся к ней, забыло о своей позиции вовлеченного в спор *героя*» [14, с. 207].

Развернутый анализ разных уровней текста стихотворения сделала А. Маймескулов [67], мы остановимся на онейромотивах:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит

Тем часом, как сердце, плеча по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи [79, с. 112].

В своей «мечте» герой видит любимую спящей. Можно предположить, что мечта героя подобна состоянию сна.

«Синкретизм усугублен тем, что, по тонкому замечанию А. Маймескулов, мечтательно-сновидческая ситуация строфы у Пастернака удвоена: “я” в воображении видит свою “любимую” “спящей” и “мечтающей” (о нем?) тоже во “сне”/ “мечте”, ибо “моргать” выдает на этимологической основе значения “видения, грезы”, “мигать” – “спать, сон”, а “мечта” в народной речи есть “видение, призрак, умопомрачение”. Здесь (опять-таки в нерасчлененной форме) намечена ситуация, знакомая русской поэзии по уникальному лермонтовскому “Сну” <...>. Зная, какое место Лермонтов занимает в “Сестре моей – жизни”, мы не сочтем эту аллюзию маловероятной» [14, с. 238].

Субъектом в мотивной структуре сна является женщина, возлюбленная. Женский образ сопоставляется с природным явлением фата-морганы. «Фата-моргана» – это не только мираж, но и фея в мифологическом понимании: «<...> у Пастернака “фата-моргана” не только “кодирует отсутствующую в пространстве “я” любимую”, но и переводит ее в “семиотически высший в системе Пастернака “фантомный” ранг”» [Там же]. Образ фата-морганы переводит сновидения в тексте из бытового, естественного значения в ирреальное пространство, наполненное символическими образами и знаками.

В одной из самых значимых поэтических книг Пастернака, содержащей в себе вечные темы любви, жизни и смерти, поэт находит их решение в обращении к лермонтовской традиции в романтизме, наделяя лирические ситуации новым символистским и семиотическим прочтением. Сновидческие мотивы в поэтических текстах книги создают ирреальное пространство в романтической и бытовой действительности, становясь при этом семиотическим окном, позволяющим прочтение тайных символов и знаков. Именно поэтому мы вслед за исследователями (С.Н. Бройтманом, А. Маймескулов) проводим параллель между

онейромотивом в стихотворении Пастернака «Сестра моя – жизнь» и онейрическим текстом Лермонтова «Сон».

В разных поэтических текстах Пастернака семантика сновидения сопоставляется с различными бытовыми и бытийными явлениями. Обозначим темы, связанные с мотивом сна в исследуемых нами текстах. Традиционная параллель «сон – творчество» пронизывает стихотворение «Музыка». В.С. Баевский в поэзии Пастернака отмечает связь между музыкой и поэтическим творчеством: «Для Пастернака название вещей в поэзии есть творение поэтической вселенной. Он снова и снова обращается к одному из любимых предметов своей поэзии – к музыке. Она, по Пастернаку, не в меньшей мере есть художественный аналог мифа творения» [9, с. 40].

Так ночью, при свечах, взамен
 Былой наивности нехитрой,
 Свой сон записывал Шопен
 На черной выпилке пюпитра [80, с. 175].

Стихотворение «Музыка» было написано Пастернаком в 1956 году. Задолго до этого, в 1945 году, поэт написал статью «Шопен», в которой рассуждает о понятии реализма в музыке. Говоря о таланте и жизненном пути великого музыканта, Пастернак пишет: «Все меньше русалок и саламандр было в этом человеке, и, наоборот, сплошным роем романтических мотыльков и эльфов кишели вокруг него великосветские гостиные, когда, поднимаясь из-за рояля, он проходил через их расступившийся строй, феноменально определенный, гениальный, сдержанно-насмешливый и до смерти утомленный писанием по ночам и дневными занятиями с учениками» [83, с. 64]. В таком контексте стих «Свой сон записывал Шопен» [80, с. 175] обретает новое значение. Сон – метафора творческого процесса, тогда как создание произведения связано с постоянным бодрствованием по ночам.

В стихотворении «Полярная швея» Пастернак вспоминает необыкновенную красавицу из подростковых снов. Подробный анализ этого стихотворения сделан Вяч.Вс. Ивановым. «Отождествление самого себя с девочкой <...> и переживаний отрочества был отчетливее всего выражен в раннем стихотворении “Полярная швея”, вошедшем только в первое издание “Поверх барьеров”, но потом не переиздававшемся» [48, с. 290]. Большая часть текста посвящена описанию ее образа.

Еще многим подросткам, верно, снится
 Закройщица тех одиночеств,
 Накидка подкидыша, ее ученицы,
 И гербы на картонке ночи [79, с. 350].

Сон женщины (жены) описывается в стихотворении «Голод». Здесь сон – это бред больного человека. Как и во «Второй балладе», во сне упоминается ад.

В стихотворении «Мутится мозг. Вот так? В палате?» «... посвящено убийству министров Временного правительства и депутатов Учредительного собрания от партии кадетов А.И. Шингарева (1869–1918) и Ф.Ф. Кокошкина (1871–1918)» [80, с. 454]. Лирический субъект о трагических событиях узнает на следующий день, и, потрясенный убийством пишет антибольшевистское стихотворение.

Мутится мозг. Вот так? В палате?
 В отсутствие сестер?
 Ложились спать, снимали платье.
 Курок упал и стер? [80, с. 223].

Важной темой в стихотворении является тема смерти. Мотив «ложились спать» говорит о времени, когда произошло убийство.

Таким образом, в поэтических текстах Пастернака формируется явление, когда одна доминантная тема притягивает к себе ряд других минимальных тем, формируя тем самым тематический комплекс. Это, очевидно, одно из свойств поэтического мышления в целом, проявляющееся у разных авторов по-разному. Подробно такое явление на материале творчества Пушкина описал Р.О. Якобсон [147].

В ходе анализа стихотворений Пастернака, в которых сон является сюжетообразующим мотивом, мы выделили закономерность образования особого тематического комплекса, не встречающегося в стихотворениях о сне других авторов. Его составляют следующие минимальные темы: природа, звуки, вода, окно, женщина.

1.2. Мотивно-тематический комплекс сна

Сон является частью поэтического мира Пастернака. Термин «поэтический мир» используется в литературоведении для обобщенной характеристики творчества того или иного автора. В современной науке понятие поэтического мира используется многими исследователями, такими как Д.С. Лихачев [56], Ю.М. Лотман [65], Е.Г. Эткинд [145], А.К. Жолковский [45] и др. Изучение поэтического мира неразрывно связано с изучением тематики отдельных произведений и взаимосвязи тем и мотивов на уровне как одного текста, так и метатекста автора. А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов считают тему первичным элементом, из которого выстраивается художественный текст. «Под поэтическим миром в этом случае понимается система инвариантных тем и их реализаций (мотивов), характеризующих тексты автора» [44].

Вслед за В.М. Жирмунским под темой в стихотворном произведении мы понимаем каждое знаменательное слово: «Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом поэтического воздействия, в то время как в языке науки оно лишь отвлеченное обозначение общего понятия. <...> Основа поэтического элемента поэзии – в словесных темах, т.е. в поэтической семантике (символике)» [40, с. 30–31]. Также

тема может формулироваться и пониматься обобщенно, заключая в себе различные варианты ее выражения. Ю.Н. Тынянов утверждает, что лишь в художественном, а именно в лирическом, тексте слово становится темой, поскольку в поэтическом контексте у него возникают различные значения или оттенки значений. Так на первый план могут выходить «второстепенные признаки» лексем [114, с. 78].

Итак, сон как действие или процесс (т.е. мотив) был предметом анализа в 1.1. В 1.2 мы рассмотрим тему сна. К этой теме мы отнесем слова знаменательных частей речи, обозначающих предмет и признак, а также лексем, не однокоренные со словом «сон», но в своем значении содержащие данную сему (например, дремота). Тематику поэзии Пастернака изучали разные исследователи (В.С. Баевский, А.К. Жолковский, А. Маймескулов, И.В. Романова и др.), но тема сна во всем его поэтическом творчестве ранее не изучалась.

Исследованию тематики в целом и отдельных тем «Стихотворений Юрия Живаго», определению семантических полей и всей семантической структуры книги в контексте романа «Доктор Живаго», всей лирики Пастернака посвящена диссертация И.В. Романовой [97].

Значимость поэтического слова в лирическом тексте несравненно выше, чем в прозе, и вследствие этого оно наделяется различными значениями в зависимости от контекста. «Лирическое слово – *концентрат* поэтичности. Оно должно обладать несравненной силой воздействия. Эта сила длительно подготавливается, иногда наращивается многовековыми навыками восприятия поэзии. Вне традиции не бывает искусства, но нет другого вида словесного искусства, в котором традиция была бы столь мощной, упорной, труднопреодолимой, как в лирике» [31, с. 13–14].

В.Б. Шкловский отмечал особенность повторяющихся минимальных. Переходя из одного произведения в другое, минимальные темы приобретают статус постоянных, которые, в свою очередь, составляют набор тем поэтического мира автора [140, с. 72]. Функционируя в контексте всего произведения, повторяющиеся минимальные темы образуют сюжет и становятся неотъемлемой

частью идиостилия писателя. Минимальная тема сна, повторяясь во многих произведениях Пастернака, становится постоянным элементом его поэтического мира и образует в ближайшем контекстуальном окружении тематический комплекс сна. Под тематическим комплексом мы понимаем минимальные темы, связанные с темой «сон» в ближайшем контекстуальном расположении в нескольких произведениях. Формально мы не ограничивали ближайший контекст точным числом стихотворных строк, принимая во внимание логически завершённый отрывок, в контекст которого входит тема сна. Исследование показало, что тематический комплекс сна является устойчивой частью поэтического мира Пастернака.

Во многих стихотворениях тема сна фигурирует в качестве составного элемента структуры образа в лирическом тексте. В диссертационном исследовании мы следуем определению образа, предложенному Н.В. Павлович: «Словесный поэтический образ – это небольшой фрагмент текста (от одного слова до нескольких строф или предложений), в котором отождествляются (сближаются) противоречащие в широком смысле понятия, т.е. такие понятия, которые в нормативном общелитературном языке не отождествляются (несходные, семантически далекие, несовместимые, противоположные)» [78, с. 19]. Если тема сна является составной частью образа или же само сновидение представлено в форме образа, изучению подлежат лексические и семантические отношения внутри поэтического образа. Н.В. Павлович охарактеризовала существующие способы описания образа. В своей работе мы придерживаемся структурно-семантической традиции, в рамках которой «под значением образа понимается синтез значений его составных частей» [78, с. 31].

Тема сна является константной для творчества Пастернака, сновидения и минимальные темы сна присутствуют в центральных текстах поэта, таких как «Сон», «Вторая баллада», «Август» и др. В ходе исследования онейропоэтики в лирике Пастернака поэтические тексты условно были разделены на две группы, в которых инвариант сна функционирует в разном контекстном и формальном выражении. Первую группу стихотворений, в которых сон выступает в функции

основного, сюжетобразующего мотива, мы рассмотрели в первом параграфе диссертации. Вторую группу составляют тексты, в которых сон является элементом структуры художественного образа. В связи с тем, что онейрические темы и мотивы присутствуют во всем творчестве поэта, в одном поэтическом тексте сон может являться и темой, и мотивом. При анализе поэтических текстов интерпретации подлежат единичные и повторяющиеся минимальные сновидческие темы. Так как тема в поэтическом тексте не существует вне предложения, определяющим фактором для интерпретации является окружающий эту тему ближайший контекст. Единичные словоупотребления темы сна лежат на периферии тематики произведения, но анализ формы их выражения и контекстное употребление позволит сделать вывод об онейропоэтике творчества Пастернака.

В качестве материала исследования были отобраны поэтические тексты, в которых присутствует сон или говорится о разных его стадиях (например, дрема, полусон). Повторяющиеся свойства сна позволили разделить стихотворения на группы в зависимости от основных контекстуальных значений стихотворений, в которых употребляется тема сна. Внутри группы стихотворений мы рассматривали, каким образом функционирует сон и какое значение в тексте приобретает данная сновидческая тема. В ходе работы мы выявили стихотворения, которые нельзя однозначно отнести к какой-либо одной контекстуальной группе. Такие тексты подлежат отдельному анализу, в ходе которого определяются точки соприкосновения с доминантными темами основных семантических групп.

Для тематического анализа онейропоэтики в исследуемых стихотворениях нами выделено несколько семантических групп: «сон – природа», «сон – любовь», «сон – городское пространство», «сон – творчество», «сон – смерть».

Самой частотной из перечисленных является контекстуальная группа «сон – природа», которая реализуется в 15 стихотворениях, а также находит выражение в отрывках из поэмы «Лейтенант Шмидт». В этих текстах мы провели контекстуальный анализ лексемы «сон» и выделили общие для всех

стихотворений данной группы минимальные темы, то есть повторяющиеся тематическое окружение сна.

Рассмотрим стихотворение «Весна была просто тобой...» из цикла «Осень», в котором поэт описывает метафизический сон природы: «Не спорить, а спать. Не оспаривать, / А спать. Не распахивать наспех / Окна, где в беспамятных заревах / Июль, разгораясь, как яспис, / Расплавливал стекла и спаривал...» [79, с. 209]. В этом отрывке автор использует звуковые повторы. Повторяются следующие звуковые сочетания: [сп], [спа], [спи]. Самым частотным является звуковое сочетание [спа], которое в пяти стихах повторяется шесть раз. Таким образом, фрагмент существенен, звучит некое внушение – призыв ко сну – [спа]ть. В анализируемом фрагменте теме сна сопутствует минимальная тема окна. Данный отрывок из стихотворения строится на приеме антитезы: сон как явление некоего спокойствия противопоставляется действию, которое сопоставимо со звуком (голосом). Если рассматривать с точки зрения образности антитезу «Не спорить, а спать. Не оспаривать, а спать», то выделяется основание сопоставления, представляющее собой активное действие – спор, а образом сопоставления становится «физическое бездействие» – сон. Инвариант сна не является центральным в тексте, но тема сна находит выражение в создании образного значения покорности, бездействия.

Тема сна в разном лексическом выражении вписана в контекст описания природы в третьей части поэмы «Лейтенант Шмидт». В небольшой шестой главке, которая составляет 11 строф, изображается весенний паводок.

Но зима не верит в близость,
 В даль и смерть верит снег.
 И седое небо, низясь,
 Сыплет пригоршнями известь.
 Это зимний катехизис
 Шепчут хлопья в полусне.
 И, долбя и колупая

Льдины старого пласта,
 Спит и ломом бьет по сини,
 Рты колоколов разиня,
 Размечтавшийся в уныньи
 Звон великого поста.

<...>

Наблюдая тяжбу льда,
 В этом звяканьи спросонья
 Подоконниками тонет
 Зал военного суда [79, с. 318–319].

Автор при описании природного явления в образе сопоставления трижды использует лексему «сон»: «Шепчут хлопья в полусне; / Спит и ломом бьет по сини <...> / Звон великого поста; / В этом звяканьи спросонья / Подоконниками тонет / Зал военного суда».

Во всех рассматриваемых нами случаях сон является образом сопоставления, а в основании сопоставления находится природное явление – весна или весенний паводок. Тема воды в данном отрывке доминирует. В творчестве Пастернака «вода», «водяной знак» осмысливаются в двух ипостасях: как «живая вода» и как «вода мертвая» – снег и лед. Снег символизирует замирание жизни, вода – ее цветение [123, с. 127]. В этом отрывке вода предстает как «мертвая»: снег, снежные хлопья и лед. Минимальная тема воды является одной из основных в выделенном нами тематическом комплексе сна. В данном отрывке мы также можем рассматривать ее как доминантную, так как сход льда лежит в основе сопоставления, а образами сопоставления являются сон и пробуждение. Важно, что в стихотворениях, где сон – сюжетообразующий мотив, вода как обобщенное явление упоминается в основном в виде дождя и слез, как «живой водяной знак». Тогда как в группе стихотворений, в которых сон выступает как образ сопоставления в тропе, вода присутствует уже в измененном состоянии («мертвым водяным знаком») – как снег и лед. Это мы можем

наблюдать и в рассматриваемых далее стихотворениях, входящих в семантическую группу «сон – природа» (например, «Спасское», «Встреча») и другие группы.

В приведенном отрывке из «Лейтенанта Шмидта» Пастернак объединяет со сном также звук, который представлен в форме речи, стука, звона колоколов, звяканья: «Шепчут хлопья в полусне; / Спит и ломом бьет по сини, / Рты колоколов разиня <...> / Звон великого поста; / Наблюдая тяжбу льда, / В этом звяканьи спросонья». В создании образа природы и ее олицетворении, возникает единство сна и звука. Сопоставление колокольного звона из этого отрывка соотносится со звуком колокола из стихотворения «Сон»: «И сон, как отзвук колокола, смолк» [79, с. 64]. Здесь прекращение сна сопоставляется со звуковым явлением. Тогда как в отрывке из «Лейтенанта Шмидта» субъект сна (природа или церковный праздник), представленный образом «звон великого поста», находится еще в состоянии сна – спит: «Спит и ломом бьет по сини, / Рты колоколов разиня, / Размечтавшийся в уныньи, / Звон великого поста» [Там же]. Анализ поэмы посвящена работа Ю.И. Левина [54].

Окно в рассматриваемом нами отрывке также показано в связи со сном: «Наблюдая тяжбу льда, / В этом звяканьи спросонья / Подоконниками тонет / Зал военного суда». При этом тема окна взаимодействует с темой воды: часть окна погружается в воду. Об особенностях стихосложения поэмы писал М.Л. Гаспаров. «“Лейтенант Шмидт” же был опытом полифонической поэмы, где голос персонажа (или мысли его) чередуются с голосом автора, а голос автора меняет интонацию буквально от отрывка к отрывку <...> Для “Шмидта” Пастернаку пришлось мобилизовать весь запас своих художественных приемов, начиная с “Поверх барьеров” ...» [29, с. 521].

В отрывке из поэмы «Лейтенант Шмидт» контекстуальным окружением темы сна становится изображение зимы. Несмотря на то, что семантическим центром является описание перехода от зимы к весне, автор дважды употребляет лексему «зима», смещая тематические акценты: «Зима не верит в близость; / Это зимний катехизис». Мы видим, что контекстом для периферийной темы сна

является описание зимы. Такая особенность становится закономерностью и в других стихотворениях, в которых сон – минимальная тема. Напротив, в стихотворениях, где сон – сюжетообразующий мотив, преимущественно описывается осеннее время года. Таким образом, время в пространстве сна несет в себе дополнительную мифологическую семантику темы сна и сновидческих мотивов, так как традиционно времена года наделялись символическим значением: весна – рождение нового, осень связана с увяданием.

И.И. Ковтунова рассматривала звуковые образы в лирике Пастернака: «Двойственная мотивация – смысловая и звуковая формирует в сравнениях Пастернака сложные структуры, представляющие переплетения двух начал» [51, с. 143]. Звук соседствует со сном в следующих стихотворениях: «Свадьба», «Весна, ты сырость рудника в висках...», «На Страстной», «Встреча», «Мчались звезды. В море мылись мысы...», «Иней», «Ночное панно». Тематический комплекс сна в этих стихотворениях связан с функцией минимальной темы сна, выступающей в качестве тропа.

Подробный анализ стихотворения «Свадьба» с точки зрения романтической традиции был сделан В.С. Баевским [10, с. 529–532]. В этом стихотворении сон и звук существуют неразрывно. Эта связь выражена в некой композиционной закольцованности. В начале стихотворения автор указывает на то, что звук аккордеона как бы мешает сну:

А зарею, в самый сон,
Только спать и спать бы,
Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы [82, с. 525].

В середине текста тема звука в соотнесенности со сном исчезает, но Пастернак вводит тему погони или, если говорить обобщенно, пути:

Точно их за свадьбой вслед
 Спohватясь спросонья,
 С пожеланьем многих лет
 Выслали в погоню [82, с. 525].

В последней строфе темы сна и звука (песни) объединяются в сопоставительном ряду, располагаясь в границах одного стиха. «Свадьба, песня оказываются образами всей человеческой жизни, полной высокого этического смысла» [10, с. 529]. Таким образом, весь тематический ряд объединяется контекстом представлений лирического субъекта о жизни, в котором говорится об откровении о смысле жизни, рвущейся извне к человеку:

Жизнь ведь тоже только миг,
 Только растворенье
 Нас самих во всех других
 Как бы им в даренье

Только свадьба, вглубь окон
 Рвущаяся снизу,
 Только песня, только сон,
 Только голубь сизый [82, с. 526].

В последней строфе как сопутствующую теме сна мы выделяем тему окна, так как обе эти темы уравниваются в своем статусе в ряду перечислений и находятся в сильной позиции – в позиции рифмы, что также дает нам возможность напрямую говорить об их соотнесении и образовании единого тематического комплекса. Вяч. Вс. Иванов вспоминает о чтении стихотворения «Свадьба» самим поэтом: «Он читал вновь написанные стихи – “Разлука” и “Свадьба” (с концовкой, так полно раскрывающей пастернаковское отношение к миру и почти дословно совпадающей, как я узнал много лет спустя, с записью

Модильяни: “Жизнь – это дар от немногих, кто знает и может, многим, кто не знает и не может”). Перед чтением он вспоминал, как его поднял с постели шум, доносившийся с улицы и воспроизведенный в этих стихах о гулянии на свадьбе» [48, с. 117].

Соотнесенность темы сна со звуком в стихотворении «Свадьба» мы можем сравнить с изображением сна в стихотворении «Венеция», где онейромотив сюжетообразующий. В ранней редакции 1913 года герой пробуждается от «бряцанья» оконного стекла. Этот звук, идущий отчасти из сна, потом отзовется косвенным образом в «аккордах» неземной музыки, которая чудится герою после пробуждения:

Висел созвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар,
Ещё морского небосклона
Чадящий не касался шар;

В краю подвластных зодиакам
Был громко одинок аккорд.
Трёхжальым не встревожен знаком,
Вершил свои туманы порт [79, с. 332].

Таким образом, мы можем предположить, что взаимосвязь темы сна с темой звука сформировалась в сознании Пастернака еще в раннем творчестве и отразилась в позднем стихотворении «Свадьба», написанном в 1953 году.

В качестве примера формирования тематического комплекса можно привести стихотворение «Встреча», в котором присутствует онейромотив. Хотя сновидческий мотив не является центром всего стихотворения, он образует вокруг себя тематический комплекс. Здесь сон и звук получают иное выражение. Спящая даль, которую видит лирический герой, олицетворяется посредством звуков:

Дремала даль, рядясь неряшливо
 Над ледяной окрошкой в иней,
 И вскрикивала и покашливала
 За пьяной мартовской ботвиньей [79, с. 165].

Пастернак при описании мартовской ночи в первых строфах делает акцент на прорвавшейся, «проснувшейся» отовсюду воде, символизирующей весну: «Вода рвалась из труб, из луночек, / Из луж, с заборов, с ветра, с кровель...» [79, с. 165]. Время объединяет в себе две характеристики: время года – весна и время суток – ночь. Несмотря на то, что календарное время представлено в тексте ранней весной («мартовской ботвиньей»), для описания пейзажа Пастернак использует «зимнюю» лексику: «ледяная окрошка», «иней». Такие временные пласты, как зима и ночь, традиционно сопоставляются со сном природы, также на сонное состояние указывает онейромотив – «дремала даль». Как и в предыдущих примерах, минимальными темами, связанными со сном в контексте, в котором главной темой является природа, предстают лексемы, характеризующие зиму, тогда как в стихотворении описывается весна. Показательно также, что минимальными темами, связанными со сном, являются «лед» и «иней». «Мертвая вода» соотносится со сном, а сон, соответственно, – с зимней тематикой, весна описывается движением «живой воды».

В рамках лирического сюжета стихотворения «Встреча» возникают сложные связи между темами и мотивами, раскрывающие тематику творчества автора. Лирический субъект стихотворения в одиночестве гуляет в предрассветные часы по городу, при этом природа находится в движении: течение воды, порывы ветра. Опустошенный ночной город олицетворяется, обретая голос. Как и в «Венеции», звук, представленный в виде голоса, появляется внезапно, но источник звука не называется в тексте:

В шестом часу, куском ландшафта
 С внезапно подсыревшей лестницы,
 Как рухнет в воду, да как треснется
 Усталое: «Итак, до завтра!» [I, с. 165].

В предрассветном пространстве дремлет даль, но не спит лирический субъект, а с ним и мартовская ночь, идущая рядом. Лирическое «я» и мартовская ночь в тексте объединяются и представляют собой единый субъект действия. «Явившимся на зов предвестницы, / Неслось к обоим это завтра, / Произнесенное на лестнице» [Там же]. Для них призраком становится рассвет, пришедший на зов, произнесенный «с внезапно подсыревшей лестницы». В заключение происходит встреча художника с рассветом, с «завтра», которое иначе показывает в своей раме привычные предметы.

Оно с багетом шло, как рамошник.
 Деревья, здания и храмы
 Нездешними казались, тамошними,
 В провале недоступной рамы [79, с. 166].

Наступление рассвета семантически связано с мотивом пробуждения после ночи, а ранняя весна – с пробуждением природы после зимы. Таким образом, встреча лирического субъекта и мартовской ночи с завтра в предрассветное время, которое является пограничным, обобщается мотивом пробуждения в широком понимании.

Звук в стихотворении «Встреча» находится во взаимосвязи со сном и природой. Здесь сон природы и изображенные звуки, относящиеся к природе («Дремала даль <...> / И вскрикивала и покашливала»), представлены в едином временном пространстве. Как и в рассмотренном выше отрывке из поэмы «Лейтенант Шмидт», природа олицетворяется посредством звуковых характеристик: шепчут хлопья, даль вскрикивала и покашливала.

Олицетворение спящей природы мы видим в стихотворении «Мчались звезды. В море мылись мысы...» из цикла «Вариации»:

Море тронул ветерок с Марокко.
 Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
 Плыли свечи. Черновик «Пророка»
 Просыхал, и брезжил день на Ганге [79, с. 174].

Этот текст построен на антитезе «юг – север». События лирического сюжета происходят в пустыне Сахара, упоминается Марокко, и в заключение предстает Архангельск – суровый северный город. Одним из олицетворенных персонажей является ветер. В творчестве Пастернака «...стихия, оживляющая и связывающая воедино мир, – движущийся воздух – ветер, порождающий и разносящий все звуки мира» [123, с. 128]. Ветер с Марокко – самум, названный в последней строфе, как бы незримо присутствует во всем тексте, преодолевая расстояние от пустыни до северного города. Этим объясняется повтор обозначения пространства пустыни, но уже с точным именем – Марокко.

В стихотворении присутствуют повторяющиеся минимальные темы воды и свечи. Как отмечалось, вода – один из неотъемлемых элементов поэтической системы Пастернака, она изображается в различных формах и состояниях. Вода представлена следующими лексемами: «слезы», «море», «Ганг» (священная река).

Глубокий сон Архангельска назван по действию крепко спящего человека и неразрывно связан с темой снега, а значит, и зимы. Таким образом, природа у Пастернака зимой на севере «храпит», а в марте – «дремлет». В этом отрывке «сон природы» соотносится именно со звуком и изображен одним предложением: «Храпел в снегах Архангельск». В данном стихотворении мы также обнаруживаем сопутствующие теме сна темы воды (море), ветра, шага, ходьбы. Выделенный нами ранее тематический комплекс дополняется темой ветра.

В отрывке из поэмы «Лейтенант Шмидт» также присутствует описание спящего города. Пространство города подчеркнуто пустынно, но по мере

наступления нового дня Севастополь наполняется звуками, олицетворяющими приморский город. Описание строится на приеме антитезы, а ключом к противопоставлению становится тема звука:

А Севастополь спит еще,
 И утро так пустынно,
 Кругом такая тишь,
 Что на вопрос пучины, –
 Откуда этот гром,
 В ответ пустые пристани:
 От плеска волн по диску,
 От пихт, от их неистовства,
 От стука сонных лиственниц
 О черепицу крыш [79, с. 291–292].

Как и в стихотворении «Мчались звезды. В море мылись мысы...», город расположен на море, и при описании сна города в двух текстах одной из ключевых тем является тема воды, в частности «моря». В этом отрывке море становится одним из персонажей в живой природе, оно вступает в диалог с пристанями. Море изображается с помощью метонимии, в отличие от стихотворения «Мчались звезды. В море мылись мысы...», в котором представляет прямую номинацию.

Центральной темой данного отрывка является тема звука, которая представлена в противоположных звуковых явлениях: в городе одновременно пустынное и тихое утро («А Севастополь спит еще, / И утро так пустынно, / Кругом такая тишь») и звучит гром («Что на вопрос пучины, – / Откуда этот гром»). Гром здесь в значении множества звуков, большого шума, который создает природа. В отрывке из «Лейтенанта Шмидта» тема звука сопутствует теме сна: «От стука сонных лиственниц». Тема звука, представленная в виде стука,

функционирует в комплексе с темой сна в стихотворении «В лесу»: «Казалось, он уснул под стук цифири» [79, с. 193].

В большинстве стихотворений сон выступает в контексте описания природы или сопоставляется с природными явлениями. И.В. Романова пишет: «У Пастернака нет “пейзажных” стихотворений. Так называемые “стихи о природе” (какими они кажутся на первый взгляд) гораздо ёмче по содержанию. Основные крупные темы – природа, человек, история, творчество, – обычно даются вместе, в сложнейшем синтезе» [97, с. 50]. Состояние сна в контексте природы говорит о таинственности мироздания и о том, что ночью и именно во сне постигается связь с мистическим природным началом. Зачастую мы видим не только сравнение природных явлений со сном, но и олицетворение сонного состояния в природе: сонный сад, сонный ветер. Например, стихотворение «Иней»:

Пусть ветер, рябину занянчив,
 Пугает ее перед сном.
 Прядок творенья обманчив,
 Как сказка с хорошим концом [80, с. 110].

Город и природа для творческого мира Пастернака не разделяются на противоположные пространства, а, наоборот, дополняют друг друга. Так, наравне со сном леса, сада Пастернак описывает и сон города. В отличие от леса и сада, город становится субъектом повествования и наделяется способностью видеть сны. Такой сон описан в финальной части «Москва в декабре» поэмы «Девятьсот пятый год»:

Снится городу:
 Все,
 Чем кишит,
 Исключая шпионства,

Озаренная даль,
Как на сыплющее пшено,
Из окрестностей Пресни
Летит
На Трехгорное солнце,
И купается в просе,
И просится
На полотно [79, с. 283].

Таким образом, город, выступающий субъектом сна, не просто предстает перед нами персонифицированным пространством, созданным руками человека, но и уподобляется самому человеку в способности видеть сны. Тема города является одной из ключевых тем во всем творчестве Пастернака. Способность видеть сны не только олицетворяет город, но и говорит об особой отмеченности городского пространства в отличие от диких природных топосов. Так подчеркивается связь города с ирреальным миром, способность быть посвященным в тайны мироздания. Тогда как природа (лес) и есть сама создающая сила, и ее сон и пробуждение ото сна – одно из естественных состояний, в котором сны видеть лесу не необходимо, потому что тайну мироздания он заключает в себе. И лес, и городское пространство олицетворяются посредством сна, но в дикой природе возможны сновидения, а в городе субъекты сна только спят.

Где ж начинаются пустые небеса,
Когда, куда ни глянь, – без передышки
В шаги, во взгляды, в сны и в голоса
Земле врываться, век стуча задвижкой! [80, с. 202].

Сопоставление города с деревней получает свое развитие в стихотворении «Город». Анализируя этот текст, Анна Маймескулов пишет: «Пастернаковский город системно “моделирует центр и верх мира”, “его функция – ‘светофорична’ (город разбросал фонари) и ‘перестраивающая’ историю. По отношению к остальному миру он является его точкой устремления”; пространство города мыслится Пастернаком “в соответствии со средневековой моделью мира, центром которого является обнесенный стеной небесный град, а весь остальной мир располагается вне его стен, на периферии, в темноте, в тесноте материальных форм”» [66, с. 97]. Город как центр мира противопоставлен деревне, в которой нет дороги и отсутствует движение времени:

Из чащи к дому нет прохода,
 Кругом сугробы, смерть и сон,
 И кажется, не время года,
 А гибель и конец времен [79, с. 111].

Отсутствие привычной организации пространства и течения времени – свойства сновидческой реальности. Тема сна в стихотворении «Город» относится к топосу деревни, тогда как город лишен описания сна (или стихотворение лишено упоминаний о сне). В один ряд поставлены минимальные темы: «сугроб» – «смерть» – «сон». Таким образом, семантика сна в контексте деревенской природы приравнивается к смерти. Несмотря на мифологическое понимание зимы как сна природы, Пастернак не наделяет деревню сновидениями. Лирический субъект стремится зимой в город, к творению человечества и Творцу одновременно. В этом стихотворении Пастернак не только олицетворяет город, но и представляет его как творца:

Он создал тысячи диковин
 И может не бояться стуж.

Он сам, как призраки, духовен
Всей тьмой перебивавших душ [80, с. 111].

Сновидческий мотив выступает в качестве основания сопоставления в тропе, и это гораздо более типичный случай.

Таким образом, выделенный нами ранее тематический комплекс сна (природа, вода, окно, звуки, женщина) присутствует и в тех стихотворениях, где сон – периферийная тема. В контексте природы сопутствующие минимальные темы представлены следующим набором: окно, звуки, вода, ветер, шаг. Данный тематический комплекс характеризуется следующими особенностями функционирования в лирике поэта.

1. Упоминание о женщине отсутствует, в контексте, в котором природа является главной темой, и как элемент мотивно-тематического комплекса не функционирует в данной группе текстов.

2. Тема воды представлена вариантом «море» и сочетается с другим набором минимальных тем. В стихотворениях, где сон – сюжетобразующий мотив, вода представлена темами дождя и слез. Тогда как в контексте природы вода представлена вариантами: снег, лед, иней. Это объясняется тем, что основным контекстом всех стихотворений (кроме «Свадьбы») является зима и переход от зимы к весне. В основных же поэтических текстах частотным является иное время года – осень или позднее лето.

3. Тематический комплекс пополнился двумя элементами: темой ветра и мотивом ходьбы. Представление о мотиве ходьбы связано с биографическим случаем, являющимся причиной хромоты Пастернака. Хромота Пастернака «станет символом, постоянно напоминающим о поражении перед лицом заведомо превосходящей силы, о неспособности к “полету”, наконец, о силе тяжести повседневности, от которой сам он никуда не может деться и которой для “высшего начала” как будто не существует» [25, с. 147].

4. По-разному представлен субъект сна в рассматриваемых группах стихотворений. Субъектом сна в стихотворениях первой группы (сон – основной мотив) является лирический субъект, а во второй – природа.

5. Доминирующую позицию в тематическом комплексе в обеих группах занимают темы окна и звука. Так же, как в основной группе стихотворений, тема окна представлена разными номинациями: как прямым обозначением («Не спорить, а спать. Не оспаривать, / А спать. Не распахивать наспех / Окна...»), так и метонимическим («Подоконниками тонет / Зал военного суда»). Тема звука реализуется через различные звуковые явления: шепот, звяканье, стук, колокольный звон, голос.

Особенности выражения сна в лирическом тексте объясняются идейной взаимосвязью с тематикой произведения. В связи с функциональным отношением мотива и темы в стихотворениях Пастернака инвариантный мотив сна выражается в тексте посредством и мотива, и темы. При этом «всякий мотив в лирике исключительно тематичен, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно мотивна по своей природе, и мотивы как предикаты темы развертывают ее через действие – конечно, применительно к лирическому субъекту» [103, с. 87]. Так как онейропоэтика в текстах Пастернака имеет два плана выражения (тема и мотив), мы говорим о функционировании вариантов инвариантного мотива сна. В стихотворениях, центральным ядром которых является сновидение лирического субъекта, первичную и сюжетобразующую функцию выполняет мотив.

1.3. Мифопоэтика сна в лирике

Тема сна в творчестве Пастернака организует систему художественной гипнологии, которая выстраивается и функционирует как в лирике, так и в прозе по определённым закономерностям. Отличительной особенностью является то, что тема сна образует вокруг себя тематический комплекс, который формируется в лирике и повторяется в прозе. Такая тематическая взаимосвязь нуждается в

интерпретации с различных позиций. Сопоставление литературы и мифологии отражено в работе Ю.М. Лотмана «Литература и мифология» [62].

В.С. Баевский утверждал: «Эффект *déjà vu*, возникающий, несмотря на всю ее оригинальность, при встрече с поэзией Пастернака, объясняется наличием мощного мифологического страта» [10, с. 400]. Мифологизм обуславливается не только основной семантической нагрузкой сновидений, но и набором тем, которые его сопровождают.

Монографическое исследование А. Маймескулов поэтического цикла «Переделкино» посвящено выявлению «мифологического субстрата в структуре цикла и базируется в основном на наблюдениях Фарыно в сфере поэтики Пастернака» [66, с. 17–18]. Вопросы методики анализа мифологемы в художественном тексте затронуты в работе О.А. Левченко [55].

Исследования онейропоэтики Пастернака стало изучение инварианта сна и онейрических текстов в лирике Пастернака в контексте мифологических представлений о мире. По мнению этнографа Мирча Элиаде, «... сновидение может быть расшифровано и интерпретировано, а, значит, может передать свое значение в более ясной форме. Но сновидению самому по себе, рассматриваемому в своем собственном космосе, не хватает конструктивных характеристик мифа – тех, что придают иллюстративность и универсальность» [144, с. 16].

Природа и человек в творчестве Пастернака находятся в тесном контакте, существуют в гармонии и единстве. Сон можно представить как мистическую связь человека с природным началом. «В снах и фантазиях человеку являются некие образы, напоминающие образы или мотивы мифа и сказки» [82, с. 38]. В поэтических текстах тема сна становится знаком, отсылающим к скрытой семантике, мифологическому подтексту, а авторский миф конструируется, в частности, через мотивно-тематический комплекс, окружающий данную тему.

Для анализа мы выбрали 21 стихотворение, в которых сновидение, тема или мотив сна являются центром лирического сюжета. Это следующие тексты: «Сон», «Венеция», «Дурной сон», «Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...», «Конец», «Болезнь», «Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь, как ночью...», «Мой стол не

столь широк, чтоб грудью всею...», «В лесу», «Бабочка-буря», «Баллада», «Голод», «Морской штиль», «Безвременно умершему», «Зарево», «Ночь», «Музыка», «Вакханалия», «Единственные дни», «Бессонница», «Под открытым небом». Исходя из значения сна, мы выделили следующие группы текстов.

1. Сон – предзнаменование или источник нового знания для лирического субъекта: «Сон», «Дурной сон», «Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...», «В лесу», «Голод», «Морской штиль», отрывок из поэмы «Зарево», «Август». Во всех стихотворениях данной группы сон предстает сложным знаком, который несет в себе значение предвидения будущего и рождение нового знания в сновидении.

Сновидение издревле считалось видением или знаком, данным свыше. Сны не только толковали, но и прислушивались к увиденным событиям во видении. Д. Фрезер отмечал, что «... душа погруженного в сон человека на самом деле вылетает из тела и посещает те места, видит тех людей и совершает те действия, которые видит спящий» [130, с. 208]. По его сведениям, индейцы, например, не отличают сна от яви, и все увиденные во сне события воспринимают как реально произошедшие.

Сны в сознании лирического субъекта Пастернака играют важную роль и связываются в одну событийную цепочку с происшествиями наяву. Таким образом выстраивается авторская сновидческая реальность, в которой не только пространство организовано особым образом, но и категория времени также действует отлично от реальности. Однако особая организация пространства и времени во сне – это традиционное восприятие сновидений, как в мифологии, так и в литературе.

Одно из ярких видений лирического субъекта описано в стихотворении «Сон» (1928), которое является важным в системе художественной гипнологии творчества поэта. В нем представлены ключевые для всего творчества Пастернака темы, которые сформировались еще в ранний творческий период. Стихотворение «Сон» вписывается в традиционное понимание сновидений, получившее наибольшее развитие в русской литературе в начале XX века. «В творчестве символистов сновидение выполняет сходную функцию, что и у романтиков,

становясь посредником между мирами, но еще глубже раскрывает потаенную жизнь героев» [71, с. 11]. В сновидении на семантическом уровне по-разному реализуется тема смерти. В стихотворении описание сна начинается с того, что лирическому субъекту снится осень, которая символизирует умирание природы. Несмотря на такое значение осени, мы понимаем, что природа умирает, для того чтобы снова родиться: «Мне снилась осень в полусвете стекол» [79, с. 64].

Заканчивается стихотворение смолканием голоса возлюбленной и сновидения. Важно, что сон здесь наделяется звуковой характеристикой и становится субъектом действия.

Но время шло и старилось. И рыхлый,
 Как лед, трещал и таял кресел шелк.
 Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,
 И сон, как отзвук колокола, смолк [Там же].

Молчание возлюбленной во сне лирического героя можно расценить как ее смерть, но не физическую. Возможно, разрыв отношений мы видим через призму смолкания, «умирания» возлюбленной в сердце героя, которое он ей отдал. Таким образом, темы сна, любви и смерти тесно переплетаются, и сновидение становится сложным семиотическим знаком.

В итоге стихает все – возлюбленная и сон, который сравнивается с отзвуком колокола. Голос человека и колокольный звон можно сравнить друг с другом, так как у человека и колокола есть язык. Колокольный звон в народном сознании связан с разными поверьями. Колокольный звон с одной стороны рассматривается как символ, прогоняющий нечистых духов; а с другой стороны как звук, который может накликать беду. Исходя из множества интерпретаций колокольного звона, выделим главное: образ «сон – отзвук колокола» связан с голосом возлюбленной и предчувствием будущего.

Время года в тексте – осень – также указывает на мотив смерти. Лирическому субъекту снится осень, и после пробуждения он видит осенний

пейзаж, несмотря на то, что во сне время не остановилось: «Время шло и старилось и глохло...» [79, с. 64]. Таким образом, в стихотворении Пастернака мы видим скрытый мотив умирания, как природного, так и метафизического. Все умирает для того, чтобы возродиться снова. Это отражено в пробуждении героя:

Я пробудился. Был, как осень, темен
 Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,
 Как за возом бегущий дождь соломин,
 Гряду бегущих по небу берез [Там же].

Пробуждение – новая жизнь героя. Дорога – новый путь. Оксюморон «темный рассвет» не предвещает ничего хорошего, так реальность становится продолжением трагического сна, а «темный рассвет» – предвестником несчастий. В темном и мрачном осеннем рассвете, в умирании природы герой не останавливается, его уносит поезд. Точно так же, как каждое утро рождается рассвет, в жизни героя наступит весна, и в израненном сердце родится новое чувство.

Стихотворения первой группы объединяет не только то, что сон является отражением реального, но и то, что во сне рождается будущность. Таким образом, лирический субъект становится обладателем тайного знания. Например, в отрывке из поэмы «Зарево» описание сна Володи занимает целую главу. Проснувшись, герой говорит: «Во сне мне новое подарено, / И это к лучшему, Катюша» [80, с. 133]. Герой ведет диалог с придорожной нежитью, своим двойником, который для лирического героя смешон и жалок. Во сне происходит отказ от двойника и его речей: «Ты подменял мой голос внутренний. / Я больше не хочу. Довольно» [Там же].

В стихотворении «Дурной сон» и «Морской штиль» герой не может вырваться из пространства сна. Сравним: «Он двинуться хочет, не может проснуться, / Не может, засунутый в сон на засов» и «Хватясь искомого приволья, / Я рвусь из низких комнат вон. / Напрасно!...». Одна из мифологических черт

сна – отсутствие привычного течения времени. В своих стихотворениях о снах Пастернак создает либо особый временной континуум, либо пространство без времени. «Но время шло и старилось, и глохло...» («Сон»), «Следов знакомо жизни, кроме / Воды и неба без времен» («Морской штиль»), «Счастливые часов не наблюдают, / Но те, вдвоем, казалось, только спят» («В лесу»). Во всех стихотворениях первой группы, где сон – предзнаменование или источник нового знания, наблюдается закономерность описания пространства сна и реальности: они всегда диаметрально противоположны. Во сне все события ярко освещены, интерьер и природа разнообразны, тогда как пробуждение – возвращение в реальность – сопровождается темными и мрачными картинами.

Сон как предвидение и предчувствие смерти описывается в стихотворении «Август» из книги «Стихотворения Юрия Живаго». Сюжет сна здесь отличается от других текстов: лирический субъект просыпается и вспоминает увиденный сон. Наряду с осенним пейзажем, символизирующим умирание природы, центральным образом сна становится «провидческий» голос самого лирического субъекта:

Был всеми ошутим физически
 Спокойный голос чей-то рядом.
 То прежний голос мой провидческий
 Звучал, не тронутый распадом [82, с. 531].

Голос, «не тронутый распадом» – эквивалент души, которая не умирает вместе с человеком. Как природа, умирающая осенью, возрождается весной, так и поэт, умирая, возрождается в своем «голосе поэзии».

В стихотворениях первой группы мир сна и мир природы взаимосвязаны. Природные мистические процессы, традиционно отраженные в мифе и фольклоре, проникают в сны лирического субъекта.

2. Вторую группу составили стихотворения, в которых представлены элементы космогонического мифа: «Венеция», «Болезнь», «Мой стол не столь

широк, чтоб грудью всею...», «Бабочка-буря», «Вакханалия», «Единственные дни», «Под открытым небом».

Сотворение мира и его отдельных элементов отражается в некоторых снах лирического субъекта. Так, в стихотворении «Венеция» находит отражение миф о рождении рассвета. В.С. Баевский отмечал, что «...звукам, послужившим причиной пробуждения, придан космический, загадочный смысл в духе поэтики всей книги «Близнец в тучах», в которую стихотворение вошло» [10, с. 519]. Во сне герой слышит крик оскорбленной женщины. Образ не однозначен, так как Венеция сопоставляется с этой женщиной. И из сна, увиденного лирическим субъектом, и образов, присутствующих в нем, рождается природное явление, и просыпается от сна город:

Вдали за лодочной стоянкой
 В остатках сна рождалась явь.
 Венеция венецианкой
 Бросалась с набережных вплавь [79, с. 68].

В стихотворении «Бабочка-буря» детские воспоминания в виде гула приходят к лирическому субъекту во сне. Зарождение урагана, бури показано через олицетворение бытовых предметов, города, что свойственно мифологическому сознанию:

Бывалый гул былой Мясницкой
 Вращаться стал в моем кругу,
 И, как вы на него не цыкай,
 Он пальцем вам – и ни гугу.
 <...>
 Напрасно в сковороды били,
 И огорчалась кочерга.
 Питается пальбой и пылью

Окуклившийся ураган [79, с. 219].

Сопоставление рождения бури в городе с рождением бабочки говорит о единстве стихии природы, ее обитателей и городской среды.

Книга стихов «Когда разгуляется» заканчивается стихотворением «Единственные дни». В этом стихотворении говорится о днях зимнего солнцеворота, о тех днях, которые неповторимы и вместе с тем цикличны. И здесь тема сна отражает пограничное состояние – переход от зимы к весне, пробуждение природы:

И любящие, как во сне,
 Друг к другу тянутся поспешней,
 И на деревьях в вышине
 Потееют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень
 Ворочаться на циферблате,
 И дольше века длится день
 И не кончается объятье [80, с. 196].

«Космогоническая модель, основанная на гомоморфизме человека и вселенной, занимает одно из центральных мест в мифопоэтическом стратификационном творческом сознании Пастернака» [10, с. 416]. Эта модель также присутствует в стихотворении 1953 года «Под открытым небом», в котором сон лирического субъекта сопоставляется со сном Вселенной:

Незыблем их порядок.
 Извечен ход времен.
 Да будет так же сладок
 И нерушим твой сон [80, с. 263].

Таким образом, в стихотворениях второй группы реализованы мифологические представления о рождении мира, единстве человека и природы, и равнозначности человека и Вселенной.

3. Группу стихотворений, в которых мотив сна звучит как призыв к уходу в другую реальность, составили следующие поэтические тексты: «Конец», «Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь, как ночью...», «Баллада», «Безвременно умершему».

Третья группа стихотворений противопоставлена текстам, в центре которых заложено провидческое значение сна и реализована космогоническая модель. В стихотворениях, в которых звучит призыв ко сну, пространство сна обезличено. Предаться сну – значит обрести покой. Мы видим, что в этих текстах находит воплощение традиционная модель «сон – смерть».

В стихотворении «Конец» происходит отрицание и самой жизни, и ирреального пространства в состоянии сна без сновидений.

Наяву ли все? Время ли разгуливать?
 Лучше вечно спать, спать, спать, спать
 И не видеть снов [79, с.161].

Явь для лирического субъекта – мучительное состояние, но и состояние сна не менее мучительно, потому что лирический субъект не может обрести в нем покой. Сон традиционно понимали как уход от реальности, от внутренних переживаний. В состоянии сна душа лирического субъекта не успокаивается, бегством от тяжелой реальности представляется сон без сновидений.

Традиционная парадигма «сон – смерть» представлена в стихотворении «Безвременно умершему».

Немые индивиды,
 И небо, как в степи.

Не кайся, не завидуй,
Покойся с миром, спи [79, с. 95].

В стихотворении «Баллада» («На даче спят. В саду до пят...») сон представлен повторяющимся мотивом и сновидением, которое видит лирический субъект. Такая композиция «Баллады» напоминает колыбельную песню. Как в «Бабочке-буре», в «Балладе» содержатся отсылки, относящиеся к детству в мотивной структуре и самом сновидении: «На даче спят, укрывши спину, как только в раннем детстве спят». Сон ребенка напрямую связан с мифологическими традициями, так как дети ощущают всё остро и обладают непосредственностью восприятия. Мелетинский отмечал, что детское мышление оказывается в некоторых отношениях сродни первобытному. В конце стихотворения лирический субъект обращается к самой жизни:

Спи, быть. Спи жизни ночью длинной,
Усни, баллада, спи, былина,
Как только в раннем детстве спят [79, с. 61].

Можно предположить, что такой призыв ко сну означает обращение лирического субъекта к «времени сновидений», времени первотворения, которое в представлении предков, обладающих мифологическим сознанием, содержит в себе корни истинной жизни и истинного знания.

Все тексты выстраиваются в систему, в которой человек мыслится в единстве со Вселенной. Если минимальные темы, связанные со сном, расположить по частотности убывания, получится следующий тематический ряд: звук, вода, окно, природа, женщина. В такой последовательности тем наблюдается отражение космогонического мифа. Сначала в мире рождается звук («В начале было Слово»), затем появляется вода, которая становится границей между мирами, далее в вещном мире окно также символизирует границу между реальным и ирреальным, именно через окно в поэтическом мире к лирическому

субъекту проникает стихия природы, и этот мир природы не может существовать без порождающего начала – женщины, которая в мифологическом сознании имеет связь с ирреальным пространством. В стихотворении «Ева» появление женщины происходит во сне:

Ты создана как бы вчерне,
 Как строчка из другого цикла,
 Как будто не шутя во сне
 Из моего ребра возникла [80, с. 151].

Лирический субъект в таком случае предстает как демиург, создающий целостный мир Вселенной в видениях и поэтическом творчестве. Так образ творца, художника представлен в стихотворении «Ночь», которое заканчивается назидательным обращением – требованием не спать. «“Ночь” Пастернака в новых неведомых ранее образах поднимает извечную проблематику высокого романтизма, памятную более всего по “Манфреду”, “Каину”, “Небу и земле” Байрона, по “Демону” Лермонтова» [10, с. 535].

Не спи, не спи, работай,
 Не прерывай труда,
 Не спи, борись с дремой,
 Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
 Не предавайся сну.
 Ты – вечности заложник
 У времени в плену [80, с. 167].

Сон – состояние, родственное поэтическому вдохновению, но реализуется оно в состоянии бодрствования и напряженного труда. Во сне лирический субъект

получает тайное понимание об устройстве мира, которое после пробуждения воплощает в поэтическом творчестве.

Выводы к главе 1

Инвариант сна в поэзии Пастернака выражен различными формами и вариантами: темами, мотивами с различной сновидческой семантикой.

Во всех стихотворениях, в которых появляется доминантная или периферийная тема сна, формируется ряд других минимальных тем, составляющих мотивно-тематический комплекс. Так как подобное тематическое единство связанных со сном тем присутствует в лирике Пастернака разных периодов, данная функция мотива сна является свойством поэтического мышления в целом. Тематический комплекс онейрических стихотворений Пастернака не встречается в стихотворениях о сне других авторов. Его составляют следующие минимальные темы: природа, вода, окно, звуки, женщина. Доминирующую позицию среди связанных со сном тем занимает звук. Различные звуки (стук, звон, бряцание и др.) не просто являются периферийными составляющими онейрических текстов, но выполняют определенные функции в сновидческом пространстве

Несмотря на различные формы выражения сновидческой тематики (мотивы, минимальные темы, сновидения), онейросфера поэзии объединяется пространственно-временными отношениями в текстах. Сновидческое пространство у Пастернака неразрывно связано с реальной действительностью, происходит пересечение тем и мотивов, а в некоторых текстах сон является продолжением яви или наоборот. Между реальным пространством и сновидческим тонкая граница, к пересечению которой посредством творчества, любви, чувственного отношения к миру способен лирический субъект.

В мотивной структуре сна предикативное действие сна направлено на сам субъект. Исходя из того, что мы изучаем сновидения в рамках художественной гипнологии, мы можем говорить о том, что в текстовом пространстве сновидения субъект и объект объединяются в лирическом «я» стихотворений. Предикативное

значение сновидческих образов приобретает возвратный характер, направленный на субъект действия или читателя, если иметь в виду еще и авторский замысел. Но не только лирическое «я» в поэтических текстах Пастернака выступает в качестве субъекта сновидения. Лес, город и природное начало в целом олицетворяются Пастернаком и наделяются способностью видеть сны.

Временная характеристика сновидений разнопланова. В стихотворениях указывается как время суток, так и время года. В сновидческом пространстве категория времени не подчиняется законам реального мира, а приобретает символическое или мифопоэтическое значение.

ГЛАВА 2. СОН В ПОВЕСТИ «ДЕТСТВО ЛЮВЕРС»

2.1. Мотивы сна в повести «Детство Люверс»

Мотив сна является одним из наиболее частотных во всем творчестве Б.Л. Пастернака. Сон не только пронизывает его поэтическое творчество Пастернака, но и встречается в прозаических произведениях. Сон является одной из составляющих поэтического мира Пастернака, поэтому анализ сновидческих тем и мотивов поможет выявить некоторые закономерности авторского идиостиля.

Поэтический мир автора – это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения, на разных уровнях и в самых разных аспектах, комбинациях и т.п. То есть поэтический мир можно представить себе в виде набора подобных тем [43, с. 33]. А.К. Жолковский в работе «Место окна в поэтическом мире Пастернака» намечает требования, критерии к набору тем, соответствие которым позволит рассматривать данные темы и мотивы в качестве составляющих поэтического мира автора. Исходя из критериев, предложенных Жолковским [Там же], мы относим сон к составляющей поэтического мира Пастернака, а наличие сна в лирике и прозе автора говорит о значимости этого аспекта для всего творчества в целом.

Исследовательской задачей анализа повести «Детство Люверс» является определение закономерностей функционирования мотивно–тематического комплекса сна в повести. В главе I были представлены закономерности употребления темы сна и связанного с ней тематического комплекса в поэзии Пастернака. Исследование повести «Детство Люверс» позволит ответить на следующие вопросы: 1) есть ли общие закономерности в изображении сна в поэзии и прозе; 2) какие художественные приемы Пастернак использует для изображения одной темы в поэзии и прозе; 3) каким образом смена рода литературы влияет на представленные в тексте образы; 4) формируется ли в прозе, как и в поэзии, тематический комплекс сна и каким образом он функционирует в тексте?

Поставленные исследовательские задачи мы будем решать с помощью мотивного, контекстного и композиционного методов анализа прозаического текста. Путем сплошной выборки были выделены эпизоды повести, в которых встречается мотив или тема сна. Затем каждый онейромотив рассматривался в ближайшем контекстуальном окружении, определялись функция данного мотива и его тематический комплекс. На следующем этапе анализа рассматривались место и роль онейромотива и связанного с ним эпизода в композиции всей повести. На завершающем этапе все онейромотивы рассматривались в совокупности как единая цепь мотивов, которая способствует реализации авторского замысла в тексте.

При знакомстве с героиней повести Женей Люверс автор характеризует героиню двумя чертами: «Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме»; «Женю в те годы укладывали спать рано» [81, с. 34]. С первых страниц тема сна в повести выходит на первый план. Сон Жени соотносится с некой тайной, происходящей в окружающей действительности, которая раскрывается после неожиданного пробуждения девочки. «По летам жила на том берегу Камы на даче. Женю в те годы спать укладывали рано. Она не могла видеть огней Мотовилихи. Но однажды ангорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю. Тогда она увидела взрослых на балконе. <...> Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра» [81, с. 34]. Вначале дано детское восприятие незнакомых вещей. Огни Мотовилихи сопоставляются с идущей на балконе возле Жениной спальни игрой в карты. «Игра похожа на бред, непонятна, страшна, но она несколько не пугает девочку, так как ей известно название: идет игра» [32, с. 101]. До сих пор «ранний сон» Жени препятствовал знакомству с Мотовилихой, что впоследствии окажется для нее более милым и родным, чем игра взрослых, знакомая ей ранее. Как и в лирике, в повести Пастернак не говорит о снах, которые могла видеть героиня, важно пробуждение и те события, которые последуют за ним. Женя просыпается от резкого движения кошки, которая тоже спит. Мотив внезапного,

резкого пробуждения прослеживается и в стихах Пастернака. Например, в стихотворении «Венеция»: «Я был разбужен спозаранку / Щелчком оконного стекла» [79, с. 68]. Героя, как правило, всегда что-то или кто-то будит. В повести «Детство Люверс» сон является силой, провоцирующей наступление событий, за которыми следуют важные изменения в судьбе Жени. После пробуждения девочка знакомится с Мотовилихой, что символизирует ее взросление. «Выход Жени из младенчества обозначен Пастернаком в этом прологе как распад онтологической связи между словом и предметом» [32, с. 101]. Тема сна является связующим звеном в цепи событий, которые приводят девочку к новым жизненным этапам. Композиционно организующим действием в завязке повести является то, что испуганная кошка разбудила Женю. Обратимся к тематическому комплексу, который окружает тему сна в данном отрывке. Сопутствующая сну тема воды представлена в образе реки Камы. Женя и ангорская кошка – это субъекты сна, обе просыпаются и испытывают страх. Игра, которая напугала Женю, происходит на балконе, что отсылает нас к постоянному в творчестве Пастернака образу окна, который здесь выступает в следующей функции: «...окно, подоконник (а также балкон) – открытая внешнему миру часть жилого помещения, – площадка, на которой могут располагаться элементы мира комнаты» [43, с. 48]. Успокоить испуганную Женю приходит отец: «Ты такая большая девочка <...> Спи. Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу» [80, с. 35]. Такое же соседство темы сна и слез мы наблюдали и в лирике, например, в стихотворении «Сон»: «Заря из сада из сада обдавала стекла / Кровавыми слезами сентября» [79, с. 64]. В стихотворении «Август» говорится, что лирический субъект плакал во сне. Этот эпизод можно сравнить с пробуждением Жени Люверс в повести:

Я вспомнил, по какому поводу
 Слегка увлажнена подушка.
 Мне снилось, что ко мне на провода

Шли по лесу вы друг за дружкой [82, с. 531].

Сон также сопутствует «тайнам» взрослой жизни, которые Женя пока еще понять не может: «Все, что шло от родителей к детям, приходило невпопад, со стороны, вызванное не ими, но какими-то посторонними причинами, и отдавало далекостью, как это всегда бывает, и загадкой, как, ночами, нытье по заставам, когда все ложатся спать» [81, с. 37]. Теме сна сопутствует тема звука. К мифологической традиции можно отнести то, что у Пастернака в повести «Детство Люверс» выстраивается тематическая парадигма «ночь – сон – тайна». Мотив нераскрытой тайны пронизывает всю повесть и связан с главными персонажами. Так, загадочностью и таинственностью окутана жизнь Жени. «Посторонний» Цветков, о котором ни Жене, ни читателю не известно почти ничего, – один из самых важных персонажей повести. Он воплощает нераскрытое явление, как Мотовилиха или как улица без названия. Цветков имеет общие признаки обыденности и таинственности с этой улицей – тихой и светящейся так, «как освещают происшествия во сне» [146].

Вариации тематического комплекса сна представлены в эпизоде путешествия, которое было для Жени в новинку. «Их одолевала зевота. Они сидели у одного из окон, которые были так пыльны, <...> что казались какими-то учреждениями из бутылочного стекла, где нельзя оставаться в шапке. <...> там, может быть, поют петухи...» [81, с. 44]. В вагоне поезда и на вокзале засыпают не только дети, но и «переселенцы, спавшие на полу». Пастернак разделяет столичный и провинциальный вокзал, подчеркивая тишину второго. В связи с этим мы выделяем еще одну сопутствующую теме сна – тему звука (в контексте поют петухи), которая она является одной из самых частотных «из окружения сна» в лирике Пастернака. Также в этом отрывке встречается тема окна: важно то, что детям хочется спать именно возле окна. Тема окна и тема сна находятся в соседстве по отношению друг к другу в творчестве Пастернака.

В поезде «мальчик тотчас заснул», тогда как погружение Жени в более длительный сон противопоставлено сну Сережи: «Светало, и постепенно девочке

уяснилось, что вагон синий, чистый и прохладный. И постепенно уяснялось ей... Но она уже спала» [81, с. 44]. Женя засыпает на рассвете, и сон уже лишен таинственности, композиционной значимости, тематического комплекса, который мы отмечали ранее. Меняются также цвета: «...вагон был синий, чистый и прохладный», тогда как описанию игры дома соответствуют красно-желтые цвета. Перемещение в поезде связано со сном: в вагоне Женя засыпает, и ничто ее не беспокоит. Нет ничего волнующего и напряженного в пробуждении героини, мы только узнаем, что, проснувшись, девочка увидела очень полного человека. Этот эпизод также является одним из звеньев, составляющих поэтику сна повести, так как, проснувшись, Женя «заглянула на полуспущенное окошко». “А где же земля?” – ахнуло у ней в душе» [81, с. 45]. В данном эпизоде присутствие ключевых тем окна и звука в соседстве со сном знаково, и единство этих тем является одним из способов, через призму которых Женя познает мир. Важно, что именно проснувшись девочка увидела то, что «не поддается описанию». В который раз сон выступает в роли предвестника новых событий, композиционных перипетий.

Первая часть повести завершается прибытием Жени и Сережи в Екатеринбург. Завершение одного жизненного этапа и начало нового пути (перемещение героя из одного топоса в другой) Пастернак показывает через тему сна: «Дети спали крепко в эту первую ночь, и проснулись: Сережа – в Екатеринбурге, Женя – в Азии, как опять широко и странно подумалось ей. На потолках свежо играл слоистый алебастр» [81, с. 49]. В этом эпизоде никто из героев не видит сновидений. Значимым элементом сна представляется здесь, как и в других эпизодах, мотив пробуждения, который соотносится с перемещением героев в пространстве и с изменениями в сюжетных перипетиях. Впервые встречается характеристика сна – «крепкий». Это не случайно: первая ночь – крепкий сон – новый топос; происходит изменение пространства, вслед за ним меняется все остальное. Теперь в тематическом комплексе сна центральной темой становится путешествие. Пастернак показывает двойственность топоса Екатеринбурга, и в то же время противопоставляет Женю Люверс и Сережу:

«Дети спали крепко в эту первую ночь, и проснулись: Сережа – в Екатеринбурге, Женя – в Азии, как опять широко и странно подумалось ей. На потолках свежо играл слоистый алебастр» [81, с. 49]. «Признаком, по которому Женя различает Европу и Азию, является наличие между ними Уральских гор» [32, с. 107]. Размышления Жени об Азии сочетаются с «игрой алебастра на потолке». Если в других эпизодах пробуждения как в повести «Детство Люверс», так и в лирике субъекты чаще всего смотрели в окно или косвенным образом к нему обращались, то теперь взгляд Жени обращен вверх, к потолку. И опять Пастернак в одном образе соединяет уже ранее встречавшиеся темы из тематического комплекса путешествия и игры. Однако теперь играет не музыкальный инструмент, и это не игра в карты, а «играет» слоистый алебастр. Метафора «свежо играл слоистый алебастр» вызывает у читателя ассоциацию с игрой света и тени на потолке.

В заключении первой части «Долгие дни» мы узнаем, что Женя Люверс поступила в гимназию. «Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капая навязчивыми идеями» [81, с. 50]. Тема сна выступает в этом отрывке как периферийная, но мы можем предположить, что образ сонных оловянных ложек является здесь ключевым, так как все существование Жени в этот период сопоставляется с сонным состоянием. Все, что происходит с девочкой, не зависит от нее, она наблюдатель со стороны, который не вмешивается в происходящее, чувствует себя отрешенно. Это состояние сравнимо с полусном. Значение образа сонных оловянных ложек можно приравнять к значению «очень медленные, ленивые». Также в этом отрывке метафорически затрагивается тема жидкости (воды), или субстанции, которая плывет и капает.

Вторая часть повести «Посторонний» начинается с описания двора. Пастернак говорит о магии дома: «Будущего нельзя предсказать. Но его можно увидеть, войдя с воли в дом. Здесь налицо уже его план, то размещение, которому, непокорное во всем прочем, оно подчинится» [81, с. 53]. В заключение

этих размышлений на передний план выходит тема сна: «И не было такого сна, навеянного движеньем воздуха на улице, которого бы живо не стряхнул бодрый и роковой дух дома, ударявший вдруг, с порога прихожей» [81, с. 53]. Тема сна выступает в функции сравнения, как периферийная. Пастернак говорит о сне отвлеченно и обобщенно. Отсутствует субъект сна, и сонное состояние приобретает значение неподвижности, «убаюканности». Здесь изменяется привычный ассоциативный ряд: обычно домашняя обстановка сравнивается со сном, а улица – с бодростью. В данном отрывке сон навеян улицей, а роковой дух дома приобретает значение бодрствования. Если рассматривать тематические комплексы данного отрывка, то можно выделить следующие сопутствующие теме сна минимальные темы: воздух, дом.

В качестве сравнения сон выступает при описании улицы: «Вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курслепе» [81, с. 54]. Сон находится в основании сопоставления. Создавая образ улицы, Пастернак описывает и то, как выглядят события во сне или как их видят герои повести. Обращаясь к предыдущим проанализированным эпизодам, мы видим, что в состав тематического комплекса сна входит новая минимальная тема света, которая поставлена в один ряд с частотной темой звука и также присутствует в лирике Пастернака.

Улочка в чужом саду, которую рассматривала Женя, привлекла ее новым открытием: она увидела на лавочке трех незнакомок. «Они чернелись, как слово “затворница” в песне. Три ровных затылка, зачесанных под круглые шляпы, склонились так, будто крайняя, наполовину скрытая кустом, спит обо что-то облокотясь, а две другие тоже спят, прижавшись к ней. <...> Они поглядели с минуту на тот конец так, как глядят летом, когда мгновение растворено светом и удлинено, когда приходится щуриться и защищать глаза ладонью – с такую-то минуту поглядели они, и впали опять в прежнее состояние дружной сонливости. <...> Так вот чем занимались они, заглядывая через плечо друг дружке, а она

думала спят» [81, с. 55]. В этом отрывке сон является действием, придуманным Женей, перенесенным на других персонажей. Значимость этого эпизода Пастернак подчеркивает, смещая точки читательского внимания: «На что же зазевалась Женя? На свое открытие, которое занимало ее больше, чем люди, помогшие ей это сделать» [81, с. 54]. Уже только в этом предложении, являющимся вводным к данной ситуации, увлечение Жени описывается с помощью глагола «зазевалась», который имеет двойственное значение: 1) зевота; как предвестник сна; 2) зазевалась – смотрела «раскрыв рот». В этом эпизоде подразумевается второе значение, а лексическое значение слова косвенным образом отсылает нас к теме сна. Дальше девочке представляется, что три незнакомки спят, и этот процесс для нее окутан неким тайным смыслом, счастьем, которому она даже завидует. Сон трех незнакомок Пастернак называет «дружной сонливостью». В этом отрывке к минимальной теме тематического комплекса сна мы относим темы «свет», «тайна», «открытие».

В этом эпизоде на равных позициях действует вторая параллель темы сна – сон природы. «Доставая книжку, Женя потревожила поленницу. Сажень пробудилась и задвигалась, как живая. Несколько поленьев съехало вниз и упало на дерн с легким стуком. Это послужило знаком, как сторожев удар в колотушку. Родился вечер. Родилось множество звуков, тихих, туманных» [81, с. 54]. Перед нами разворачивается цельный сюжет природных событий, виновницей которых стала маленькая девочка. Пробуждение природы в этом отрывке мы можем сопоставить с пробуждением героев повести в ранее описанных эпизодах. Мы можем отметить внезапность, резкость пробуждения сажени, которое сопровождается звуком («легким стуком») и сравнивается с ударом сторожа в колотушку. Звук как знак является доминантой в этом пробуждении и, в свою очередь, рождает множество других звуков: «Родилось множество других звуков, тихих, туманных» [Там же]. На этом звук не угасает: «Воздух принялся насвистывать что-то странное, заречное» [Там же]. Воздух олицетворяется. Из тематического комплекса сна здесь на первое место выходит тема звука – странной, заречной песни ветра. Тема ветра как сопутствующая теме сна

представлена в нескольких стихотворениях поэта и переходит в прозу, в повесть «Детство Люверс». Стихия ветра является одной из частотных тем в творчестве Пастернака [123].

В этом отрывке сон становится центральной темой. В начале Жене кажется сонным состояние незнакомок, а в заключении сама природа обращается ко сну, благодаря неловкой помощи девочки.

Сон как периферийная тема выступает в отрывке: «Они въехали на мост. Раздался разговор балок, лукавый, круглый и складный, сложенный некогда на все времена, свято зарубленный оврагом и памятный ему всегда, в полдень и в сон» [81, с. 57]. В данном случае Пастернак заменяет ночь сном, придавая равнозначность сновидению и времени суток – полудню. Тем самым он подчеркивает важность процесса сна даже в природе, а не конкретного временного отрезка. Соотнося данный отрывок с функционированием тематического комплекса, мы видим, что сон здесь включен в звуковую среду.

Как периферийная тема сон представлен и в следующих отрывках: «”Да, да. Понимаю. Да. Да, да”, – опять зарядила девочка, а Люверсы, сидевшие без дела и находившие, что бельгиец забивает ребенку голову ненужными подробностями, вставляли свои сонные и упрощающие замечания»; «Они торопились и не попадали в рукава. От вещей пахло сундуками и сонным мехом» [III, с. 61]. Выделим значения эпитетов в этих отрывках: сонные и упрощающие замечания – ленивые, лишенные живости ума; сонный мех – затхлый. Таким образом, эпитетом «сонный» Пастернак характеризует степень умственных способностей и запах залежавшихся мехов, как будто находившихся в спячке.

Иначе представлена тема сна в эпизоде выздоровления Жени. «Наконец она проснулась. Вошла мать и, поздравив ее с выздоровлением, произвела на девочку впечатление читающего в чужих мыслях. Просыпаясь, она уже слышала что-то подобное. Это было поздравление ее собственных рук и ног, локтей и коленок, которое она от них, потягиваясь, принимала. Их-то приветствие и разбудило ее. Вот и мама тоже. Совпадение было странно» [81, с. 68]. Пробуждение в этом отрывке можно сопоставить с выздоровлением девочки. Как и прежде, тема сна

представлена только пробуждением героини, которое является определенным знаком, символизирующим изменения, происходящие с Женей. Также стоит отметить, что Женя просыпается «не сама по себе», а ее кто-то или что-то будит, на этот раз ее разбудило приветствие ее собственных рук и ног. И косвенно мы можем выделить тему звука, которая сопровождает пробуждение Жени: «Просыпаясь, она уже слышала что-то подобное» [81, с. 68].

В кульминации повести мы также встречаем тему сна. «”И тогда родился мёртвый братец?!” – спросила Женя, слышавшая об этом у Дефендовых» [81, с. 75]. Об этом событии не говорили дома. «”Что с мамой?”<...> Вместо ответа Уляша твердила одно: “Нельзя, Женечка, нельзя, милая, спи, усни, укройся, ляжь на бочок, а-ах, о, Господи!.. ми-ил!” Нельзя, нельзя, приговаривала она, укрывая ее, как маленькую, и собираясь уйти; нельзя, нельзя, а чего нельзя – не говорила, и лицо у ней было мокро, и волосы растрепались». «В третьей двери за ней щелкнул замок <...> Неужто она и часу не спала» [Там же]. В этом эпизоде звучит призыв ко сну, которому Женя не хочет подчиняться. Здесь же встречается тема воды (слезы) – одна из тем минимального комплекса сна. В эпизоде упоминается, что лицо Уляши «было мокро».

Сильное потрясение героини, связанное со смертью, является одним из этапов взросления Жени. В этот критический момент в сюжет повести включается онейрический текст. «Женя заснула. Она заснула в слезах. Ей снилось, что – гости. Она считает их и все обсчитывается. Всякий раз выходит, что одним больше. И всякий раз при этой ошибке ее охватывает тот самый ужас, как когда она поняла, что это не еще кто, а мама» [Там же]. Сновидение Жени становится кульминацией в развитии образно-тематической системы сна в повести. В сюжетном плане в этом сне неким образом подводится итог взросления девочки. «В повести “Детство Люверс” реализуется значение идеи единства. Это ощущение единства людей, генетически связанных между собой, которым предназначен сходный жизненный путь, одна участь. Женя чувствует, что мама находится в ней самой. И это – акт взросления Жени и внутренней готовности ее пройти этапы женской судьбы, принять женскую участь» [96, с. 28]. Сон Жени

Люверс мы можем соотнести со стихотворениями Пастернака. Ярко выражено совпадение тем со стихотворением «Август»: «Я вспомнил, по какому поводу / Слегла увлажнена подушка. / Мне снилось, что ко мне на провода / Вы по лесу шли друг за дружкой» [82, с. 531]. В этих текстах у Пастернака тема сна соединяется с темой воды (слез) и смерти. С точки зрения характеристики поэтики сна в творчестве писателя мы можем сказать, что это единство двух тем сна и воды (слез) присутствует как в ранней поэзии и прозе, так и в поздней лирике.

В конце повести Пастернак описывает пробуждение Жени: «Лизина постель была пуста. Просыпаясь, Женя слышала, как за ней брякнула калитка. Она встала и, не зажигая огня, подошла к окошку. Было еще совершенно темно» [81, с. 81]. Этот эпизод мы можем сравнить с ранней редакцией стихотворения «Венеция»: «Я был разбужен спозаранку бряцаньем мутного стекла» [79, с. 68]. Как и в других эпизодах, пробуждение Жени неразрывно связано с темами звука и окна, центральными как в тематическом комплексе сна, так и во всем творчестве Пастернака.

В повести «Детство Люверс» субъектами сна являются Женя Люверс, Сережа, ангорская кошка. Важно отметить, что в тексте сон выступает в прямом значении сновидения и входит в состав тропа. Несмотря на частотность повторения темы сна в повести, Женя видит всего лишь один сон, который имеет важное значение как в композиции, так и в понимании внутреннего мира героини. В функционировании темы сна в повести «Детство Люверс» наблюдается следующая закономерность: со сном связан переход героини в другое состояние или за ним следуют важные события. Например, после пробуждения девочка знакомится с Мотовилихой, что символизирует ее выход из младенчества. Совершая путешествие, Женя и Сережа просыпаются в новом для них пространстве, которое каждый из персонажей интерпретирует противоположно друг другу; после поступления в гимназию все события, происходящие с девочкой, сравниваются с опускающимися на дно сонными оловянными ложками

– так описывается новое состояние Жени. Меняется и физическое состояние Жени после сна: проснувшись, она понимает, что выздоровела.

Тематический комплекс сна в повести «Детство Люверс» включает в себя ранее выделенные нами темы, входящие в мотивно-тематический комплекс сна: окно, звук, вода. Темы тайны и света, как сопутствующие сну, сформировались в повести.

Рассмотрев образно-тематическую систему сна в лирике и повести «Детство Люверс», мы можем говорить о поэтике сна в творчестве Б.Л. Пастернака. Сон как один из важнейший мифопоэтических образов приобретает особую значимость в повести «Детство Люверс» за счет высокой частотности использования в произведении, имеет свою линию развития и сопутствующий мотивно-тематический комплекс.

2.2. Сон как элемент инициации

В повести «Детство Люверс» выделяются мифологические мотивы творения – познание окружающего мира через номинацию предмета или явления. «Даже малое характерное для архаических мифов порождение предметов богами путем их словесного называния (номинации) не есть чистое творение из ничего, а скорее некая духовная эманация божества, основанная на мифологическом отождествлении предмета и имени» [68, с. 174]. Подробный анализ повести с различных аспектов осуществлен в работах А. Хан [132, 133].

Повесть Б.Л. Пастернака «Детство Люверс» пронизана мотивами сна, которые составляют онейропоэтику повести. Одним из самых значимых эпизодов в композиции «Детство Люверс», ключевым в системе художественной гипнологии повести, является эпизод первой встречи Жени с Цветковым. «"Посторонний" Цветков, о котором ни Жене, ни читателю неизвестно почти ничего, – один из самых важных героев повести. Он воплощает нераскрытое явление – как Мотовилиха или как эта улица без названия. Цветков имеет общие признаки обыденности и таинственности с этой улицей – то тихой и светящейся

так, “как освещаются события во сне”, то заполненной повозками, ведрами, ржавыми железками, шумной, с запахом рудничного газа» [32, с. 117].

Первая встреча Жени и Цветкова значима и в композиционном и в идейном плане повести. Судьба Цветкова, его гибель сыграют важную роль во взрослении Жени, осознании драматичности жизни. «В философском понимании судьбы человек – субъект, который активно борется с данностью, строя и одновременно постигает себя и свою судьбу. Для Пастернака характерно особое отношение к пониманию свободы / несвободы субъекта. Над всеми персонажами находится некая высшая сила, которая ведет их по жизни» [52, с. 41]. Знаком судьбы, предзнаменованием является первая встреча Жени Люверс и Цветкова. Женя обращает внимание на Цветкова, выделяет его среди других людей. «Этому способствует окружение и обстановка, в которой Женя замечает его впервые. Таинственная улочка за чужим садом открывается Жене как привлекательнейшее пространство, в котором и люди необычны, и занятие их содержит увлекающую воображение тайну (вспомним, как творческая натура Жени воспринимает непознанное явление: “...не страны ли особые <...> и кто там живет?”). Явление “Цветков”, будучи пока безымянным, привлекает Женю поначалу качеством таинственной значительности, показавшемся ей в этом явлении» [32, с. 127].

Б.М. Гаспаров, говоря о реализации музыкальных жанров в творчестве Пастернака, выделяет символический комплекс «хромающей» ритмической разноголосицы, которая заключает в себе трансцендентный смысл «тайного голоса». «Он появляется уже в “Детстве Люверс” в эпизодах, связанных с Цветковым. Сцена, когда героиня впервые видит Цветкова, обрамлена множеством ритмических шумов, проходящих контрапунктом к его “странной, увечной походке”: стук рассыпавшейся поленницы, прерывистое “бренчанье солдатской балалайки” <...> Мотив беспорядочной звуковой разноголосицы возвращается в критической сцене, когда Женя слышит рассказ о гибели Цветкова» [25, с. 143].

Тема сна в эпизоде первой встречи Жени и Цветкова мифологизирована. Именно с помощью сна, использованного Пастернаком в качестве сравнения при

описании улочки, создается таинственный образ пространства, в которое попадает Женя Люверс: «Вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курслепе» [81, с. 54]. Сон находится в образе сопоставления. Пастернак придает особое значение пространству, расшифровывая значение созданного образа. Двор как отдельный локус подробно описывается Пастернаком в начале главы «Посторонний». В новом пространстве Женя получает новое знание, совершает открытие: «<...> теперь только заметила она по ту сторону сада то, чего не предполагала раньше, и стала, разинув рот, как очарованная» [Там же]. Цветков – посторонний, Женя совершает открытие по ту сторону сада, и улочка, «вынесенная мрачным садом с этого света на тот», тоже находится по ту сторону. Мы видим некую пространственную границу, которая несет в себе значение потусторонности как мифологичности, через которую Женя, возможно в силу возраста, переступить не может, но уже может наблюдать за тем, что происходит на той стороне. Ежи Фарыно, описывая мифопоэтичность пастернаковских локусов, говорил: «<...> у Пастернака, как и у других авторов, реализующих мифопоэтичность, мифопоэтику, миф не реализуется в тексте открыто. Миф у них присутствует как вторичная семантика, которую мы открываем, которая нам открывается и объясняет нам логику повествования, логику фабульных мотивов, но она не переходит на уровень фабулы, не становится фабулой, не реализуется. <...> И в мифе, и в мифопоэтических текстах пространство, естественно, не однородно. Мифопоэтическое пространство как бы удвоено. Есть некий реальный локус, некое реальное пространство, – из него попадают в специальное мифическое пространство, в этом пространстве что-то меняется, меняется вся фабула, происходят превращения, происходят сказочные события» [118, с. 105–106].

Таким образом, происходят превращения и с Женей Люверс, и со всеми персонажами повести. О мифопоэтичности локуса улочки, на которой Женя совершает открытие, говорит тот факт, что она светилась так, «как освещаются

происшествия во сне». Свет как таковой, необыкновенные свечения каких-либо предметов в творчестве Пастернака – это признак отмеченности, который несет значение священности. Сравним со стихотворением «Когда за лиры лабиринт...»: «Я – свет. Я тем и знаменит, / Что сам бросаю тень. / Я – жизнь земли, ее зенит, / Ее начальный день» [79, с. 64]. Сон также указывает на локализацию этого места в другой реальности. В этом отрывке сон является действием, перенесенным Женей на других персонажей.

Открытие, которое совершает Женя в новом для нее пространстве, – это три незнакомки. «Они чернелись, как слово “затворница” в песне. Три ровных затылка, зачесанных под круглые шляпы, склонились так, будто крайняя, наполовину скрытая кустом, спит обо что-то облокотясь, а две другие тоже спят, прижавшись к ней. <...> Они поглядели с минуту на тот конец так, как глядят летом, когда мгновение растворено светом и удлинено, когда приходится щуриться и защищать глаза ладонью – с такую-то минуту поглядели они, и впали опять в прежнее состояние дружной сонливости. <...> Так вот чем занимались они, заглядывая через плечо друг дружке, а она думала спят» [Там же]. Обратим внимание на вводный образ к ситуации: «Они чернелись, как слово “затворница” в песне». Далее мы узнаем, что «они» – это три молодые женщины, которые привлекают внимание Жени, и эти трое сравниваются со словом «затворница» в песне. Такое сравнение отсылает нас к стихотворению Якова Полонского «Затворница», которое было положено на музыку и ассоциируется с народным романсом. Стихотворение Полонского рассказывает о девушке-затворнице, которая жила одиноко в старом доме, и о влюбленном в нее юноше.

«Затворница» – это лишь форма существования героини в реальном мире, она находится в заточении (заключена в форме), но ее душа открыта миру и ищет свободы. Исходя из этого, образ «Они чернелись, как слово “затворница” в песне» можно интерпретировать так: они (три женщины) предстают перед Женей и читателем в определенной «форме», их можно увидеть только приглядевшись, но истинную суть и значение их возможно уловить только при пристальном взгляде, который должен быть направлен не на форму, а на внутреннее содержание (некую

глубинную функцию), определяющееся в различных признаках. Одним из маркеров, который заостряет читательское внимание на трех женщинах, – это мотив сна. Таким образом, обнаруживая лирические подтексты в прозе, мы можем сделать вывод о том, что для Пастернака поэзия первична, и отсылка к стихотворению Я. Полонского – это еще одно свидетельство того, что поэтические тексты для Пастернака являются отправной точкой для текста прозаического. В поэзии Пастернак создает образ, картину определенного жизненного эпизода. Проза Пастернака аккумулирует в себе эти образы-картины, созданные в поэтических текстах. О сопоставлении образных систем в поэзии и прозе Пастернака писала А.В. Радионова [92].

События, происходящие с Женей Люверс, становятся ее жизненным опытом, который девочка не осознает, но, накапливаясь, он формирует ее мировоззрение, что позволяет Жене перейти из одной «стадии» в другую. Одним из элементов такого опыта становится встреча Жени с тремя незнакомками. Мы можем предположить, что тремя незнакомками, которых видит Женя, могут быть три сестры – богини судьбы в древнегреческой мифологии, Мойры. Такое предположение основывается на том, что в контексте всей прозы Пастернака реализуется концепт судьбы, персонажи пастернаковской прозы попадают в такие жизненные ситуации, ход которых им сложно изменить, а зачастую это практически невозможно. О мифологическом подтексте нам говорит двойственность пространства, в котором происходят ключевые события. Таким образом, первая встреча Жени и Цветкова не только значима композиционно, но и отмечена особым образом с мифологической точки зрения. Неотвратимость судьбы становится предупреждением будущей трагедии. По Гесиоду, у каждой из трех сестер Мойр есть своя определенная функция. Первая Мойра означает спокойное действие судьбы. То есть все события в жизни следуют друг за другом и складываются в единую нить судьбы. Так Женя переезжает в Екатеринбург, узнает о Цветкове, видит его издали и т.д. Вторая Мойра означает случайность. В спокойном течении жизненных событий ключевую роль играет случай, который никто не может предсказать. Так случайно Женя встречается Цветкова, «будит

поленницу», доставая «Демона» Лермонтова; эти случайности ведут Люверс по сотканной нити судьбы. Третья Мойра говорит о неотвратимости решения. Как бы внутренне Женя ни сопротивлялась поступлению в гимназию, все уже решено за нее и сообщается ей как данность. Гибель Цветкова неотвратима, и, переживая в себе такое драматическое событие, Женя учится принимать необратимость жизни и непреложность действия судьбы.

Мотив сна в этом эпизоде развивается с нарастающей силой, и семиотическими функциями наделяется уже природа: «Доставая книжку, Женя потревожила поленницу. Сажень пробудилась и задвигалась, как живая. Несколько поленьев съехало вниз и упало на дерн с легким стуком. Это послужило *знаком*, как сторожев удар в колотушку» [81, с. 55]. Важно отметить, что той самой книжкой, которую доставала Женя, был «Демон» Лермонтова. «Для Жени “Демон” – поэма, которую она держала в руках и учила наизусть в тот момент, когда впервые заметила Цветкова, – становится также знаком “демонической” стороны жизни» [32, с. 121].

Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» – одно из вершинных произведений русской литературы. В ней мы видим перерождение Демона, которое осуществляется с помощью любви. Полюбив Тамару, Демон готов принять мир добра, любви, сочувствия в себе. Но перерождения не происходит, потому что своей демонической страстью он губит прекрасную Тамару; предъявляя Ангелу, забирающему душу прекрасной княжны, права на нее, Демон становится воплощением одного из страшных грехов – гордыни. Именно гордость не дает совершиться тому нравственному перерождению Демона, к которому его вела искренняя и чистая любовь.

Значимость интерпретации поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и образа самого Демона в контексте повести обуславливается следующим факторами: во-первых, Лермонтову посвящена книга стихотворений «Сестра моя жизнь», в которой первым является стихотворение «Памяти Демона», так Пастернак акцентирует внимание на этом тексте, придавая ему особую значимость; во-вторых, в повести «Детство Люверс» поэма «Демон» является знаком,

помогающим понять, какими переживаниями наполнена Женя, так как эта поэма упоминается в ключевых эпизодах повести и характеризует внутреннее состояние героини. Заключительными стихами «Памяти Демона» являются следующие строки: «Клялся льдами вершин: / Спи, подруга, лавиной вернусь». Мотив сна композиционно в стихотворении находится в сильной позиции, это обуславливает его значимость в данном стихотворении и в контексте всей книги. Важно, что в двух пастернаковских текстах разных жанров (стихотворение и повесть) о «Демоне» М.Ю. Лермонтова присутствует мотивно-образный комплекс сна. Для того чтобы интерпретировать упоминание поэмы Лермонтова в ключевом эпизоде повести «Детство Люверс», важно понять, как Пастернак представил образ Демона в стихотворении «Памяти Демона». С.Ю. Артемова в статье дает такую трактовку понимания Демона Пастернака: «Лермонтовский Демон – лишь первоисточник, источник “содержания”, но не интерпретации. <...> У Лермонтова Демон страшен в своей истинной сущности, У Блока – страстен, циничен и жесток, а у Пастернака – непритворно печален. Мучительное самоограничение Демона – собственно пастернаковское» [6, с. 241]. Исследовательница делает следующий вывод: «Текст может быть прочитан как автометоописание, а Демон – как alter ego автора. Отсюда и описание сдерживаемой страсти, через образы ночной грозы, и немотивированное сюжетом появление окна – образа, частотного у Пастернака и связанного с разрушением преграды, проникновением мира и единством мира и человека» [Там же, с. 243]. Точно так же в конце повести Женя сдерживает себя, когда отказывается говорить с учителем о поэме Лермонтова. Женя, повзрослев, становится печальна от осознания драматичности жизни, но ее печаль – не скорбь, а житейская мудрость, взгляд на мир уже не ребенка, а женщины. Женя драматично воспринимает смерть Цветкова, возможно, неизвестный Цветков был для нее таинственным ориентиром нравственной чистоты. Но природа ведет Люверс дальше в ее становлении, потому что Женя – человек, а не мифическое существо и будет жить и развиваться по законам природы, с которой она едина. «Творчество вторично перед миром самой жизни. Демон Пастернака – самоограничитель, смотрящий на

мир из окна и только жаждущий слиться с этим миром, считающий жизнь сестрой, полагающий ее отдельно от себя» [Там же, с. 243]. Сравнивая образ Демона в понимании Пастернака и Женю Люверс, мы можем сказать, что Женя в своем взрослении сливается с природой и «миром самой жизни». Единение с природой происходит потому, что Женя сама есть творение природы жизни, и сама природа женского начала помогает ей преодолеть переход на новую жизненную ступень.

Мотив сна в стихотворении «Памяти Демона» ассоциируется с ожиданием:

От окна на аршин,
 Пробирая шерстинки бурнуса,
 Клялся льдами вершин:
 Спи, подруга, – лавиной вернуса [79, с. 114].

Призыв «спи» в тексте стихотворения звучит как «жди». Таким образом, пока Тамара будет находиться в ирреальности, пространстве сна, Демон вернется к ней, но уже другим: «Приходил по ночам / В синеве ледника от Тамары» → «Спи, подруга, – лавиной вернуса». Мы можем предположить, что «вернуса» в контексте стихотворения, значит, «изменюсь, стану другим, чтобы соединиться со своей возлюбленной». Княжну Тамару ангел забрал в рай, а Демон властвует в аду, и, чтобы соединиться возлюбленной, ему нужно преодолеть свои грехи. В этом еще одно отличие образа Демона Пастернака от Демона Лермонтова: пастернаковский Демон готов пройти обряд инициации, переродиться, стать другим, пойти по пути чистой и искренней любви; Демон Лермонтова становится еще более печальным, он не способен или не готов подчинить свое сердце и разум чистой благодати и слиться с природой человека воедино. Таким образом, поэма Лермонтова в повести «Детство Люверс» становится знаком перерождения Жени, подготовкой к обряду инициации. «Пробуждение поленницы», рождение вечера – это пробуждение природных сил, которые знаменуют действие законов жизни.

Как бы Женя ни сопротивлялась совершению обряда инициации, она пройдет этот путь, потому что в силу вступают законы природы.

Женю Люверс «готовят» к обряду инициации три незнакомки. Во всем эпизоде Жене представляется, что эти три женщины спят, и их состояние окутано для нее тайным смыслом, счастьем, которому она даже завидует. Сон трех незнакомок Пастернак называет «дружной сонливостью», то есть они являют собой единое целое.

В этом эпизоде на равных позициях действует вторая параллель темы сна – сон природы. Перед читателем разворачивается цельный сюжет природных событий, виновницей которых стала девочка. Пробуждение природы в этом отрывке можно сопоставить с пробуждением героев повести в ранее описанных эпизодах.

В данном фрагменте сон – одна из центральных тем, которая имеет свое развитие. Это можно проследить, расположив тему и мотив сна в линейной последовательности: 1) улочка светилась, как происшествия во сне; 2) сон трех незнакомок: крайняя спит, две другие тоже спят, и Женя дает определение этому явлению – состояние дружной сонливости; но незнакомки не спали, а Женя думала – спят; 3) сажень пробудилась – пробудилась вся природа. Перед нами завершённый цикл сна, который, «образовался», из сравнения улицы со сном, развился в мнимый сон богинь судьбы, изображенных под маской трех незнакомок; под воздействием «демонической» силы пробуждается сама природа, и это пробуждение становится знаком.

В повести есть лишь одно сновидение, которое видит Женя, заснувшая в слезах и еще не знавшая о трагедии: «Женя заснула. Она заснула в слезах. Ей снилось, что – гости. Она считает их и все обсчитывается. Всякий раз выходит, что одним больше. И всякий раз при этой ошибке ее охватывает тот самый ужас, как когда она поняла, что это не еще кто, а мама» [81, с. 75]. Сновидение Жени является кульминацией в развитии образно-тематической системы сна в повести. В сюжетном плане в этом сне неким образом подводится итог взросления девочки. «В повести “Детство Люверс” реализуется значение идеи единства. Это

ощущение единства людей, генетически связанных между собой, которым предназначен сходный жизненный путь, одна участь. Женя чувствует, что мама находится в ней самой. И это – акт взросления Жени и внутренней готовности ее пройти этапы женской судьбы, принять женскую участь» [96, с. 289].

В этих текстах у Пастернака тема сна соединяется с темами слез и смерти. В контексте поэтики сна в творчестве писателя мы можем сказать, что это соседство двух тем сна и воды (слез) присутствует как в ранней поэзии и прозе, так и в поздней лирике.

«Детство Люверс» – это повесть о «феноменологическом» прояснении познаваемого – через заблуждение, через туманное познание, о процессах «приведения к ясности» [127, с. 366]. Во сне происходит обряд инициации Жени. В.Я. Пропп описывает инициацию как обряд посвящения юноши в мужчину при наступлении половой зрелости. «Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. Такова социальная функция этого обряда» [88, с. 39]. Обряд инициации тесно связан со смертью, мальчик «умирал» (временная смерть сопровождалась перемещением в пространстве), а когда «воскресал», ему сообщались новые знания, которые будут необходимы во взрослой жизни. В мифологическом представлении сон тесно связан со смертью. «Здесь необходимо указать, что смерть принимала формы пространственно-временного перемещения» [Там же, с. 93]. Так как сон в мифологическом мышлении воспринимался как временная смерть, погружение в сонное состояние героя также будет иметь форму пространственно-временного перемещения.

В славянской мифологии, отголоски которой слышны в сказке, существовало испытание сном в обряде инициации. В.Я. Пропп пишет, что в различных культурах собран большой материал о запрете сна при рождении, смерти и вступлении в брак. «Для нас они важны, косвенно подтверждая связь запрета сна со сферой смерти и рождения, то есть со сферой, которая была основой обряда инициации» [Там же, с. 82]. Сон в различных мифологических

представлениях неразрывно связан с важнейшими этапами жизни человека, одним из которых является инициация.

На этом основании мы трактуем сон и сновидение Жени Люверс как элемент обряда инициации. Женя, погружаясь в сон, перемещается в сновидческое пространство, в котором получает новые знания о себе, необходимые ей во взрослой жизни. Засыпая, «умирает» Женя-ребенок, просыпаясь – рождается девушка, готовая принять и пройти женскую судьбу. Обряду инициации, который проходит Женя, способствует смерть Цветкова. Женя с такой силой переживает ее, что сон становится для нее этапом перерождения, «семиотическим зеркалом», в котором она видит отражение женского начала. Сновидение Пастернак описывает именно как знак, требующий толкования. Во сне Жене Люверс открываются новые, ранее скрытые от нее самой тайны ее души, мировосприятия.

Выводы к главе 2

В «Детстве Люверс» мы видим не просто взросление Жени, но ее восприятие мира, то, как она его познает. Женя – обладательница творческого мышления, таким образом, повесть становится иллюстрацией познания мира творческой личностью. Можно предположить, что познание мира, описанное в повести, является проекцией авторского познания мира.

Рассмотрев образно-тематическую систему сна в лирике и повести «Детство Люверс», мы можем говорить о поэтике сна в творчестве Б.Л. Пастернака. Сон как один из важнейший мифопоэтических образов приобретает особую значимость в «Детстве Люверс» за счет высокой частотности использования, формирует устойчивый мотивно-тематический комплекс. В повести реализуется идея трансформации, превращения на уровне не только фабулы, но и сюжета. Взросление Жени в повести представляет собой не столько физиологические изменения, сколько духовные. Сон выполняет функцию мотива-помощника, который на семантическом уровне показывает физические и духовные изменения Жени Люверс, определяющие ее взросление.

Мотив пробуждения в повести «Детство Люверс» связан с мифом о творении, отражение которого заключается в пафосе всего произведения. Одним из ключевых эпизодов, ведущих к пониманию текста, является сцена пробуждения героини из I главы. В этой сцене прослеживается взаимосвязь мотива пробуждения и мифа о творении.

ГЛАВА 3. СОН В РОМАНЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

3.1. Символика сновидений Юрия Андреевича Живаго

Роман Пастернака «Доктор Живаго» – один из самых исследуемых романов XX века во всем мире. «В романе поставлены проблемы нравственные и политические, философские и эстетические, социальные и религиозные, изображаются московские улицы, уральская природа, похороны, домашний концерт, ранение на фронте, тиф, голод, покушение на убийство и осуществившееся зверское убийство, покушение на самоубийство и два осуществленных самоубийства, каждодневный быт, артиллерийский обстрел во время мировой войны и упорный бой во время войны гражданской, похищение человека, споры о Боге, о смысле и цели жизни» [10, с. 620]. Существует огромное множество исследовательских работ, анализирующих различные аспекты художественного мира романа. А.Д. Синявский сравнивает роман и «Охранную грамоту»: «Подобно роману “Доктор Живаго”, “Охранная грамота” привлекала его вызывала предпочтение как “книга мыслей”, выходящая за пределы искусства, как произведение, не имеющее строгих жанровых очертаний. Роман “Доктор Живаго” это тоже, можно сказать, “книга мыслей” но в более простой, пространной и беллетризованной форме» [104, с. 361].

Мы сосредоточим свое внимание на рассмотрении мотива сна и окружающего его контекста. Мы учитываем не только тематику произведения, но и нарративную структуру романа. «Доктор Живаго» отличается особой лиричностью повествования, наличием философских и религиозных размышлений – о таком качестве прозы Пастернака писал Р. Якобсон, говоря о ней как о «прозе поэта» [147, с. 331]. Одной из особенностей поэтизации прозы является ослабленность сюжета, поэтому анализ сновидческих мотивов показывает, как «поэтическая тема снов» функционирует в прозаическом тексте на семантическом и повествовательном уровнях.

Мотив сна и способность видеть сны является архимотивом, определяющим как основные физиологические потребности человека, так и духовные искания

человечества, от мифологического «времени сновидений», библейских сюжетов до отражения вещей, знаковых снов в литературе XX века. Не принадлежа к числу центральных мотивов, сонное состояние и способность видеть сны у Пастернака становятся знаками особой отмеченности персонажа в романе. Таким образом, все «сонные» мотивы занимают особое место не только в тексте романа, но и в творчестве Пастернака в целом.

О.М. Фрейденберг связывает понятие мотива с персонажем, определяя значимость повествовательной единицы не только на сюжетном уровне: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетостроения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [131, с. 223].

Развивая выдвинутое О.М. Фрейденберг положение о связи мотива и персонажа, И.В. Силантьев пишет: «Если при этом соотносить план мотивики в первую очередь с планом художественного смысла сюжета, то мы должны говорить именно о корреляции мотива и героя – такого героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному мотиву и через определенные действия совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом» [103, с. 82].

О недостатках в изучении мотивов фольклористами пишет Е.М. Мелетинский. Обозначая проблему поиска нового подхода в изучении мотивов, Мелетинский говорит о том, что в шеститомном указателе мотивов С. Томпсона не хватает точного определения мотива. Клод Леви-Стросс и В.Я. Пропп противопоставляют свой метод «атомарному» пониманию сюжета. Исследуя отдельные структуры сюжетов, Леви-Стросс «...растворяет анализ сюжетов и мотивов в рассмотрении семантических моделей самого мифологического мышления, в то время как Пропп растворил его в изучении структуры жанра волшебной сказки» [69, с. 117]. Подходы Леви-Стросса и

Проппа не решают проблему изучения мотивов, поэтому Мелетинский предлагает структурно-семантический подход на основании научного синтеза в этой области. «Структура мотива может быть уподоблена структуре предложения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т.д.)» [Там же, с. 118]. Классы мотивов Мелетинский представляет в виде таблицы предикатов и аргументов, а семантическая роль мотива указывается в таблице на отдельной строке, в которой помещен тот или иной мотив.

Одним из этапов анализа поэтики сновидений в романе Пастернака «Доктор Живаго» является анализ инвариантного мотива сна в предикативном его значении. Мы не употребляем мотив сна в значении способности видеть сны, так как в тексте романа часто встречаем сон персонажей без описания сновидений. Таким образом, инвариантный мотив «спать» будет иметь различную аргументно-актантную структуру, следовательно, и различные семантические роли. Также анализ онейромотивов в «Докторе Живаго» позволит сделать вывод о том, как соотносятся между собой персонажи-сновидцы и противопоставленные им персонажи, которые не видят снов или страдают бессонницей.

Методика исследования инварианта мотива «спать» и его вариаций в повествовательной структуре романа «Доктор Живаго» основывается на вышеперечисленных положениях и представляет собой синтез инвариантного и структурно-семантического подходов в изучении мотивов. Анализ инвариантного мотива «спать» в контексте романа включает в себе три этапа: 1) составление и анализ аргументно-актантной таблицы мотива; 2) определение семантических ролей мотива; 3) соотношение семантики мотива с персонажем, которому данный мотив принадлежит. В заключение мотивы сна соотносятся с целостной картиной мотивов поэтического мира Пастернака.

В романе присутствует ряд снов, которые видят Юрий Андреевич и Лариса Федоровна. Специфику формы представленных сновидений описала О.В. Федунина, акцентируя внимание на прозаической (нарративной) части

романа. Исследователь приходит к таким выводам: «Онирические формы в романе Пастернака оказываются тесно связанными с развитием мотива творчества. Сон и поэтическое творчество предстают как два альтернативных выхода в запредельную реальность. <...> Еще одна особенность системы онирических форм в романе – близость снов между собой скорее по формальным и общим функциональным признакам, нежели по мотивной структуре» [125, с. 210]. О.В. Федунина пишет о том, что сновидения в тексте имеют тесную связь с условно-реальным планом романа, что позволяет при интерпретации выходить за рамки описываемых фрагментов и говорить о структуре произведения в целом.

Для определения и анализа структуры мотива нами была составлена аргументно-актантная таблица. В таблице отражены элементы структуры мотива (субъект или агенс, предикат, объект или пациенс). В основе выборки лежит предикат «спать», но мы встретили такие мотивы, в которых действие сна выражено не предикатом, а объектом или субъектом, например, «страшная сонливость одолевала Юрия Андреевича». Также вариантами инвариантного мотива сна являются такие предикаты, как «разбудить», «проснуться», «заснуть» и т.п. Таким образом, материалом исследования стали все мотивы, которые так или иначе, в зависимости от своей семантической наполненности, могут являться вариантами инвариантного мотива сна.

Ядро мотива (предикат) представлено различными семантическими вариантами: «разбудил», «проснулся», «заснул», «спал» и др. Данные мотивы в романе показывают разнообразие представленных фаз сонного состояния персонажей или сноподобных состояний. Также в романе упоминается бессонница. Такое состояние персонажа противопоставляет его героям, сновидения которых описываются в тексте. Сон становится одним из элементов оппозиции персонажей по отношению друг к другу. Например, Юрий Андреевич часто впадает в сонное состояние и видит сны, в отличие от Стрельникова, который страдает бессонницей.

Вслед за Е.М. Мелетинским под субъектом мы понимаем активного деятеля, который выполняет определенное действие. В мотивной структуре сна

субъектом является персонаж, который спит. Пастернак характеризует несколько персонажей в романе, которые показаны спящими или видящими сны. Это Юрий Андреевич, Лариса Федоровна, Катенька, Антипов-Стрельников, Анна Ивановна, Сашенька, Галиуллин. Причем сны могут видеть только два персонажа, которые, по сути, являются героями романа: Юрий Андреевич и Лариса Федоровна.

Рассмотрим сновидения Юрия Андреевича Живаго.

Сон раскрывает психологическую составляющую образа героя, так как позволяет заглянуть в созданное автором подсознание того или иного персонажа. В романе присутствует традиционное сопоставление сна и творчества. Еще в античном мире считалось, что поэт всего лишь посредник, который только воспроизводит то, что ему нашептывает во сне Муза. Частотность описания сонного состояния Юрия Андреевича становится одной из характеристик его творческой природы. С образом Юрия Андреевича связано большинство упоминаний сна. В некоторых эпизодах, где сон так или иначе связан с другими персонажами, также указывается на присутствие доктора. Например, Живаго не раз видит спящую Лару; он ждет ночи, когда Катенька и Лара лягут спать, чтобы писать стихи; площадь, которую пересекает Живаго, направляясь в гостиницу, чтобы встретиться с Николаем Николаевичем, «словно <...> привиделась ночью во сне».

Систему художественной гипнологии Юрия Живаго составляют следующие сновидения:

- 1) сон Юрия во время похорон Анны Ивановны (ч. III, гл. 16);
- 2) бред Юрия Живаго, состояние на границе сна и яви во время болезни перед отъездом в Варыкино (ч. IV, гл. 15);
- 3) «сумбурный сон» Юрия Андреевича, причиной пробуждения от которого становится женский голос (ч. IX, гл. 5);
- 4) два сна, которые Юрий Живаго видит, ночуя в доме Лары в Юрятине после возвращения из партизанского плена (ч. XIII, гл. 8);
- 5) сон Юрия Андреевича о драконьем логое после отъезда Лары с Комаровским из Варыкина (ч. XIV, гл. 14);

б) сны Юрия Живаго, которые он видит в ночь самоубийства Стрельникова.

Также в систему онейросферы Живаго входят сновидческие мотивы. Например: «Доктор пошел спать», «Юрий Андреевич не мог победить сонливости».

Сновидения и отдельные онейромотивы рассматриваются нами в хронологическом порядке. Онейросфера героя представлена элементами, одни из которых в композиции произведения связаны с фабулой, другие служат для создания ассоциативных связей. В.И. Тюпа определяет так основной фактор, которому подчинена композиция: «<...> части, главы, разделы служат, как правило, тому, чтобы разъединять, выделять и связывать соответствующие отрезки событийной цепи» [116, с. 9]. Таким образом, сновидения и описание сонного состояния Юрия Андреевича, которые в тексте занимают большую часть главы или представлены отдельными главками (ч. VI «Московское становище», гл. 15; ч. IX «Варыкино», гл. 5; ч. XI «Лесное воинство», гл. 8; ч. XII «Против дома с фигурами», гл. 8; ч. XIV «Опять в Варыкине», гл. 18), становятся не только психологической характеристикой внутреннего состояния персонажа, но и отдельным событием в повествовательной структуре романа. Такое композиционное построение текста, в котором большое значение автором придается описанию сонного состояния или сновидений персонажей, говорит о поэтичности прозы Пастернака. «Эти главки выступают своеобразными макрострофами сложно упорядоченного художественного целого, между которыми обнаруживается “вертикальный, ‘стиховой’ способ” связывания, предполагающий значимые сцепления не только между соседствующими, но также и между удаленными компонентами текста» [116, с. 9]. Пример внутритекстовой связи можно видеть и в развитии сновидческой линии героя.

О сновидениях П. Флоренский пишет: «... на пороге сна и бодрствования, при прохождении промежуточной между ними области, этой границы их соприкосновения, душа наша обступает сновидениями» [129, с. 522]. Эту теорию сновидений, которые человек видит именно тогда, когда находится на

границе двух пространств, можно спроецировать и на Юрия Андреевича. Практически все сновидения, описанные в романе, герой видит, находясь в состоянии полусна, дремы, бреда во время болезни. Таким образом, снах Живаго не теряется связь с реальным миром, а происходит переплетение элементов реального и ирреального миров, которые складываются в одну символическую картину, характеризующую Юрия Андреевича и его путь.

1. Мотив пробуждения встречается уже в начале романа: «Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу» [82, с. 7]. Это пробуждение происходит после похорон матери Юры, Марии Николаевны. Пробуждение Юры является композиционным центром второй главы, которая говорит о начале нового пути для мальчика, его взросления. Пробуждение происходит в одном из монастырских покоев, где ночует Юра вместе с дядей. Утром все уже было готово к отправлению: «Билеты на поезд были куплены, вещи увязаны и стояли в келье». Особенностью этой кельи являются два окна, из которых открывается вид на монастырский огород и конец кладбища. Окно – граница между мирами, но в келье их два, значит здесь, на монастырском дворе рядом с кладбищем эта граница удваивается, расширяется и становится более ощутимой для восприятия героями. Кладбище – символ вечности, памяти об ушедших на «тот свет», и ночуя рядом с местом захоронения матери, маленький Юра просыпается от звука. Уже то, что Юра ночует в монастырских покаях рядом с кладбищем говорит, что в этом месте тонкая граница между реальным и ирреальным пространством. Причиной пробуждения является стук в окно, стук по границе между двумя пространствами, как будто кто-то со стороны кладбища, с того света постучался к спящим. «Исследователи склонны видеть в этом стуке только один аспект – знак смерти (Борис Гаспаров вообще соотносит его с “ангелом смерти”). Тем временем и в общей системе Пастернака (напр., в “Детстве Люверс” или в стихотворении “Я помню грязный двор...”), и в системе Доктора Живаго мотив “стука” связан с напоминанием вечности о себе, о воскресении, о приходе Христа или просто о богоявлении»

[119, с. 43]. Через окно к Юре стучится божественное провидение, символизирующее вечную память, вечность и воскресение. И Юра, слыша этот стук, не просто подходит к окну, а подбегает и прижимается «лицом к холодному стеклу», как будто мальчик ждал появления иной, потусторонней силы, которая сможет дать ему ответы на возникающие в его детском сознании вопросы. «Первым движением Юры, когда он слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять» [82, с. 7]. Тем самым он хочет перейти, преодолеть границу монастырских стен, которые отделяют его от бушующей за пределами кельи вьюги. На то, что пробуждение ночью в монастыре и стук в окно связано с богоявлением, указывают и разговоры дяди о Христе, которыми он утешал Юру. «Проснулся дядя, говорил о Христе и утешал его, а потом зевал, подходил к окну и задумывался» [82, с. 8]. Мотив пробуждения соотнесен с христианской тематикой. Утешение в трагический момент для маленького Юры дядя находит именно в разговорах о Христе. С начала романа христианство становится важной составляющей жизни героя.

Стук в окно, разбудивший Юру, является последствием разбушевавшейся вьюги на улице. И не Юра заметил бурю, а она «заметила Юру, и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением» [82, с. 7]. Метель персонифицируется, наделяется самостоятельным «сознанием» и обращается к Юре: «Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание» [82, с. 7]. Буря в первую очередь воспринимается Юрой как звуковой образ, сопровождающийся ярким светом. Как причиной пробуждения стал и звук (стук) и сверхъестественный свет, рожденные бурей, так и в зрительном образе на первый план выступает звуковое восприятие метели. Д.С. Лихачев, говоря об общей концепции судьбы героя, отмечает: «... доктор Живаго безволен далеко не во всех смыслах, а только в одном – в своем ощущении громадности совершающихся помимо его воли событий, в которых его носит и метет по всей земле» [57, с. 10]. Буря, которая привлекает внимание Юры, в дальнейших перипетиях романа становится символом судьбы героя.

Традиционно сон воспринимался как временная смерть человека, а пробуждение ото сна – как рождение. Так, пробуждение маленького Юры в контексте похорон матери и переезда с Николаем Николаевичем на новое место жительства (смена локуса) можно интерпретировать как один из мотивов инициации Юрия Живаго.

Разбушевавшаяся метель в контексте православного праздника Покрова связан с погребальной символикой, о которой говорится в тексте: «С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало». Застилающая землю метель также символизирует завершение годового цикла, что сопоставимо с заканчивающимся этапом жизненного пути Юры и переходом его на новую ступень во взрослении. Смерть матери, смерть природы и пробуждение среди ночи, разговоры о Христе, переезд – все эти мотивы становятся цепью событий, которые в мифопоэтической интерпретации связаны с инициацией (смерть матери – испытание, сон Юры – временная смерть, переезд – переход на новый этап в жизни) и в дальнейшем сформируют мировоззрение Юрия Живаго. Вьюга – стихийная сила природы или богоявление – в критический момент жизни, пробуждая Юру, вторгается в его мир в детстве. И на протяжении всего романа судьба, некая потусторонняя сила, слово Божье будут извне проникать в жизнь героя, и противостоять им Живаго не сможет.

Как и в поэзии, мотив пробуждения в «Докторе Живаго» сопровождается темой воды – «слезы». «Дело опять кончилось слезами» [82, с. 8]. Слезы маленького Юры могут быть восприняты как знак очищения, освобождения, потому что это одна из функций воды в природе. Возникает новая цепочка связей между мотивами: слезы – пробуждение дяди – разговоры о Христе. Еще одна минимальная тема, которая закольцовывает композицию пробуждения Юры и дяди, – это тема света. «Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. <...> Они начали одеваться. Стало светать» [82, с. 8]. Таким образом, как бы ни пугала вьюга Юру, ее приход в темную келью связан с

озарением, с проникновением света из внешнего пространства, находящегося за границей их пребывания. Рассвет – символ начала новой жизни.

2. Позже, вспоминая похороны матери после смерти Анны Ивановны, Юрий Андреевич отметит важность обступившего тогда его, маленького мальчика, внешнего мира: «Тогда главное было в том, что состояло кругом, в наружном. Внешний мир обступил Юру со всех сторон, осязательный, непроходимый и бесспорный, как лес, и оттого был Юра потрясен маминой смертью, что он с ней заблудился в этом лесу и вдруг остался в нем один, без нее» [82, с. 88].

Мотив пробуждения проходит через еще одни похороны – Анны Ивановны. Юра засыпает во время похорон, но сон этот настолько чуткий, что Юра слышит молитву во время отпевания усопшей «“Святой Боже, святой крепкий, святой бессмертный, помилуй нас”. Что это? Где он? Вынос. Выносят. Надо проснуться. Он в шестом часу утра повалился одетый на этот диван. Наверное, у него жар. Сейчас его ищут по всему дому, и никто не догадается, что он в библиотеке спит не проснется в дальнем углу, за высокими книжными полками, достигающим до потолка» [82, с. 89]. В начале главы происходит смешение голосов. В тексте не выделены отдельно мысли Живаго и речь повествователя. Таким образом, «звучит многоголосье»: голос читающего молитву, внутренний голос Юрия Живаго («Надо проснуться»), и повествователя («Он в шестом часу утра повалился одетый на диван...»). Происходит переплетение локусов реального пространства и пространства сна. Юрий Андреевич погружен не в глубокий сон, он осознает, что происходит в реальности, но при этом проснуться не может. В таком осознаваемом, чутком сне Живаго происходит соприкосновение двух реальностей – действительной и ирреальной. Взаимопроникновение пространства сна и реального (библиотеки) осуществляется в сознании Юрия Живаго, так он становится неким посредником, в сновидении которого находит отражение взаимопроницаемость реального и ирреального начала. Проснуться, то есть вернуться душой из сонного пространства, Юрий Андреевич не может, для «возвращения» необходим сторонний персонаж, помощник, которым становится Шура Шлезингер. Е. Фарыно, анализируя значение имени Шуры и ее роли в

романе, приходит к выводам: «Шура Шлезингер входит в парадигму романной “Софии”, “матери-земли” и в этом смысле она – вариант как Марьи Николаевны, так и Анны Ивановны или княгини Столбуновой-Энриции; в Юрятине ее соответствием станет Сима Тунцева» [119, с. 30].

Точно так же, как Юрий Андреевич не может проснуться, «вырваться» из пространства сна, в это время дворник Маркел не может выйти из спальни, «потому что дверь из нее придерживает открывшаяся дверца гардероба и не дает Маркелу выйти» [82, с. 89]. Выстраивается параллель между Юрой и Маркелом, оба «застревают» в определенном локусе, но если в реальности Маркел самостоятельно может расправиться с образовавшимся препятствием, то пространство сна (даже осознаваемое персонажем) и граница между сном и явью оказывается практически непреодолимой для Живаго. Невозможность Юрия Андреевича самостоятельно проснуться подтверждает бессильность сознания в сновидческой действительности, это означает, что над Живаго довлечет высшая сила, противостоять которой он не может. Этой высшей силой является Бог и слово Божье, так как во сне Юра слышит молитву. Тема звука и голоса в этом эпизоде отражена метонимически. Так как во сне звучит молитва, кто-то ее произносит, но чей это голос, в тексте не раскрывается. Читать молитву во сне может и сам Живаго, а возможно, это чтение происходит откуда-то извне, или же в сонном состоянии Юра слышит голос священника, который отпевает покойную. Молитва «Трисвятое», прочитанная священником на отпевании усопшей, восходит к теме воскресения души после смерти.

Тема христианства восходит в двух сценах похорон в романе. В этих эпизодах прощаются с матерями – Живаго и Тони и звучат христианские мотивы. В детстве Юры с ним ведут разговоры о Христе, а позже сквозь сон Живаго слышит молитву. Происходит динамика развития темы христианства от разговоров о Христе до молитвы. Объединяет эти сцены и то, что прощаются с Анной Ивановной на том же кладбище, где похоронена Мария Николаевна. «Это было то самое, памятное кладбище, место упокоения Марии Николаевны. Юра последние годы совсем не попадал на материнскую могилу. “Мамочка”, –

посмотрев издали в ту сторону, прошептал он почти губами тех лет» [82, с. 90]. Также Живаго вспоминает монастырское место и бушевавшую вьюгу, которая привлекла его внимание после похорон матери. «Юра взгляделся в ту сторону и понял, что это то место на монастырской земле, где тогда бушевала вьюга, измененное новыми постройками» [82, с. 91].

При описании сновидения присутствует звуковая характеристика. Центральным образом сна, с которым можно сопоставить сон Юрия Андреевича, отчасти являются спокойные звуковые колебания, так как произнесенная молитва «<...> тихим веянием проволакивается по переулку и остается в нем, как будто провели мягким страусовым пером по воздуху, и все качается: венки и встречные, головы лошадей с султанами, отлетающее кадило на цепочке в руке священника, белая земля под ногами» [82, с. 89]. Пространство сна включает в себя локус города, в котором, в свою очередь, соединяются элементы как сонного пространства (переулок), так и реального (венки, кадило на цепочке священника). Если исходить из мифологического понимания сна как временной смерти, сон Юрия Андреевича в библиотеке во время похорон Анны Ивановны, в котором он слышит молитву, может иметь не только значение выхода в ирреальное пространство, но и символическое значение знака свыше, предопределяющего дальнейшую судьбу героя.

Звук является символическим центром в сновидении и мотивах пробуждения в двух сценах похорон, описанных в I и III частях. Пробуждение с молитвой – знак особого отношения к христианской вере. В Библии встречается описание сновидений Иакова, Иосифа, Соломона, в этих снах являлось Божественное откровение. Таким образом, в тексте романа происходит христианизация сновидений Живаго.

3. Соединение мотива сна и элементов природной тематики встречается при описании событий в эвакуационном госпитале. «Была поздняя ночь. Юрия Андреевича одолевала страшная сонливость. Он дремал с перерывами и воображал, что, наволновавшись за день, он не может уснуть, что он не спит. За окном позевывал и ворочался сонный, сонно дышащий ветер. Ветер плакал и

лепетал: “Тоня, Шурочка, как я по вас соскучился, как мне хочется домой, за работу!” И под бормотание ветра Юрий Андреевич спал, просыпался и засыпал в быстрой смене счастья и страдания, стремительной и тревожной, как эта переменная погода, как эта неустойчивая ночь» [82, с. 128–129]. Юрий Андреевич, находясь в состоянии дремы (состоянии на границе сна и яви), видит нечто похожее на сновидение, которое рождается в его сознании от пережитых волнений за свою семью. Описание похожего сонного состояния лирического субъекта есть и в лирике Пастернака, в стихотворении «В лесу» из цикла «Нескучный сад»:

Есть сон такой, – не спишь, а только снится,
 Что жаждешь сна, что дремлет человек,
 Которому сквозь сон палит ресницы
 Два черных солнца, бьющих из-под век [79, с. 191].

Персонификация ветра и соотнесение его с героем романа встречается в стихотворении «Ветер» из тетради «Стихотворения Юрия Живаго». Голос ветра также обращается к возлюбленной лирического героя, утешая и убаюкивая.

Я кончился, а ты жива.
 И ветер, жалуясь и плача,
 Раскачивает лес и дачу.
 <...>
 А чтоб в тоске найти слова
 Тебе для песни колыбельной [82, с. 523].

В тексте сновидческое пространство, сонливость представлены как довлеющая сила, имеющая власть над лирическим субъектом: «Юрия Андреевича одолевала страшная сонливость» [82, с.128]. На языковом уровне субъект и

объект действия меняются местами: страшная сонливость одолевает Юрия Живаго.

Описания сна или сонного состояния Живаго в эвакуационном госпитале и во время похорон Анны Ивановны объединены присутствующей в этих двух эпизодах темой голоса. Если, заснув библиотеке, Юра слышит молитву, но в тексте не указан тот, кто ее читает, то в госпитале говорит ветер, выражая в своем лепете волнения и желания героя. Слова во сне произносит не сам Юрий Андреевич и не какой-либо другой персонаж, а ветер, природная стихия, которая в романе олицетворяется. Причем ветер отождествляется с образом Живаго, являясь во сне его вторым «я».

На то, что сновидение Живаго находится на границе реального и ирреального пространства, указывает соседство мотива сна и темы окна: «За окном позевывал и ворочался сонный, сонно дышащий ветер» [82, с. 129]. С помощью повтора усиливается значение сонной характеристики ветра. Через окно происходит проникновение элементов внешнего мира, который находится условно за окном, в сновидение Живаго. Так ветер, который персонифицируется, выражает переживания доктора, становится стихийным природным двойником Юрия Андреевича. Дальше сонное состояние Живаго сравнивается с царившей ночью за окном переменной погодой. Острое восприятие, чувствительность поэта Живаго, его родство с природным началом, стихией ветра и в дальнейшем сравнение Юрия Андреевича с переменной погодой посредством сна объясняют его творческую натуру, способную уловить в явлениях природы «настроения», сочувствующие герою романа. Происходит таинство общения поэта с природой, которое становится возможным в пространстве сна. «И под бормотание ветра Юрий Андреевич спал, просыпался и засыпал в быстрой смене счастья и страдания, стремительной и тревожной, как эта переменная погода, как эта неустойчивая ночь» [82, с. 129]. Сон Живаго, пробуждение, в целом состояние лирического субъекта, которое посредством сравнения определяется как переменное, неустойчивое, можно спроецировать на дальнейшую судьбу Юрия Андреевича – переменную и неустойчивую, не зависящую от выбранного пути.

Как на сон Живаго влияет внешняя стихия за окном, так и жизненные события героя определяются воздействием высших сил, природных, божественных или роковых.

Еще одной сопутствующей сновидениям темой становится тема женщины. Во сне Юрий Андреевич думает о своей жене, сыне и работе. Испытываемые Живаго чувства счастья, страдания связаны с семьей и работой в Москве. Именно в сонном состоянии Юрия Андреевича находят выход чувства тревоги и тоски по дому и семье.

4. В тяжелые минуты от хитрости и глупости Живаго хочет уйти «<...> из бездарно-возвышенного, беспросветного человеческого словоговения в кажущееся безмолвие природы, в каторжное беззвучие долгого упорного труда, в бессловесность крепкого сна, истиной музыки и немеющего от полноты души тихого сердечного прикосновения» [82, с. 139]. Уход в пространство сна для героя сопоставим с соединением с природой, музыкой. Составляющие элементы мироздания, которые Живаго выделяет для себя как иное пространство, поставлены в один ряд: кажущееся безмолвие природы – бессловесность крепкого сна – истинная музыка – сердечное прикосновение. Пространство сна находится практически в центре этого ряда, на втором месте после природы. Значимость сна для Юрия Андреевича подчеркивается не только преобладанием его на частотном уровне, но и размышлениями Живаго. Если обобщить этот ряд «иных пространств», отличных от реальности, то он будет выглядеть так: природа – сон – истинная музыка – любовь. Так им представляется понятийный ряд жизненных ценностей Юрия Андреевича. Живаго не упоминает здесь о творчестве, по видимому, поэзия для него форма выражения и результат осмысления соприкосновения с этими пространствами, переосмысление духовного опыта. Любовь в этом эпизоде, как и во всем романе, имеет христианское значение, наполняющее душу Живаго.

Истинная музыка в контексте онейросферы Живаго приобретает значение тишины и спокойствия, так как в сновидении нет звуков. Именно в молчании и тишине открывается истинная мудрость. Высшее проявление тишины и

безмолвия в христианстве называется исихией. В такой полной тишине останавливается мысль о внешнем мире и приходит откровение, истинное познание. Звуки внешнего мира пробуждают Юрия Андреевича, возвращают в реальность героя, тогда как сон, связанный с тишиной и молчанием, становится символом откровения.

5. Сцена в поезде (отъезд из Мелюзеева) имеет общие черты с описанием сонного состояния Живаго во время нахождения его в госпитале. «Он думал, что уснет, чуть растянется на удобном месте. Чрезмерное переутомление нагнало на него бессонницу. Он заснул только на рассвете». В структуре мотива «переутомление нагнало на него бессонницу» субъектом является доктор, который не может заснуть. Но предложение построено таким образом, что субъектом действия выступает не сам Живаго, а чувства, которые влияют на него, и вследствие чего у Юрия Андреевича возникает бессонница. Он не спит и «вихрь мыслей, роившихся в его голове» делит на два круга. «Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотой» [82, с. 159]. Так в соседстве с мотивом сна возникает женский образ жены доктора, дома. Эти образы связаны с поэзией, «проникнуты сердечностью и чистотой». В тексте романа формируется мотивно-тематический комплекс сна, выделенный нами при исследовании лирики Пастернака.

В этой главе, как и в предыдущем эпизоде из IV части, при описании сна Юрия Андреевича встречается образ сонной природы: «В эти минуты казалось понятным, что заставляло шелестеть и клониться друг к другу эти ночные тени, и что они шепчут друг другу, еле ворочая сонными отяжелевшими листьями, как заплетающимися, шепелявыми языками. Это было то же самое, о чем думал, ворочаясь у себя на верхней полке, Юрий Андреевич...» [Там же]. Природа выступает в функции двойника, наделяясь языком и способностью «говорить». Метонимическое выражение здесь имеет тема ветра. Шепот листьев говорит о присутствии ветра. Во сне героев, персонажей и природы смысловая значимость состоит в том, что каждый из субъектов повествования во время сна, дремы

находится на границе реального пространства и пространства сна. Это самый чуткий сон, который, по П. Флоренскому [129], отражает прошлое, и в нем устанавливается причинно-следственная связь с будущими событиями.

Голосовая характеристика преобладает в описании природы в сонном состоянии, даже сонные листья Пастернак сравнивает с заплетающимися, шепелявыми языками. Как будто эти «языки» что-то сообщают Живаго, знание, доступное только творческой натуре – поэту. Стихотворное творчество можно сравнить с голосом поэта.

6. В Варыкине Юрий Андреевич видит сон: «Я плохо спал. Я видел сумбурный сон, один из тех, которые забываются тут же на месте, по пробуждении. Сон вылетел из головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух. Я запомнил его звук и, воспроизводя его в памяти, перебирал мысленно знакомых женщин, доискиваясь, какая из них могла быть обладательницей этого грудного, тихого от тяжести, влажного голоса. Он не принадлежал ни одной» [82, с. 282]. Позже Юрий Андреевич встретит Ларису Федоровну в библиотеке и вспомнит, какой женщине принадлежал голос, ставший причиной пробуждения той ночью ото сна: «Вне всякой связи с ними он вдруг понял, что голос, который однажды он слышал зимнею ночью во сне в Варыкине, был голосом Антиповой» [82, с. 290].

Мотив пробуждения, причиной которого является женский голос, встречается в раннем стихотворении Пастернака «Венеция» (1913, 1928):

Все было тихо, и, однако,
 Во сне я слышал крик, и он
 Подобьем смолкнувшего знака
 Еще тревожил небосклон [79, с. 68].

Как в стихотворении «Венеция» голос – знак, который «тревожит небосклон» и остается в памяти лирического субъекта, так же в романе женский

голос заполняет собой воздух, пространство сна. Услышанный Живаго голос во сне настолько реальный, что он дает ему точную характеристику: «грудной, тихий от тяжести, влажный». Элементы реального мира проникают в сновидческое пространство героя, предвещая будущие события. Таким образом, сновидение становится семиотическим знаком, определяющим роль Ларисы Федоровны в судьбе Юрия Андреевича: это пробуждение к жизни и впоследствии – к творчеству.

7. В лирике и в романе звук является пробуждающей силой. Когда мадемуазель Флери и Юрий Андреевич ночевали в эвакуационном госпитале, их «разбудил тревожный стук в парадное». Описанию мотива пробуждения персонажей, событий, последовавших после него, посвящена вся 9 глава V части романа. Описание страшной бури, которое дается в начале главы, имеет особое значение, так как именно буря станет причиной пробуждения мадемуазель Флери и Живаго: «Ночью перед отъездом в Мелюзееве была страшная буря. Шум урагана сливался с шумом ливня, который то отвесно обрушивался на крыши, то под напором изменившегося ветра двигался вдоль улицы, как бы отвоевывая шаг за шагом своими хлещущими потоками» [82, с. 147]. Буря, представляющая собой шум урагана и ливня (ветра и воды), для спящих Флери и Живаго преобразуется в другой звук – стук. «Ночью мадемуазель Флери разбудил тревожный стук в парадное. Она в испуге присела на кровати и прислушалась. Стук не прекращался. <...> Юрия Андреевича тоже разбудил этот стук, и он подумал, что это кто-то непременно свой...» [82, с. 147–148]. Стук имеет характеристику – тревожный. Тревога в данном случае может трактоваться как предчувствие. Так мотив пробуждения ото сна и стука, являющегося причиной пробуждения героев, связан с чувством тревоги. Мадемуазель Флери, забыв о том, что Галлиулин не ночует с ними, поражается зловещей силе стука: «Но каков Галлиулин! Как может он спокойно дрыхнуть или лежать, слыша такой стук, в расчете, что в конце концов подыметя она, слабая и беззащитная старуха, и пойдет отпирать неизвестно кому в эту страшную ночь, в этой страшной стране» [82, с. 148]. Так рассуждает француженка на протяжении нескольких абзацев, перечисляя персонажей,

которые находятся вместе с ней в госпитале и не просыпаются. Тревога является одним из центральных мотивов в данном эпизоде и связана с ожиданием Антиповой, которая не приходит.

Все повествование в этом эпизоде романа подчинено установлению героями причины стука, который так их напугал. Мотив непрекращающегося стука сопровождается буйством стихии: «Вдруг ненадолго прекратившийся стук в дверь возобновился. Кто-то нуждался в помощи и стучался в дом отчаянно и учащенно. Снова поднялся ветер. Опять хлынул дождь» [Там же].

Проснувшись, Живаго спускается вниз со свечою, как с символом надежды, на встречу с Ларисой Федоровной: «Юрия Андреевича тоже разбудил этот стук, и он подумал, что это непременно кто-то свой: либо Галиуллин <...>, либо возвращенная какими-то трудностями из путешествия сестра Антипова» [82, с. 148–149]. Мотив пробуждения Живаго связан с Ларой Антиповой, но, когда надежда на встречу развеивается, гаснет свеча. Во все эти события как будто вмешивается стихия ветра: «Порыв ветра вырвал дверь из его рук, задул свечу и обдал обоих с улицы холодными брызгами дождя» [82, с. 149]. Причиной стука стала ветка дерева, бившая в окно из сада. Через разбитое окно в дом протекает вода, но больше всего воды в комнате, оставшейся после Антиповой: «В буфетной выбито окно обломком липового сука, бившего в стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан» [Там же]. Косвенно мы можем соотнести «липовый сук» с образом Лары, так как Живаго и мадемуазель Флери надеялись, что стучится к ним именно Антипова. Аналогично ветки рябины для Живаго будут символизировать руки Лары: «Он вспомнил большие белые руки Лары <...> и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе». О таком сопоставлении ветвей с женскими руками пишет Н.А. Фатеева: «Ветви у поэта образуют связь земли и неба благодаря метонимическим метафорам ветви-птицы-крылья и ветви-руки. Причем у Пастернака значимыми оказываются именно “белые ветви” “в снегу” и “лебедино-белые руки” женщины как символ “белой волны”» [123, с. 166].

В художественном тексте дверь и окно проницаемы для внешнего мира и именно через них в комнату попадают свет и вода. Водная стихия отражена в данной главе в двух ипостасях: во-первых, ураган сопровождается ливневым дождем, и дождь здесь выступает как один из проводников между реальным и ирреальным; во-вторых, водная стихия в виде луж, «моря», «океана» в доме становятся результатом проникновения бури в госпиталь и является в итоге водяным знаком Лары. «Они были уверены в том, что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом» [82, с. 150]. Значение воды в природе можно сравнить с природной функцией женщины, дающей жизнь, ведь вся жизнь в природе рождается в воде. «“Волна” сливает воедино души Лары и Живаго, душа Лары как женское начало и одновременно музы поэта “заключает в себе меру зерна”, перемалывающегося затем “мельницей” под действием “речного-речевого” потока. Этот “поток” и есть “внутренняя музыка”, которая есть “слово Божие о жизни” или, согласно Библии, голос Христа, уподобляемый “шуму вод многих”» [Там же, с. 185]. Таким образом, Лариса Федоровна символизирует собой жизнь и дар жизни, пробуждая творчество и любовь в Юрии Живаго.

8. Описание сновидческого мотива, сна-грезы во время болезни доктора занимает полностью 15 главу VI части «Московское становище». В состоянии болезни Живаго видит сон, в котором соединяются темы творчества, смерти и воскресения. «У него был бред две недели с перерывами. Ему грезилось, что на его письменный стол Тоня поставила две Садовые, слева Садовую-Каретную, а справа Садовую-Триумфальную, и придвинула близко к ним его настольную лампу, жаркую, вникающую, оранжевую. На улицах стало светло, можно работать. И вот он пишет» [82, с. 205].

В видении во время болезни, сопоставимом со сном, намечаются основные линии душевного поиска и творчества доктора. Во сне героя созидательная роль отведена женскому образу, именно женщина как рождающая и дающая жизнь создает пространство сна. Тоня, жена доктора, ставит на письменный стол Живаго

улицы Москвы, освещает их, и Юра может писать. Поэт – это наблюдатель, лицо «со стороны» или свыше, который «освещает» реальные городские улицы настольной лампой, чтобы запечатлеть историческую действительность и отразить духовный путь личности. Так во сне формируется основная тема творчества Юрия Андреевича и самого Пастернака, о которой в романе будет сказано позже, – тема города. В конце романа, когда Живаго уединяется и пишет статьи и стихи, темой творчества является город: «Статьи и стихотворения были на одну тему. Их предметом был город» [82, с. 486]. И именно потому Юрию Андреевичу пишется так легко, что определена основная творческая линия поэта. «Он пишет с жаром и необыкновенной удачей то, что он всегда хотел и должен был давно написать, но никогда не мог, а вот теперь оно выходит» [82, с. 205]. Но препятствием для творчества становится смерть, которая мешает Юрию Андреевичу писать поэму и которая в сновидении предстает в образе киргизского мальчика. Традиционно состояние сна сопоставлялось со смертью или временной смертью. Живаго в своем сне видит смерть, а в стихотворении «Август» – свои похороны. Т.Д. Пронина, рассматривая образы детей в романе, показывает, как раскрывается в авторской интерпретации ситуация «ребенок и смерть» по отношению к разным персонажам [87]. Живаго в возрасте 10 лет пережил смерть матери, и уход Марии Николаевны для Юры становится рубежом в его взрослении. Таким образом, смерть в образе мальчика, ребенка символизирует не завершенность жизненного пути, а начало нового этапа существования в ином пространстве. Также киргизский мальчик в оленьей дохе может выступать как проводник между мирами, олицетворяя собой дикого жителя природы, обладающего тайным знанием. Образ смерти в лице мальчика, ребенка связывает между собой физическую смерть и воскрешение как ее продолжение. Поэтому во сне смерть доктору представляется в помощь: «Но как же может он быть его смертью, когда он помогает ему писать поэму, разве может быть польза от смерти, разве может быть в помощь смерть?» [82, с. 205–206].

В 15 главке описывается осознанное сновидение Живаго, так как он не только осмысливает во сне все, что видит, но и думает о пробуждении.

«Совершенно очевидно здесь присутствие мотива воскресения через смерть, объединяющего бред Живаго со сном Лары, а также связанного с ним в романе мотива творчества: в бреду он пишет поэму “Смятение”» [125, с. 205]. Мотив воскресения, который проходит через весь роман, в этой главке так же, как и ранее, связан с пробуждением доктора ото сна, причем это пробуждение происходит через осмысленное волевое усилие внутреннего «я» героя. И в этом пробуждении сконцентрированы идеи распада, смерти и воскресения, которые в бреду звучат в двух стихотворных строках: «Рады коснуться и Надо проснуться». Особое философское значение в стихотворной строке «Рады коснуться» выделяет Б.М. Гаспаров. Во сне героя слово «коснуться» многозначно отражает стремление героя тесно соприкоснуться с самой жизнью. «В контексте философских размышлений Пастернака оно означает прямой контакт с жизнью – стремление не только воспринять его в созерцании, но непосредственно ее “коснуться”» [25, с. 81].

Лирический сюжет стихотворения «На Страстной» подчинен описанию трех дней перед воскресением Христа. Мотивы сновидения доктора созвучны с этим стихотворением.

И со Страстного четверга
И до Страстной субботы
Вода буравит берега
И вьет водовороты [82, с. 517].

В болезненном бреду доктор пишет поэму не о самой смерти, она становится только помощником поэта, и не воскресении, «а о днях, протекших между тем и другим». «Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибойя. Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря» [82, с. 206]. Идея движения вперед, отчасти и

воскресения, через распад, умирание зерна, потерю чего-либо для приобретения нового Пастернак высказал в «Людах и положениях»: «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает и забвение» [81, с. 327]. Так, переживая тяжелую болезнь, и находясь на пути выздоровления, в бреду Юрий Андреевич формулирует в творчестве (в форме двух стихотворных строчек) для себя некие «определения» метафизических состояний человека, переходящего из одного мира, реального, в другой – ирреальный. Пробуждение, таким образом, как и воскресение, подготавливается большой работой природного, физического начала и душевного опыта, сосредоточенного для поэта в искусстве слова. Воскресение у Пастернака содержит в себе не только христианскую идею воскресения Христа, но и языческую – цикличное возрождение природы; сон – временная смерть, а пробуждение есть воскресение. Так в тексте расшифровываются стихотворные строки: «Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» [82, с. 206]. Авторский комментарий к этим строчкам позволяет поставить знак равенства между мотивами пробуждения и воскресения. «Пройдя через болезнь и временную смерть, герой действительно “воскресает” (переживая при этом блаженное состояние), причем в его жизни происходят радикальные изменения: отъезд с семьей в Варыкине» [125, с. 206].

9. Мотив пробуждения в романе связан с чувством счастья и блаженства. В таком состоянии пребывает герой в дороге, в поезде, переезжая с семьей в Варыкино, причем подобные чувства Живаго испытывает дважды. «Юрий Андреевич проснулся в начале ночи от смутно переполнявшего его чувства счастья, которое было так сильно, что разбудило его» [82, с. 234]. В пространстве поезда возникают две параллельные реальности. В одной находятся все, пассажиры вагона, они шумят как обычно. В другой пребывает доктор Живаго: физически он так же, как и все находится в вагоне поезда, но не слышит шума, для него существует только «сумрак белой ночи» и что-то могущественное,

ставшее причиной пробуждения Юрия Андреевича. «Но в окрестности был водопад. Он раздвигал границы белой ночи веянием свежести и воли. Он внушил доктору чувство счастья во сне. Постоянный, никогда не прекращающийся шум его водяного обвала царил над всеми звуками на разъезде и придавал им обманчивую видимость тишины» [82, с. 234]. Н.А. Фатеева говорит о стихиях воздуха и воды, называя их связующими материалами и движущими силами художественного мира Пастернака [123]. Тема воды вбирает в себя и образ Лары, и творчество Юрия Андреевича. Несмолкающий шум водопада как водяной знак Антиповой наполняет Живаго счастьем. Водопад является неиссякаемым источником бесконечно льющейся воды. Так и поэтическое творчество оформляется в итоге в звучащую речь, которая будет звучать и после смерти поэта. «Память о “волнах” обращает нас к “льющейся речи” Живаго, которая соединяет воедино “мельницу”, “душу”, “язык” и “плеск” и обнажает внутреннюю форму “речи-реченьки” Пастернака, сущность которой сформулирована доктором Живаго» [Там же, с. 184].

Б.М. Гаспаров анализирует взаимосвязь звуковых явлений и пространственно-временного континуума: «В этом эпизоде “относительность” звуковых феноменов (более сильный звук побеждает все остальные звуки, превращая их в тишину), совмещаясь с ключевым образом неравномерного движения по рельсам, вызывая целую парадигму контрапунктных наложений: совмещение двух эпох, различных пространственных ритмов (эффект “раздвинутого” пространства), переход от сна к бодрствованию и внезапное переключение настроения героя, в котором угадывается первое предчувствие наступающей весны <...>» [26, с. 246].

Пробуждение Живаго, наполненное чувством блаженства и счастья, сопоставимо с «пробуждением» в творчестве, когда поэт испытывает чувство вдохновения. Сон Живаго в очередной раз сопоставляется (или даже приравнивается) к звуковому явлению. Именно тема звука превалирует над остальными минимальными темами в онейросфере Юрия Андреевича. Как и в лирике (см. стихотворение «Сон»: «<...> и сон, как отзвук колокола, смолк...»), в

романе «Доктор Живаго» в некоторых эпизодах можно провести параллель «сон – звук».

Причина, спровоцировавшая пробуждение доктора, – шум водопада. Звук падающей воды заглушает в сознании Юрия Андреевича все остальные звуки в вагоне. Так во сне доктора сливаются воедино темы звука и воды, которые являются частотными сопутствующими сну минимальными темами в романе и во всем творчестве Пастернака. Единство, созданное природой, наполняет героя счастьем и блаженством до такой степени, что действительность, окружающая Юрия Андреевича, теряет свое звуковое обличие для Живаго. Пробуждение Живаго от шума воды содержит в себе семантику предвестия встречи с Ларой, с которой в Варыкине доктор проведет дни, наполненные счастьем.

10. В дневниковых записях Юрия Андреевича есть описание сумбурного сна, который Живаго забывает при пробуждении, но помнит причину пробуждения и подробно ее описывает. Также в 5 главке IX части Живаго рассуждает о природе сновидений.

Причиной пробуждения является женский голос, который доктор услышал во сне и запомнил: «Сон вылетел из моей головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух» [82, с. 282]. Структура мотива пробуждения повторяется. Во-первых, из всех составляющих элементов сновидения (процесс засыпания, собственно сновидение, пробуждение) значимым оказывается завершающий этап – пробуждение. Именно пробуждение ото сна связывает между собой мир реальный и ирреальный, является некой пограничной чертой между сном и явью. Пробуждение означает возвращение души в тело или воскрешение.

Описание Лары в сновидении Живаго представлено как портрет с доминантой. А голос героини становится знаком, по которому Живаго позже узнает Антипову в библиотеке. Таинственный образ отсылает к мифологической или божественной природе возникновения голоса. Лара, олицетворяющая собой Вечную Женственность и дар творчества, является во сне Живаго, как

свойственно небесному, обожествленному существу. Сон Живаго становится связующим мотивом между героями романа: Живаго и Антиповой.

Размышления Юрия Андреевича о природе сновидений отличаются от привычных, сформированных в психологии начала XX века З. Фрейдом, который утверждал, что сон является отражением вытесненного желания человека. Живаго в своем дневнике пишет: «Я не раз замечал, что именно вещи, едва замеченные днем, мысли, не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облеченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмездие за дневное к ним пренебрежение» [82, с. 282]. Во сне актуализируется то, что кажется второстепенным, но может быть важным для Живаго. Юрий Андреевич в своем дневнике формулирует знаковую сущность сновидений. Живаго не только определяет природу возникновения сновидений, но и записывает в дневнике воспоминание об одном из них. В определении внутреннего мира доктора и элементов, его составляющих, особое место занимают сны, так как видения и образы, присутствующие в сновидческой реальности, непосредственно являются продолжением реального мира и обладают скрытой символикой, которая связывает героев в романе.

Мотив пробуждения души в сознании Живаго возникает по пути из Юрятина в Варыкино: «“Очнись! Очнись!” – звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой: “Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!”» [82, с. 303]. В пути Живаго повторяет молитву из покаянного канона преп. Андрея Критского, который читается во время Великого поста. Чтение молитвы говорит о желании героя очиститься от греха. Юрий Андреевич должен сделать выбор между двумя женщинами и принимает решение вернуться к Антиповой, чтобы проститься с ней. С молитвой Живаго осуществляет попытку возвращения к христианской морали, понимая, как правильно нужно поступить. Но отступает от пути покаяния, повернув в Юрятин. «При допущении, что он еще раз увидит Антипову, Юрий Андреевич обезумел от радости. Сердце часто забилося у него. Он все снова пережил в предвосхищении» [82, с. 303]. В эпизоде звучит тема

Пасхи как возможности воскресения, к которому герой обращает свою душу, но не осуществляет задуманное.

11. Описание сонного состояния Юрия Андреевича и его пробуждения, когда он находится в плену у партизан (ч. XI, гл. 8), является сюжетообразующим центром главы. «Он не мог победить сонливости, следствия накопленного за несколько ночей недосыпания» [82, с. 343]. Во время войны естественной потребностью доктора является сон как отдых от тяжелой работы, тогда как творческая деятельность Живаго связана с бодрствованием. Можно сопоставить эпизод из части «Лесное воинство» с описанием творческого вдохновения Юрия Андреевича, когда он пишет стихи в Варыкине в период их совместной жизни там с Ларой: «Словам стало тесно в трехстопнике, последние следы сонливости слетели с пишущего, он пробудился, загорелся, узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить» [82, с. 439]. Фактически лозунгом для поэта становятся строки из стихотворения «Ночь»:

Не спи, не спи, работай,
 Не прерывай труда,
 Не спи, борись с дремой,
 Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
 Не предавайся сну.
 Ты – вечности заложник
 У времени в плену [80, с. 167].

Поддавшись сонливости, Юрий Андреевич прилег в лесу на лужайку, сплошь усыпанную золотыми листьями. Природа усыпляет Живаго и солнечным светом укрывает его, делая доктора незаметным для других персонажей и внешнего мира в целом. «Пестрота солнечных пятен, усыпившая его, клетчатым узором покрыла его вытянувшееся на земле тело, и сделала его не обнаружимым,

не отличимым в калейдоскопе лучей и листьев, точно он надел шапку-невидимку» [82, с. 344]. Так сон Юрия Андреевича в лесу символизирует единение героя романа с чистой природой, которая своим светом укрывает Живаго и является для него спасительной силой. Слияние Юрия Андреевича с природой происходит как внешне, так и внутренне. Доктор не только становится неотличим от золотого ковра листьев, но и ощущает присутствие некой силы, которая впоследствии его разбудит. Герой, засыпая, как будто уходит в другое пространство, но беспокойство мешает ему заснуть.

Пробудившись, Юрий Андреевич думает о природе выживания и подражания, о тех темах, которые раньше его волновали. «Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» [Там же]. Таким образом, за мотивом пробуждения в творчестве Пастернака закрепляется устойчивая семантика творения. Как и в стихотворении «Август», здесь прослеживается связь человека и Бога, проявлением которой является творчество.

В этом эпизоде значимой деталью является услышанный доктором разговор – так тема голоса становится постоянной сопутствующей минимальной темой мотива сна в романе. «И он снова уснул и через минуту опять проснулся. Его разбудил тихий, заглушенный говор невдалеке» [82, с. 344]. Голос зачастую является причиной пробуждения Юрия Андреевича, например в главке 9 части V «Прощание со старым». Описание сонного состояния Живаго в лесу определяет его роль в данном контексте как наблюдателя со стороны. Случайно оказавшись в месте тайной встречи заговорщиков и слившись с природой, Юрий Андреевич становится свидетелем заговора против Ливерия. Так же не по своей воле доктор попадает в плен и становится участником военных событий.

12. Символические сновидения Юрия Андреевича описываются после возвращения доктора в Юртин из плена партизан (ч. XIII, гл. 8). С точки зрения композиционного построения онейрического текста два сновидения Живаго во время болезни имеют четкую структуру. Описанию сновидения предшествует название причины сна; каждое сновидение имеет четкие пространственно-временные границы начала и конца видения; пробуждение доктора

приравнивается к его выздоровлению и заключает в себе философские размышления Живаго. В самом начале 9 главки повторяется мотив сонливости, которую Живаго не может преодолеть. В очередной раз сон (сонливость) предстает в форме побеждающей героя силы. «После еды им овладел приступ непреодолимой сонливости. Он лег, не раздеваясь, на диван и крепко заснул» [82, с. 389]. Мотивы поедания пищи и сновидений не только являются архетипическими, но имеют мифопоэтическую смысловую нагруженность. Так, О.М. Фрейденберг, описывая мифологическое сознание предков, говорит о том, что принятие людьми пищи связано с актом жертвоприношения и обретением бессмертия: «“Еда” – метафора жизни и воскресения» [131, с. 65]. То есть принятие пищи и последующий сон Живаго объединены внутренней семантикой воскресения и временной смерти. Засыпая, Юрий Андреевич видит два знаковых сна, интерпретация которых позволяет понять глубинные уровни сознания Живаго и сильную внутреннюю связь между Юрием Андреевичем и Ларисой Федоровной.

Когда Живаго погружается в крепкий сон, он не слышит громких звуков, которые должны были бы помешать доктору заснуть. «Он не слышал оглушительного и беззастенчивого крысиного содома, поднявшегося за дверью и стенами комнаты. Два тяжелых сна приснились ему подряд, один вслед за другим» [82, с. 389]. Пространственно-временные границы этого сна в тексте обозначены, также описанию сновидений предшествует определение «тяжелые».

Звуковой ряд во сне замещает оглушительный шум в реальности, в комнате, где находится Живаго. В сновидении источником звуковой наполненности является водопад, обрушивающийся на сына Юрия Андреевича Шурочку. «За дверью бился, плакал и просился внутрь его мальчик Шурочка в детском пальто, матросских брючках и шапочке, хорошенький и несчастный. Позади ребенка, обдавая его и дверь брызгами, с грохотом и гулом обрушивался водопад испорченного или водопровода или канализации, бытового явления той эпохи, или, может быть, в самом деле здесь кончалась и упиралась в дверь какая-то дикая горная теснина с бешено мчащимся по ней потоком и веками копившимся в

ущелье холодом и темнотою» [82, с. 389–390]. Шурочка находится за стеклянной дверью, то есть граница между отцом и сыном формальная, визуально не осязаемая, и эту дверь Живаго тянет на себя, чтобы Шура не смог зайти к нему. Здесь дверь становится четкой границей между персонажами, но то, что она стеклянная, указывает на ее условность, а усилия доктора подчеркивают, что именно он своей волей создал невидимую преграду в реальности, а в пространстве сна эта граница трансформировалась в форму стеклянной двери.

Шурочка в матросском костюме олицетворяет собой счастливую дореволюционную эпоху, семейный уклад жизни Живаго с Тоней. Разрушающей это безмятежное и полное надежд время смертоносной силой является водопад канализации, который Юрий Андреевич называет бытовым явлением того времени. «Вода» в своей семантике несет очистительную функцию, но в этом сне она не только сметает все на своем пути, но и предстает в форме тяжелого векового потока, неуправляемой массы, созданной самой природой. Но в тексте Пастернак определяет это явление как водопад. Во сне Живаго революция, разрушившая семью доктора, предстает в виде красивого природного явления – водопада, который на самом деле оказывается «бытовым явлением эпохи». Грохот водопада заглушал все звуки вокруг, крики мальчика. Так с помощью звукового образа Пастернак показывает господство и неуправляемую силу революции.

Тема слез соединяет сновидение Живаго с реальностью после пробуждения. «Но, обливаясь слезами, он тянул на себя ручку запертой двери и не пускал мальчика, принося его в жертву ложно понятым чувствам чести и долга перед другой женщиной...» [82, с. 390]. Слезы героя представляют собой форму искупления и очищения перед сыном. Мифологический мотив принесения жертвы выступает в этом отрывке на первый план. Ради любви к Ларисе Федоровне Юрий Андреевич приносит в жертву сына. Во сне любовь к Ларе оказывается сильнее отцовских чувств.

Повтор минимальной темы слез осуществляется при пробуждении Живаго и является связующим звеном между сновидческим пространством и реальностью.

«Юрий Андреевич проснулся в поту и слезах» [82, с. 390]. В тексте романа повторяется связь мотива пробуждения и слез. Слезы символизируют страдания Живаго. Вода в мифологическом значении – проводник между мирами, что указывает на инициальный характер сновидения, на переход Юрия Андреевича на новую ступень жизненного пути. Сон становится отражением внутренних терзаний героя, показывает выбор Живаго между семьей и Ларисой Федоровной.

После пробуждения подчеркивается пограничное состояние Юрия Андреевича, но мотив пограничности усиливается уже не «временной смертью» в сновидческом пространстве, а физической, которая может быть спровоцирована сильной болезнью. «Это какая-то тяжкая, опасная, форму нездоровья принявшая усталость, какая-то болезнь с кризисом, как при всех серьезных инфекциях, и весь вопрос в том, что возьмет верх, жизнь или смерть» [82, с. 390]. Тема выбора повторяется уже не только во сне, но и в продолжении жизни героя. Спасением для Живаго оказывается уход в сновидческое пространство. Сон приобретает значение пути к выздоровлению, дающему жизнь. Тяжелый сон Живаго отчасти может являться внутренним проявлением болезни, или же, наоборот, болезнь сопровождает сделанный Живаго выбор в пользу Лары и является отражением психологической борьбы «я» героя. Юрий Андреевич видит сны, находясь в пограничном состоянии между жизнью и смертью, поэтому значимость этих сновидений обретает символический характер перерождения, воскресения.

Второе сновидение Юрия Андреевича, которое он видит, ночуя в доме Антиповой, является символом жизни, выздоровления. Утверждение жизни в романе связано с образом Ларисы Федоровны. Живаго приснилось «темное зимнее утро». Мотив рассвета, наступления нового дня предвещает выздоровление героя, начало нового этапа в жизни Живаго. Тревожность заключается в определении утра – темное. Во втором сне реализован мотив воскрешающей любви Юрия Андреевича к Ларе. «Показательно, что квартира Лары помещена между видом на “Голгофу” и видом на “театр”, дом с кариатидами и статуями античных муз с бубнами, лирами и масками в руках, то есть с “миродержательницами” и “вдохновительницами / осмыслительницами

бытия» [120, с. 154]. Дом Лары представляет собой сакральное место, которое находится между символами жизни и смерти. Пребывание в доме Ларисы Федоровны связано с размышлениями Живаго об особой значимости этого локуса: «А он-то дурень, сколько раз вспоминал этот дом, соскучился по нему и входил в эту комнату не как в помещение, а как в свою тоску по Ларе!» [82, с. 388]. Пространственный локус дома заключает в себе символическое значение места инициации героя, а Лариса Федоровна становится помощником, который помогает Живаго преодолеть смерть. Если первый сон Юрия Андреевича представляет собой некое толкование и объяснение места Лары в сознании и сердце Юрия Андреевича, то второе сновидение отчасти характеризует саму Антипову, а также является вещим: предвещает разлуку героев.

В доме Антиповой Юрий Андреевич размышляет о том, кем для него является Лара, и, возможно, увиденные сновидения являются продолжением развития мыслей Живаго о возлюбленной. При этом определение роли Лары, заключенное в снах доктора, не повторяет его размышлений о представлении сущности героини. Для Живаго Лариса Федоровна символизирует природу, Россию и саму жизнь, существование. Из такого сопоставления, возникает особенное отношение доктора к Ларе, и, возможно, именно это является причиной той жертвы, которую приносит Живаго во сне. «О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо! Вот это-то и есть Лара. С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, слух и слово, дарованные безгласным началам существования» [82, с. 388]. «Без реальной “представительницы” Ларисы Федоровны Гишар-Антиповой Вечная Женственность войти в этот мир не может. Ева – жизнь – один из сквозных символов Лары. Другой – Магдалина, умывающая ноги Христу, исцеленная бесноватая или прощенная грешница» [100].

Сновидческое пространство видения Живаго представляет собой длинную комнату, в описании интерьера которой доминантой является наличие множества

окон. «Ему снилась длинная вытянувшаяся квартира во много окон, вся на одну сторону, невысоко над улицей, вероятно, во втором этаже, с низко спущенными до полу гардинами» [82, с. 390]. Планировку комнаты можно соотнести с коридором, возможно, эта длинная комната является проходной. Наличие множества окон, второй этаж говорят о символическом значении данного локуса – незамкнутости пространства в себе, «оторванности» от земли, пограничном состоянии «между небом и землей». Комната предстает отдельным субъектом, существующим самостоятельно во всем строении, и ее положение оценивается героем относительно внешнего мира – «невысоко над улицей». Пространственная связь внешнего мира и локуса комнаты может нарушаться только относительной преградой – «спущенными до полу гардинами».

Ситуация, в которой во сне Лару видит Живаго, свидетельствует о грядущих переменах в их судьбах, переезде; и во всем этом «вагонном беспорядке» роль хозяйки отводится Антиповой. Ее главенствующее положение подчеркивается тем, что Юрий Андреевич во сне испытывает чувство необходимости быть рядом с Ларисой Федоровной, обращается к ней, но не получает ответа. «По квартире вся в хлопотах, торопливо и бесшумно носилась из конца в конец хозяйка, Лара, в наскоро подпоясанном утреннем халате, и по пятам надоедливо за ней ходил он, что-то все время бездарно и некстати выясняя, а у нее не было для него ни минуты, и на его объяснения она по ходу отзывалась только поворотами головы в его сторону, тихими недоумевающими взглядами и невинными взрывами своего бесподобного серебристого смеха, единственными видами близости, которые для них еще остались» [82, с. 391]. Во сне Лариса Федоровна наделяется звуковой характеристикой, все ее движения бесшумны, тихи. Центром звукового образа является смех Лары, который во сне реализует тему голоса. Серебристый смех и тихий взгляд – доминанты портрета Антиповой во сне Живаго. Эти детали имеют две функции: как возможность близости героев, так и показатель их отдаленности друг от друга, а сон, таким образом, становится знаком, предвещающим расставание возлюбленных. Размышления повествователя об отношениях Юрия Андреевича и Ларисы Федоровны,

сформулированные в одном предложении, объединяют два сна доктора: «И так далека, холодна и притягательна была та, которой он все отдал, которую всем предпочел и противопоставлением которой все низвел и обесценил!» [Там же].

Таким образом, сновидения Живаго являются отражением внутренней связи между героями и раскрывают психологические глубинные уровни сознания доктора, который, находясь на границе двух миров (между жизнью и смертью), еще более остро ощущает необходимость в присутствии Ларисы Федоровны для продолжения жизни. Способствуя выздоровлению Юрия Андреевича во время болезни, Лара символизирует собой жизнь, представ в воображении Живаго в образе неба, которое покровительствует всему земному. «В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всею ширию опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки протягивались к нему» [Там же]. Во снах Юрия Андреевича образ Лары связан не только с водной стихией, но и с воздушной, небесной. Так во снах Живаго раскрывается многогранность Ларисы Федоровны, которая делает ее особенной в глазах окружающих ее персонажей, а эксплицитная связь Лары с природными стихиями свидетельствует о мифопоэтичности образа героини.

Сон во время болезни Живаго не только способствует выздоровлению героя, но и выполняет мифологическую функцию.

Присутствие в сновидениях Юрия Андреевича образа Лары свидетельствует не только о сильной связи между влюбленными, но и о тонком восприятии и единении с женской натурой самого героя.

3.2. Символика сна в образах Лары и Антипова-Стрельникова

Сновидческие мотивы присутствуют и в сюжетной линии одного из центральных персонажей – Ларисы Федоровны Антиповой. Онейросфера Лары включает в себя одно сновидение и ряд мотивов сна, которые имеют различную семантику в зависимости от контекста. Анализируя мотивы сна, связанные с образом Лары, можно сделать вывод о преобладании мотива пробуждения в онейросфере героини. Функция пробуждения, которую выполняет Лара,

реализуется и по отношению к другим персонажам романа и в разных контекстах приобретает различную семантику. Антипова пробуждает ото сна персонажей романа как в прямом значении, так и в метафорическом – пробуждает в них саму жизнь. Анализ сновидения и сновидческих мотивов, связанных с образом Лары, позволит составить понятие о целостности образа героини и ее сущности.

В первой книге романа автор говорит об отличии Лары от всех остальных персонажей: «Сразу было видно, что она не как все. В ней всегда было что-то необыкновенное. Однако как чувствительно и непоправимо, по-видимому, исковеркал он ее жизнь! Как она мечется, как все время восстает и бунтует в стремлении переделать судьбу по-своему и начать существование сызнова» [82, с. 113]. Необыкновенность Лары Пастернак подчеркивает не только соединением женской красоты и трагичности судьбы, но и особым ощущением мироздания, которое всегда отличало Лару Гишар. Смешанность крови также ее отличительная особенность.

В тексте романа Лара упоминается в 10 предикативных сновидческих мотивах, выраженных одним предложением. Также с образом Лары связаны сновидения Юрия Андреевича. Таким образом, онейросфера Ларисы Федоровны имеет два мотивно-семантических круга: 1) мотивы, в которых субъектом сна является Лара; 2) мотивы, онейрические тексты, где Лара – предмет сновидений. Кроме того в «Докторе Живаго» описываются два эпизода, когда спящей Ларой со стороны любуются Комаровский и Живаго.

Несмотря на большое количество мотивов сна, связанных с образом Ларисы Федоровны, в тексте романа описано всего лишь одно сновидение, содержание которого помещается в один абзац, состоящий из трех предложений. Такой небольшой по объему онейрический текст имеет символическое значение, анализ которого помогает раскрыть сложный образ Лары.

Б.М. Гаспаров выделяет один из важных мотивов творчества Пастернака – невольничество. Образ Лары в романе заключается в «форму невольницы» и раскрывается как в прозаической, так и в поэтической частях книги. «История любви героев – это история усилий искупить “падение” (житейское и

метафизическое) и связанное с ним “невольничество”. Пастернак искусно играет на многосмысленности слова “форма”, придавая архетипическому сюжету о попытке спасти женщину, томящуюся в неволе, различные проекции: моральную, поэтико-символическую и, наконец, философскую» [25, с. 66]. Мотив сна, которым наделяется героиня, также отражает невольничество Лары. Несмотря на то, что мотив сна присутствует в повествовательной линии Ларисы Федоровны, образ Лары не связан со множеством онейрических текстов. В романе единственное сновидение героини, которое и раскрывает внутренне психологические и метафизические свойства «формы невольницы», заложницей которой по воле судьбы является Лара.

Сновидение Лары не имеет четких пространственных и темпоральных границ, оно представляет собой вставную текстовую конструкцию в 16 главке II части «Девочка из другого круга». Вторая часть романа посвящена описанию судьбы семьи Гишар, гимназистки Лары, ее связи с Комаровским. Здесь же представлен внутренний монолог Лары о любви и ее размышления о чувствах Комаровского к ней. И одной из форм выражения внутреннего голоса героини является увиденное ею сновидение. «Однажды ей снилось. Она под землей, от нее остался только левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы, а на земле поют “Черные очи да белая грудь” и “Не велят Маше за реченьку ходить”» [82, с. 50].

Связь Лары с Комаровским осмысливается как духовная смерть героини, она осознает свое унижительное положение. Ларе снится, что она под землей, то есть умерла, но от ее тела остался левый бок с плечом – то есть осталось сердце. Физическая смерть и распад тела не тронули сердца героини. Части тела в сновидении представлены как бы по диагонали: левый бок с плечом и правая ступня. Диагональ представляется связующей тонкой линией, сохраняющей тело Лары от полного распада. Интерпретация образа Лары во сне свидетельствует о характере героини: ее сущность – это сердце, а ступает Лара по жизни с правой ноги, и ее путь определяют воля и любовь, идущие от сердца.

Интерпретация элементов сновидения раскрывает разные уровни онейрического текста. Сон имеет два уровня: 1) психологический уровень в описании образа Лары Гишар; 2) метафорический – сон является семиотическим знаком, характеризующим Лару через детали-символы, которые, в свою очередь, предсказывают судьбу героини.

Подробный анализ сновидения Лары сделан в статье О.В. Федуниной [125]. Исследователь выделяет во сне Лары четыре основных аспекта: 1) временная неопределенность; 2) положение героини в пространстве; 3) видение о том, что из Лары растет пучок травы; 4) переход с внутренней точки зрения героини на внешнюю сторону жизни.

Тематика сновидения представляет собой две группы минимальных тем: это группа «Лара» и группа «земля». Группу «Лара» составляют следующие минимальные темы: бок (левый), плечо, ступня (правая), сосок (левый). Вторую группу «земля» составляют темы: под землей; пучок травы, на земле. Две тематические группы соединяются в функции рождения новой жизни. Земля – мать природы, дающая жизнь растительному миру. Во сне Гишар эта функция переходит к самой Ларе. Находясь под землей, Лара дает жизнь пучку травы, который растет из ее груди. Умирая во сне, Лара дает жизнь природному началу. Так функция рождения жизни в образе Лары заложена в ней самой природой, как в любой женщине, но в сновидении героини эта функция приобретает метафорическое значение – дар жизнотворения. «Гибельному “заколдованному кругу” неявно противопоставляется круговорот жизни, смерти и воскресения» [125, с. 203].

Тема звука и голоса во сне выражена в форме песен, которые поют над умершей Ларой. Эти песни широко известны и относятся к народному творчеству. «Черные очи да белая грудь» – цыганский романс, который исполняла Вера Панина. Текст этого романса отсылает к чувствам Комаровского к Ларе, а жанр песни – романс (цыганский) – характеризует влечение адвоката как страстное наваждение.

Черные очи да белая грудь
 До самой зари мне покоя не дают.
 Эх, распошел, тум-ро сиво грай пошел,
 Эх, да распошел, хорошая моя!

В тексте романса, как и в самом сновидении, называется белая грудь как символ женственности и притягательности для возлюбленного. Повтор данной темы звучит в текстах двух песен. Героиня предстает перед нами как воплощение женственности, дающей жизнь человеческому и природному началу. Вместе с тем она олицетворяет красоту, пробуждающую в мужчине любовь и страсть.

Вторая песня (русская народная) «Не велят Маше за реченьку ходить» также раскрывает отношения Лары и Комаровского, однако в этой песне звучит не только тема любовных отношений, но и предзнаменование беды для самой героини. В сновидении Лары и ее судьбе отражается фольклорный мотив нарушения запрета, обмана.

Не велят Маше за ре... за реченьку ходить,
 Не велят Маше моло... молодчика любить,
 Не велят Маше моло... ах, молодчика любить,
 Ах, молодчика любить.

Сновидение Лары представляет собой жизненный путь, который героине предстоит пройти. Здесь же находит выражение возрождающая сила любви Лары. Смерть во сне – это губельная связь с Комаровским, несущая физическое разрушение; встреча с Живаго знаменует ее духовное возрождение, а пробивающаяся трава из груди символизирует дочерей Лары.

Сновидение Лары можно соотнести с обрядами, предшествующими озарению и внутреннему видению у разных народов, которые описал М. Элиаде. «Способность видеть себя в форме скелета, очевидно, предполагает символизм смерти и воскрешения, так как легко можно видеть, что “превращение в скелет”

для народов, занимающихся охотой, составляет символично-ритуальный комплекс, построенный на представлении о жизни, как о постоянном обновлении» [143, с. 90]. Идея обновления и воскресения в сновидении Лары не только представлена на тематическом и мотивном уровне, но и имеет мифологический план выражения.

Онейросфера Лары раскрывает еще одну функцию героини – пробуждение к жизни и творчеству окружающих ее персонажей. Комаровский, думая о Ларе, представляет ее спящей, и этот образ пробуждает в нем сильные чувства к Гишар: «“Лара”, – шептал он и закрывал глаза, и её голова мысленно появлялась в руках у него, голова спящей с опущенными во сне ресницами, не ведающая, что на нее бессонно смотрят часами без отрыва. Шапка её волос, в беспорядке разметанная по подушке, дымом своей красоты ела Комаровскому глаза и проникала в душу» [82, с. 47].

Символическое пробуждение происходит во сне Живаго, когда герой видит сумбурный сон. Сновидение не сохранилось в памяти Юрия Андреевича, но в сознании Живаго осталась причина пробуждения – женский голос, услышанный во сне. «Сон вылетел из головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух» [82, с. 282]. Заметив Ларису Федоровну в библиотеке, Живаго вспомнит сновидение и ту женщину, которой принадлежал голос, разбудивший его. «Вне всякой связи с ними он вдруг понял, что голос, который однажды он слышал зимнею ночью во сне в Варыкине, был голосом Антиповой» [82, с. 290].

В этом эпизоде романа сформулирована основная функция Ларисы Федоровны – способность «пробуждать» любовь, творчество и саму жизнь не только в Живаго, но и во внутреннем мире Антипова-Стрельникова и Комаровского. Каждый из этих персонажей, соприкасающийся с Ларой, по той или иной причине теряет ее и лишается истинной жизни и духовных ценностей, без которых существование в будущем либо становится невозможным, либо теряет смысл. Уход из семьи Антипова-Стрельникова в революцию, казавшуюся

ему новой возможностью реализации другого «я» своей личности, ведет к самоубийству. Без Лары Стрельников не находит своего места в революционном движении, разочаровывается в выбранном пути и стреляется после разговора с Живаго. В.И. Тюпа, определяя принадлежность персонажей к тому или иному миру, отмечает в образе Лары олицетворение жизни. «Однако как самостоятельный персонаж Лара принадлежит именно среднему миру – миру жизни, которую она для Живаго олицетворяет» [122, с. 32].

Образ Лары, символизирующей жизнь, становится полностью сформированным в эпизоде возвращения Живаго в Варыкино из плена партизан. Юрий Андреевич тяжело заболевает и находится на грани жизни и смерти, его выхаживает и буквально возвращает к жизни Лариса Федоровна. После болезненного бреда в сознании выздоравливающего Юрия Андреевича Лара олицетворяет собой небо, высшие силы, вернувшие доктора к жизни. «В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всею ширью опускалось к его постели, и две большие, белые руки протягивались к нему. У него темнело в глазах от радости и, как впадают в беспамятство, он провалился в бездну блаженства» [82, с. 392]. Из сновидения Живаго в болезненном бреду и пробуждения после выздоровления выделяются три доминантные черты портрета Лары: это взгляд, смех (как реализация темы голоса: «... и на его объяснения на ходу она отзывалась только поворотами головы в его сторону, тихими недоумевающими взглядами и невинными взрывами своего бесподобного серебристого смеха, единственными видами близости, которые для них еще остались» [82, с. 391]) и руки. В сознании поэта Живаго Лариса Федоровна является обладательницей неповторимого голоса – формы близости героев. «Бесподобный серебристый смех» символизирует жизнеутверждающее начало в Ларисе Федоровне, а голос героини являет собой сакральный символ для поэта Живаго и знак Лары.

Голос Лары в сновидениях Живаго звучит дважды. Впервые голос Антиповой пробуждает Живаго и становится тайной, так как обладательница «влажного, грудного голоса» останется неузнанной до встречи в библиотеке. Так не только реализуется функция пробуждения в сновидческом пространстве, но и

проявляется действие высших сил над героями и отражение знака судьбы через сновидение Живаго. Функция голоса Лары трансформируется в болезненном бреду Живаго – являя собой пробуждающую силу, голос обретает символическую форму близости, доступной Ларе и Живаго. Значение темы голоса в романе в целом заключается не только в образе Юрия Андреевича (как голоса поэта), но и Ларисы Федоровны, так как голос Живаго – это голос поэта, а голос Лары – голос жизни.

По словам В.С. Баевского «Пастернак – поэт не только в стихотворной части романа, но и в прозаической. Лару он изображает сквозь восприятие поэта Юрия Андреевича Живаго, который, рассказывает автор, с детства привык всю природу во всех ее проявлениях отождествлять с девочкой. <...> Это одно из самых сильных и бесспорных художественных воплощений идеи и образа Вечной Женственности» [10, с. 633–634]. Если сопоставить средства создания образа Лары, заключенные в сознании Юрия Андреевича, и представленный в сновидении образ героини, можно выделить тематические совпадения. В сновидении Лары Гишар ее образ формируется на глубинном уровне сознания героини. Целостный портретный образ Лары в романе не складывается. В двух сновидениях, как и в романе, образ Лары формируется из отдельных портретных деталей. Во второй части романа Пастернак дает описание Лары: «Так же хорошо, как она училась, Лара без труда мыла посуду, помогала в мастерской и ходила по маминым поручениям. Она двигалась бесшумно и плавно, и все в ней – незаметная быстрота движений, рост, голос, серые глаза и белокурый цвет волос – было под стать друг другу» [82, с. 27]. При описании внешности Пастернак отмечает голос Лары, который в дальнейшем неоднократно будет сниться Юрию Андреевичу. Сама Лара воспринимает свое тело как оболочку души: «Это были плечо и нога, а все остальное – более или менее она сама, ее душа или сущность, стройно вложенная в очертания и отзывчиво рвущая в будущее» [Там же].

Пастернак, наделяя Ларису Федоровну даром жизни и болящей за других душой, одновременно создает образ земной женщины, хозяйки, матери. Эти качества героини отражены и в онейросфере Лары. Так, в Юрятине Лариса

Федоровна сетует об усталости и недосыпании Симе Тунцевой. «Мы последние ночи не досыпаем вследствие разных забот. Мой долг матери перед Катенькой обезопасить ее на случай возможных неприятностей с нами. <...> Мне грустно от усталости и недосыпания» [82, с. 408]. Сон для Лары – необходимая физиологическая потребность, дающая ей силы трудиться и защищать близких. Такая особенность отличает Лару от Юрия Андреевича, который не спит ночью, но пишет стихи, творит. Соприкасаются онейросферы героев в мотиве пробуждения, который присутствует в образах каждого из них. Лара воплощает в себе силу пробуждения к жизни и творчеству, для Живаго проснуться – значит жить, творить и воскреснуть.

Мотив сна, связанный с образом Лары, в последний раз упоминается в XIV части «Опять в Варыкине». Юрий Андреевич, работая ночью над стихами, в поэтическом вдохновении восхищается видом спящей Лары. Так же восхищался Ларой Комаровский, представляя ее спящую у себя на руках. «Он видел головы спящих Лары и Катеньки на белоснежных подушках. Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотой ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования» [82, с. 435]. Сон Лары и Катеньки для бодрствующего Живаго в состоянии вдохновения символизирует «чистоту существования», которую в себе воплощает Лариса Федоровна. Потеря Лары оборачивается для Живаго утратой осмысленного существования: «С Юрием Андреевичем творилось что-то несообразное. Он медленно сходил с ума. Никогда еще не вел он такого странного существования. Он запустил дом, перестал заботиться о себе, превращал ночи в дни и потерял счет времени, которое прошло с Лариного отъезда» [82, с. 451].

Посредством мотивов сна реализуется в тексте традиционная парадигма «сон – творчество». У Юрия Андреевича творчество – это поэтический дар, Лариса Федоровна обладает даром творения жизни. Лара и есть воплощение жизни для Живаго, его движущая сила. Отъезд Лары из Варыкина и разлука героев лишает жизнь Живаго духовной наполненности, и Юрий Андреевич уже

не пишет стихи, а выпускает брошюры философского содержания, таким образом подводя итог душевных исканий. В контексте романа сон представляется показателем духовной жизни героев, их связи с ирреальным миром, который определяет творческое начало.

Мотив пробуждения завершает 8 главу, здесь упоминается сновидение, которое видит Антипова, но не раскрывается его содержание. Возникает мотив таинственного сновидения как формы близкой интимной и духовной связи героев. «В это время проснулась Лара. “А ты все горишь и теплишься, свечечка моя ярая! – влажным и заложенным от спанья шепотом тихо сказала она. – На минуту сядь поближе, рядышком. Я расскажу тебе, какой сон видела”. И он потушил лампу» [82, с. 436]. Пробуждение Лары символизирует единение душ Живаго и Антиповой, а сон приобретает характеристику ирреального пространства, объединяющего героев. Пробуждение Лары Пастернак сопровождает описанием голоса героини. Голос Лары становится не только доминантой в ее портрете, но и голосом самой судьбы для Живаго. Лара, всегда любившая говорить при свечах, сравнивает пишущего стихи доктора с неугасающей «ярой» свечой. Образ свечи заключает в себе семантику сакрального огня, света, творческого начала и христианского символа веры, что находит отражение в стихотворениях Юрия Живаго. Образ «ярой» свечи, отождествляемый с Живаго и связанный с пробуждением Лары, символизирует воскрешающую силу творчества и веры, которыми наделены Лара и Живаго.

Так как в романе описываются сновидения только Живаго и Лары, Пастернак ставит героев в один ряд в повествовательной структуре романа. Женское начало вместе с особым восприятием действительности Ларисой Федоровной приравнивается к творческому дару. Возможно, эта творческая исключительность, отмеченность и Лары, и Живаго становится той силой, которая неоднократно переплетает судьбы героев на протяжении всего повествования. В онейрических текстах и мотивах сна можно выделить точки пересечения в образах героев. Эти пересечения, общие как для Живаго, так и для Лары, приобретают значение не только особой отмеченности героев, но и

объединяющей силы. Различные темы и мотивы связаны между собой, образуя единое художественное целое. Б.Л. Гаспаров, анализируя принципы построения фактуры «Доктора Живаго», говорит о взаимодействии контрапунктах линий романа друг с другом: «...исследователь сталкивается с таким разнообразием и множественностью связей, проходящих через различные точки произведения, <...> что в конечном счете каждый элемент предстает соотнесенным, тем или иным образом, с каждым другим элементом этого поистине органического художественного целого» [26, с. 251].

Сон в романе предстает как один из элементов, связывающих Живаго и Лару. Сновидения и сновидческие мотивы в образах Живаго и Лары константны. С наибольшей силой эта связь в тексте проявляется в способности видеть знаковые сновидения, отражающие не только внутренние переживания героев, но и предстоящие события.

Женские образы в романе так или иначе связаны с творчеством, поэзией. Рассуждая о Тоне и прежней жизни, Живаго поэтизирует дореволюционный мир: «Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотой» [82, с. 159]. Разговоры с Тоней о Блоке наполняют их быт поэтическим содержанием. Лара – женский образ, который пробуждает в Живаго поэтический дар с новой силой. Любовь к Ларе раскрывает в Живаго статус поэта и творца, являющийся ключевым в образе героя.

Образы Живаго и Лары многогранны, объединяют в себе различные ипостаси личности. В.С. Баевский выделяет организующий принцип создания образной системы в поэтике Пастернака: «Образ Лары организуется в согласии с основными принципами поэтики Пастернака, которой присущ межуровневый гомоморфизм, в которой отменяются иерархические отношения повседневности, априорные категории человеческого сознания, а мир пересоздается заново. И комната – Лара, и Россия – Лара, и счастье бытия – тоже Лара» [10, с. 635].

С.Г. Бугров дополняет сведения об образах Живаго и Лары, отмечая зеркальное воспроизведение отношений Фалька Анжуйского и легендарной

Мелюзины в истории героев романа Пастернака. «Подобно Мелюзине, которая “поднимается из своего водного царства и принимает ‘человеческий облик’, по возможности вполне конкретный”, Лара появляется в жизни Юрия Живаго в “пограничных” ситуациях, в момент ломки личной судьбы и / или социального порядка и всего, что он обуславливает» [15, с. 280].

Совершенно противоположная ситуация отражена в отношениях Лары и Антипова-Стрельникова. Одной из точек пересечения в образах Лары и Стрельникова является присутствие инвариантного мотива сна. Но если сновидение Лары и сны о Ларе заключают в себе творческое начало и свидетельствуют о тонком ощущении мироздания, ее исключительность подчеркивается Пастернаком на событийном и духовном уровнях, то Антипов, напротив, лишен сна.

В онейропоэтике романа образам Ларисы Федоровны и Юрия Андреевича противопоставлен Антипов-Стрельников. «Антипод Живаго Антипов-Стрельников проходит жизненный путь, противоположный живаговскому. Он принадлежит открытому враждебному миру, где господствует беспорядок, смятение, а такие понятия, как “дом”, “любовь”, “творчество”, становятся абстрактными понятиями» [123, с. 276]. В отличие от Лары и Живаго Стрельников страдает бессонницей. Эту особенность в структуре образа Антипова-Стрельникова отмечают многие исследователи. О.В. Федунина пишет: «Возникает закономерный вопрос о причинах подчеркивания сонливого состояния одного героя и неспособности не только видеть сны, но и вообще спать – у другого. Очевидно, это как-то связано с иным важным отличием между этими героями: Живаго наделен даром творчества, Стрельников же, по мнению доктора, обладает «каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывавший во всех его движениях, мог быть даром подражания [VII, 29]» [126, с. 201]. Талант и творчество в образе Антипова определяются Пастернаком как страсть: «Но в нем, бывшем реалисте, проснулась страсть к математике, физике и точным наукам. Путем самообразования он овладел всеми этими предметами в университетском объеме. <...> Усиленные ночные занятия

расшатала здоровье Павла Павловича. У него появилась бессонница» [82, с. 130]. Являясь антиподом Живаго, Антипов противопоставлен доктору во всех сферах деятельности. Юрий Андреевич как поэт видит, что Антипов также обладает «самобытным даром», который впоследствии утрачивает. Антипов-Стрельников – рационалист. Его рациональность и измена научному труду в пользу революции ведут его по гибельному пути.

В образе Живаго соединяются различные роли, которые выполняет один герой. Б.Л. Гаспаров отмечает слияние и единение всех голосов в романе, называя такой феномен – «унисон». «Одной из жертв этой “унисонной” психологии является Антипов. Вступая в Юрятин в качестве командира карательного отряда, он отказывается от возможности увидеть семью, поскольку совмещение этих двух ролей и различных фаз его жизни, кажется ему невозможным – они должны существовать только в линейной последовательности» [26, с. 248].

Антипов-Стрельников, являясь антиподом Живаго, страдает бессонницей, тогда как Живаго видит сны. Бессонница Живаго связана с поэтическим творчеством героя: Юрий Андреевич не спит – пишет стихи. Напротив, Антипов, лишаясь сна, лишается и душевного здоровья, и творческого начала. Бессонница становится знаком или предвестником дальнейших несчастий Павла Павловича. Одним из определяющих фабульную композицию романа является эпизод принятия Павлом Павловичем решения об отъезде на войну. «Но Антипов притворялся, что спит, – он не спал. У него был припадок обычной за последнее время бессонницы. Он знал, что проваляется еще так без сна часа три-четыре. Чтобы нагулять себе сон и избавиться от оставленного гостями табачного чада, он тихонько встал и в шапке и шубе поверх нижнего белья вышел на улицу» [82, с. 131]. Принятое в бессонницу решение об отъезде определяет дальнейшую судьбу Антипова, который, уезжая, потеряет не только семью, но и саму жизнь.

Семантику инвариантного мотива сна в контексте романа Пастернака можно определить так: «сон – дар». Герой и ключевые персонажи в тексте романа (Живаго, Лара, Антипов-Стрельников) связаны с такими семантическими вариантами мотива сна, которые подчеркивают заключенный в каждом из них

дар. Дар Юрия Андреевича – это поэтическое творчество, Ларисы Федоровны – творение жизни. Инвариантный мотив сна в образе Антипова реализуется противоположным сну явлением – бессонницей, которая является следствием усиленных занятий Павла Павловича. Бессонница Стрельникова становится показателем отсутствия в герое творчества и творения, так как выбранные им идеалы не созидают что-либо в мире, а приносят только разрушения.

Особой символикой в романе наделяется мотив пробуждения. В системе мотивных вариантов это наиболее часто употребляемый Пастернаком мотив, включая лирику («Сон», «Венеция», «Два отрывка из поэмы», «Август» и др.).

Мотив пробуждения связан с Ларой и раскрывает образ героини как «пробуждающей к жизни». Лара символизирует собой жизнь. Антипов отказывается от Лары, тем самым отказывается от самой жизни. Живаго теряет Лару из-за внешних обстоятельств и утрачивает интерес к жизни.

Сновидения Живаго подчеркивают творческую сторону личности героя. Бессонница Живаго связана с его поэтическим творчеством. Бессонница поэта обретает статус акта творения. Антипов не спит, стремление к исключительности противоречит его природному началу, и у него появляется бессонница, которая свидетельствует о гибельности выбранного пути.

3.3. Сновидческие мотивы в книге «Стихотворения Юрия Живаго»

Заключительная XVII часть романа Пастернака «Доктор Живаго» представляет собой тетрадь стихотворений героя. Композиционно стихотворения завершают роман уже после эпилога, представляя собой реализацию идеи воскресения. ««Стихотворения Юрия Живаго» – самая сильная часть романа, ими он завершается на высокой ноте. Они ретроспективно освещают весь его прозаический текст. В прозаических частях чем больше по стилю и по смыслу автор приближается к лирике части 17-й, тем его проза становится крупнее, значительней, порою величественнее» [10, с. 624].

Своеобразие стихотворений Юрия Живаго отмечается в «двойном авторстве» этих лирических текстов.

Мотив сна пронизывает XVII часть романа и связывает прозаическую и лирическую части «Доктора Живаго». «Однако, при всем неразрывном единстве эпической и лирической составляющих романа, стихотворения Юрия Живаго представляют собой завершённые произведения, существующие по своим внутренним законам, выявление которых позволяет определить экзистенциальную динамику лирического субъекта, обеспечивающую смысловую завершенность произведения в целом» [135, с. 420].

Последняя часть романа в полной мере реализует идею преодоления смерти и воскресения, которую Пастернак раскрывает на протяжении всего повествования в тексте как в нарративной линии, так и в философских отступлениях (например, монологи Николая Веденяпина, диалоги Юрия Живаго и Лары Антиповой с Серафимой Тунцевой). Сон в поэтической части романа приобретает функцию создания иной реальности или наделяется символическим значением, определяющим сновидения как откровение.

Сновидческая тематика в стихах Живаго представлена в 10 из 25 стихотворений: «Март», «На Страстной», «Белая ночь», «Ветер», «Свадьба», «Сказка», «Август», «Рождественская звезда», «Дурные дни», «Гефсиманский сад». Равномерное распределение текстов в книге говорит о постоянном присутствии сновидческой тематики и художественной значимости образа сна в «Стихотворениях Юрия Живаго». Несмотря на то, что сон в литературе является классическим приемом создания художественного образа, Пастернак «передает» герою своего романа восприятие тонкой границы между реальным и ирреальным мирами, и средством для такого выражения является сон. В отличие от классического использования в литературе приема сновидения (А.С. Пушкин «Пророк», М.Ю. Лермонтов «Сон», А.М. Ремизов «Сны и предсонье» [93] и др.), в стихах Юрия Живаго мотив сна чаще является периферийным и встречается в стихотворениях с философской и религиозной тематикой. Композиционное расположение тем и мотивов сна в книге свидетельствует о том, что сон связующей нитью проходит через «Стихотворения Юрия Живаго» и составляет

мотивную основу тематического стержня бессмертия и воскресения XVII части романа.

Все стихотворения, в которых представлены тема или мотив сна, можно разделить на две группы. Первая группа – тексты, объединённые тематикой любви и одухотворенной природы: «Март», «Белая ночь», «Ветер», «Свадьба».

Вторую группу стихотворений объединяет христианская тематика. В эту группу вошли следующие тексты: «На Страстной», «Сказка», «Рождественская звезда», «Дурные дни», «Гефсиманский сад». В каждом из перечисленных стихотворений раскрывается определенный этап земной жизни Иисуса Христа, а также житейная тематика, как в стихотворении «Сказка».

Особняком стоит стихотворение «Август». В онейропоэтике «Стихотворений Юрия Живаго» и всего творчества Пастернака оно является одним из вершинных мировоззренческих произведений. Сюжетообразующим мотивом в этом стихотворении становится мотив пробуждения лирического героя. Вместе с тем «Август» – единственное стихотворение цикла «Стихотворения Юрия Живаго», в котором описывается сновидение лирического героя, заключающее в себе философское размышление о пройденном жизненном пути.

1. Рассмотрим стихотворения первой группы. Поэтические тексты, объединяющие в себе «все земное», также затрагивают духовную и бытийную проблематику, только план выражения в данных текстах представлен в описании природных законов или встречи влюбленных. В стихотворении «Март» Пастернак для описания пробуждения природы от «зимней спячки» использует образ «ручейков бессонных».

Эти ночи, эти дни и ночи!

Дробь капелей в середине дня,

Кровельных сосулеч худосочье,

Ручейков бессонных болтовня! [82, с. 516]

Переход от зимы к весне традиционно сопоставляется с пробуждением природы, уже в этом значении в стихотворении «Март» содержится скрытый, заложенный на глубинном семантическом уровне мотив пробуждения. Реализация мотива пробуждения природы происходит посредством описания оживающей природы и создания образа разговаривающих между собой ручейков. В процитированном катрене 1-я и 4-я строки перекликаются между собой. Объединяет их смысловое тяготение к слиянию времени в единый поток, не разделению дня и ночи, и вся природа весной предстает бессонной.

В стихотворении «Март» содержится тот же мотивно-тематический комплекс сна, что и во всей лирике Пастернака. Бессонница ручейков также является выражением тем воды и голоса. В ряд однородных явлений с «бессонными ручейками» поставлена «дробь капелей», что также наполняет звуками образ весны. «Гамлет» и «Март» написаны пятистопным хореем. Учитывая семантический ореол размера, эти стихотворения заключают в себе рассуждения о жизненном пути. Но «Гамлет» содержит размышления о предчувствии смерти, а «Март» – о бессмертии. «Бессонница ручейков» в этом контексте воспринимается как бессмертие.

Анализируя идейное содержание первых двух стихотворений Живаго, Ю.Б. Орлицкий приходит к выводам: «Таким образом, в первых двух стихотворениях – метрических двойниках – сформулированы два противоположных взгляда на мир, которые поэт затем – начиная уже с третьего стихотворения “На Страстной”, где делается первая попытка преодолеть противостояние язычески активной природы и христианской веры, – старается сблизить и слить воедино в венчающих цикл стихотворениях “евангельского” подцикла» [76, с. 579].

Стихотворение «Белая ночь» представляет собой воспоминания или грезы лирического героя. Во всей книге стихотворений Живаго «Белая ночь» не имеет прямых аналогий в повествовательной линии романа. А.А. Скулачев доказывает реализацию в тексте идеи мимикрии на фонетическом и композиционном уровнях. «Композиция и лирический сюжет стихотворения выстраивают еще

один уровень мимикрии – двух частей стихотворения, соответствующих двум основным частям его художественного пространства» [105, с. 443]. В диалоге с Ларисой Федоровной Живаго говорит о силе интуиции и о вопросе мимикрии, которым он озабочен: «Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут в этом цветовом подлаживании скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее» [82, с. 405]. Отражением таких размышлений уже в поэзии, по мнению А.А. Скулачева, становится стихотворение «Белая ночь». Исследователь также относит к явлению мимикрии единство человека и природы в контексте романа.

Тематический анализ стихотворения позволяет нам сделать вывод о том, что в «Белой ночи» поэтом раскрывается тайна пробуждающего творчества. В тексте описываются два локуса: Петербург и лес. Эти два локуса объединяет тема творчества. Также связующей темой становится белая ночь, свидетельница разговора лирических субъектов в Петербурге и соловьиной трели в лесу. Бессонница лирических субъектов и соловьев, которые не дают спать, возможно, становится метафорой творческого пробуждения:

<...>

Соловьи славословьем грохочущим

Оглашают лесные пределы.

Ошалелое щелканье катится.

Голос маленькой птички ледащей

Пробуждает восторг и сумятицу

В глубине очарованной чащи [82, с. 518].

Образ соловья и соловьиного пения традиционно символизирует поэтическое творчество. Пастернак создает образ соловья в «Белой ночи» на основе контраста: маленькая птичка, обладающая грохочущим голосом и пробуждающая восторг «в глубине очарованной чащи». Функцию мотива разговора, голоса лирического субъекта в начале стихотворения можно

определить как сюжетообразующую. То, что тихо рассказывает лирический субъект, отражается как эхо в «дремучих урочищах». «Важность мотива голоса <...> позволяет сделать вывод о том, что в стихотворении “Белая ночь” идет речь о рождении поэтической коммуникации (в начале стихотворения – тихий разговор, во второй части – соловьиное “ошалелое щелканье”), причем как о процессе безграничном, динамическом, происходящем на грани прошлого и будущего, человеческого и природного, рождения нового и “дописывания старого” (деревья одеваются цветами, но эти белые цветы лишь продолжение белой ночи)» [105, с. 445].

Онейрические элементы в тексте стихотворения представлены временем (белая ночь) и данным определением рассказов лирического субъекта («То, что тихо тебе я рассказываю, / Так на спящие дали похоже» [82, с. 518]). Образ «рассказ – спящие дали» символизирует тайну творчества. Также в лексическом выражении этого образа объединяются локус Петербурга и леса: «Так на спящие дали похоже!»; «Там вдали, по дремучим урочищам».

Время и пространство в стихотворении, на первый взгляд, обозначены четко, временные границы расширяются уже с первого стиха отсылкой в далекое прошлое, а пространство вмещает в себя два локуса. «Кроме того, первую строфу можно рассматривать как “модель” лирического сюжета и художественного мира всего стихотворения: “Мне далекое [ср.: спящие дали] время мерещится [ср.: видавшей так много], / Дом на Стороне Петербургской [замкнутое пространство и одновременно часть Петербурга, то есть намечается разомкнутость пространства] <...>» [105, с. 443].

Мне далекое время мерещится,
 Дом на Стороне Петербургской.
 Дочь степной небогатой помещицы,
 Ты – на курсах, ты родом из Курска [82, с. 518].

Время белой ночи в стихотворении пересекается со спящими далями, что создает временное единство текста, но при этом возникает переход от ночи к утру посредством пробуждающих разговоров возлюбленных:

Фонари, точно бабочки газовые,
 Утро тронуло первую дрожью.
 То, что тихо тебе я рассказываю,
 Так на спящие дали похоже! [82, с. 519].

Мотив «спящих далей» в стихотворении вступает в диалог с наступающим утром, которое символизирует пробуждение, не обозначенное в пространстве традиционным рассветом из-за белой ночи. Сюжетообразующими мотивами, вокруг которых строится стихотворение, являются диалог влюбленных и пробуждение природы. Наступающее утро в мистическом пространстве Петербурга связано с темой звука. Звук в третьей строфе реализуется в предикативном мотиве: «То, что тихо тебе я рассказываю». Таким образом рассказ, его семантическое и голосовое воплощение сопоставляется со спящими далями. Диалог героев соотносится с диалогом наступающего утра и еще не проснувшихся далей. Восклицательный знак в конце предложения противоречит содержанию («тихо рассказываю»), но мотивирован эмоциональным направлением, внутренней значимостью самого рассказа.

Слияние героев с пространством окружающего их города происходит на двух уровнях: 1) локус дома, в котором герои садятся на подоконник (окно как граница между реальным и ирреальным) и с высоты «небоскреба» наблюдают за наступающим утром: «Этой белой ночью мы оба, / Примостясь на твоём подоконнике, / Смотрим вниз с твоего небоскреба» [82, с. 519]; 2) душевное состояние героев от соприкосновения с тайной пробуждающего утра (тайной становится и содержание рассказа героя): «Мы охвачены тою же самою / Оробелою верностью тайне, / Как раскинувшийся панорамой / Петербург за Невою бескрайней» [82, с. 519].

Мотив пробуждения предикативно выражен в 6 строфе. Варианты мотива сна композиционно располагаются так: «спящие дали» – в 3 строфе, «пробуждает восторг» – в 6 строфе. Таким образом, онейрические мотивы композиционно делят стихотворение, состоящее из 9 строф, на три равные части. В 6 строфе мотив пробуждения связан с темой голоса, только теперь вдали звучит голос соловья, а не лирического субъекта.

Ошалелое щелканье катится.

Голос маленькой птички ледащей

Пробуждает восторг и сумятицу

В глубине очарованной чаши [82, с. 519].

В стихотворении «Определение поэзии» Пастернак писал: «Это – двух соловьев поединок» [79, с. 131]. Голос соловья, таким образом, в творчестве Пастернака соотносится с голосом поэта.

Обозначенная в заглавии стихотворения «Белая ночь» тема содержит в своей номинации конфликт – это не обыкновенная ночь, а ночь, которая в привычном виде не наступает. Центральными темами стихотворения становятся пробуждение природы, олицетворение ночи как свидетельницы тайного разговора героев: «В те места босоногою странницей / Пробирается ночь вдоль забора, / И за ней с подоконника тянется / След подслушанного разговора» [82, с. 519]. Таким образом, в качестве равных собеседников выступают герои стихотворения, город и ночь. Пробуждающей силой является голос человека и соловья, предвещающий наступление утра. Мотивы сна в «Белой ночи» указывают на зыбкую временную и пространственную границу, и именно на ней возможен переход или слияние внутреннего с внешним, мира человека и мира природы. Причем пространство города и городского сада Пастернак не выделяет в отдельный локус, а ставит его в один ряд с лесными далями.

Стихотворение «Белая ночь» раскрывает идею поэтического творчества в разных пространственных локусах, которые соединяются между собой темой голоса и мотивом движущейся ночи:

В те места босоногою странницей
Пробирается ночь вдоль забора,
И за ней с подоконника тянется
След подслушанного разговора [82, с. 519].

Сон в этом стихотворении присутствует в составе образа «рассказ – спящие дали». Но во второй части стихотворения не спит соловей, как и лирический субъект стихотворения. Так белая ночь становится временем, когда поэт не спит, а творит. Мотив тайны творчества также сопряжен с переходным временем, наступления утра. Так как описывается весенняя ночь, мы можем говорить о мотиве пробуждения природы. Весна является точкой отсчета возрождения всего нового в мире. Также в этом стихотворении выделяется мотивно-тематический комплекс сна, представленный следующими темами и мотивами: окно (подоконник), звук (голос), мотив тайны, женский образ.

Стихотворения «Ветер», «Свадьба» связаны с любовной линией в романе, а также Пастернак затрагивает философские вопросы смысла жизни, самоотдачи и самопожертвования. Каждое из этих стихотворений имеет большую историю интерпретаций в литературоведении, поэтому мы остановимся на анализе только онейрических мотивов.

Стихотворение «Ветер» композиционно располагается в первой части цикла стихов Юрия Живаго, но лирический герой обращается к возлюбленной после смерти. Само стихотворение представляет собой монолог героя, в котором он ищет слова для колыбельной своей возлюбленной. Причем лирический герой после смерти осмысливает существование своей души в образе ветра. О том, что образ ветра соотносится с образом Юрия Живаго, являясь его двойником в ирреальном пространстве, мы писали в 3 главе, 1.1.

В.И. Тюпа представляет «Ветер» как стихотворение о предчувствии «грядущей поры», «прозрением предстоящей разлуки и потустороннего любовного чувства, выразителем которого оказывается вселенский ветер, владеющий “всею далью беспредельной”» [115, с. 455]. После разлуки героев Живаго пишет «плач по Ларе», воссоздавая в сознании образ возлюбленной. Мотив сна в этом эпизоде и стихотворении «Ветер» связан с образом Лары и сопутствует описанию разлуки героев. Явление Лары во сне Живаго приобретает значение сакральности, а в стихотворениях Живаго «появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого. Он не добивался этой цели, но эта широта сама приходила как утешение, лично посланное ему с дороги едущей, как далекий ее привет, как ее явление во сне или как прикосновение ее руки ко лбу» [82, с. 451].

Сон в стихотворении «Ветер» представлен метонимически – через колыбельную песню. В тексте тема сна не называется прямо, стремление лирического героя выразить свою любовь через колыбельную песню свидетельствует о тонкой метафизической связи между героем и его возлюбленной. За пределы стихотворения выходит возможность «встречи» героев в ирреальном пространстве, и способом выхода в иной мир для женщины является сновидческое пространство. Такой вывод можно сделать на том основании, что в прозаической части романа связь героев посредством сна обозначалась неоднократно.

Стихотворение «Ветер» становится поэтическим воплощением сильной связи Юрия Живаго и Лары. Герой соотносится со стихией ветра, умолкает, передавая свои функции ветру. Связь между героями в поэтической книге выражается с помощью темы голоса и слова, как и в прозаической части. Живаго в своих сновидениях слышал голос и смех Лары, а в стихотворении уже его лирический герой ищет слова для колыбельной песни возлюбленной, что также реализует тему голоса.

Субъектом действия становится ветер, поющий колыбельную песню. А.К. Жолковский, анализируя стихотворение, объединяет ветер и колыбельную в

одну конструкцию: «Ветер и колыбельная связываются в единую конструкцию с помощью общих для них элементов “колебательного движения (раскачивания, укачивания)” и “напевания”. Оба эти решения инвариантами П.: мотивами “дрожь” (“великолепие”) и “призывание стихий и словесности, в частности, рождение слов из шума стихий”» [43, с. 379].

В стихотворении «Свадьба» ярко выражена нарративная линия, так как стихотворение представляет собой рассказ о свершившемся свадебном торжестве и осмысление самого свадебного обряда не только как переходного жизненного этапа, но и как символа жизни. «Фабульный ряд повествования, не получая окончательного завершения во внешней реальности, продуцирует ментальное событие в сознании не персонажей-участников свадебного действия, а лирического нарратора, которому открывается подлинный смысл бытия как вживания в другие “я”» [135, с. 431].

Онейрическая составляющая в стихотворении выражена как предикативными мотивами, так и минимальными темами. Приведем ряд онейромотивов в стихотворении: «А зарею в самый сон / Только спать и спать бы»; «Говорок частушки / Прямо к спящим на кровать / Ворвался с пирушки»; «Просыпался шумный двор»; «Точно их за свадьбой вслед, / Спohватясь спросонья с пожеланьем многих лет / Выслали в погоню»; «Только песня, только сон, / Только голубь сизый» [82, с. 525–526]. На протяжении всего стихотворения значение лексемы «сон» приобретает символическую семантику.

Временные рамки в стихотворении обозначены четко – предрассветное время, во второй строфе Пастернак указывает даже часы происходящего действия: «Стихли с часу до семи / Болтовни обрывки» [82, с. 525].

А зарею, в самый сон,
Только спать и спать бы,
Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы [Там же].

Как и в других стихотворениях, здесь категория времени выражена переходным моментом. Под утро, в конце свадебного пиршества желанный сон прерывается песней аккордеона. Несмотря на то, что в этом стихотворении звук музыкального инструмента не является пробуждающей силой, как в «Венеции», песня аккордеона не дает заснуть уставшим гостям. В таком соотношении «сон – звук» (звук музыкального инструмента) выражается закономерность поэтического мира Пастернака.

В «Свадьбе» мотив сна буквально окружает тема звука. Все онейромотивы связаны с темой звука, которая представлена различными лексемами («болтовня», «запел аккордеон», «говорок», «шумный двор», «смех», «песня»). Пробуждающие звуки можно разделить на две группы: музыка и голоса людей, причем тема голоса превышает по частотности употребления «музыкальные» лексемы. Также в последней строфе сопутствующей темой выступила тема окна.

Свадьба в мифологическом сознании является одним из центральных событий в жизни человека и ставится в один ряд с такими онтологическими этапами, как рождение и смерть. Свадьба приравнивается к обряду инициации. После совершения обряда свадьбы меняется не только статус человека, но и его мировосприятие, что находит отражение в двух финальных строфах стихотворения. Возможно, именно для реализации идеи перехода лирического героя на новый этап, равный рождению, Пастернак и выбирает для описания время окончания свадьбы, зарождения нового дня.

О.М. Фрейденберг писала о символике свадебных обрядов. «Метафора “свадьбы” – это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения» [131, с. 75]. Победа над смертью осуществляется соединением двух людей в одно целое. О единстве мужа и жены в браке сказано в Евангелии: «Посему оставит человек отца своего и мать, и прилепится к жене своей, и будут два одною плотью; так что они уже не двое, но одна плоть» [Мк. 10: 7–8]. Если в начале стихотворения обрядовость свадьбы, рождение нового дня заключает в себе метафору победы над смертью и рождения нового, то в заключительных строках

появляется христианское понимание самопожертвования. Так жертва в браке становится моделью высшей жертвы, которую приносит Христос ради спасения всего человечества. Свадьба оказывается одной из метафор жизни, символизируя собой дар отдать себя всем другим.

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье [82, с. 526].

А.В. Радионова проанализировала парадигмы и единичные образы в парадигме «жизнь → Y» романа Пастернака [169]. Образы сопоставления были сгруппированы, и одной из основных стала группа «ментальное», в которую входит сон. Последняя строфа стихотворения представляет собой ряд явлений, характеризующих жизнь, которая заключает в себе единственный смысл – «растворенье в других». Свадебный обряд становится символом самоотречения и растворения человеческой личности в дар другим. Таким образом, в поэтическом мире Пастернака дар жизни имеет определение – это растворение нас в других, свадьба, песня, сон, голубь сизый.

Только свадьба, в глубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый [82, с. 526].

Свадьба – это переходный момент в жизни человека. Образ свадьбы, рвущейся снизу в глубь окон, уподобляется звуку песни аккордеона. В сильной позиции рифмы находятся лексемы «окон» – «сон». В поэтическом мире Пастернака окно и сон – пограничные явления. Таким образом подчеркивается переходный символический статус образа свадьбы как важнейшего

онтологического этапа. О значении символа голубя в сознании Пастернака в своей монографии писал Б.М. Гаспаров. Будучи студентом в Марбурге, Пастернак сравнивает абстрактность чистого разума с метафорой о полете голубя у Канта. «Смысл сравнения состоял в том, что полет голубя был бы невозможен без опоры, которую ему дает воздух – при том что в “субъективном отношении” голубя воздух может ему представляться помехой свободному полету» [25, с. 34]. В христианском понимании голубь символизирует собой Святой Дух. Так, песня, сон и голубь, воплощающие в поэтическом мире творчество и христианскую веру, в стихотворении связаны друг с другом и дополняют символическое значение каждого из них.

Свадьба представляет собой форму союза людей, единения. Пастернак расширяет понятие единства на примере свадебного обряда, добавляя христианское понимание брака и жизни. «В “Свадьбе” говорится об идеале человеческого единения, союза, об общей устремленности любящих людей к совершенству. Свадьба, песня оказываются образами всей человеческой жизни, полной высокого этического смысла» [96, с. 11]. Мотив «растворенья нас самих во всех других» и человеческого единения звучит в стихотворении «Рассвет»:

Со мною люди без имен,
 Деревья, дети, домоседы.
 Я ими всеми побежден,
 И только в том моя победа [82, с. 540].

Проанализировав стихотворения первой группы, можно сделать вывод о том, что мотив сна в них связан с определенными предметами поэтического мира Пастернака. Так, сон относится к следующим темам и образам: жизнь, пробуждение природы, творческий дар, образ возлюбленной. В каждом стихотворении эти темы и образы переплетаются.

2. Вторая группа стихотворений объединена христианской и житийной тематикой. В стихотворениях «На Страстной», «Сказка», «Рождественская

звезда», «Дурные дни», «Гефсиманский сад» онейрические мотивы не являются сюжетообразующими, при этом дополняют символическим значением центральную идею романа о воскресении. «Религиозные стихи в романе “Доктор Живаго” отличаются своей обращенностью к проблемам смерти и воскресения, близостью к Евангельскому повествованию и связью с богослужением Православной церкви» [74, с. 110].

Стихотворение «На Страстной» входит в группу стихотворений Живаго, объединенных христианской тематикой. Основу нарратива стихотворения «На Страстной» составляет евангельский сюжет о погребении Христа, о совершающемся на Страстной неделе обряде. «В стихотворении “На Страстной”, нарочито описательно изображающем состояние природы в предпасхальные дни, обнаруживается процессуальность действительности, в которой назревает событие грядущего преображения мироздания» [135, с. 425].

Пространственные и темпоральные отношения в тексте стихотворения похожи на течение времени в онейрическом пространстве: в описание одной ночи Пастернак заключает временной отрезок, имеющий евангельскую историю, которая продолжается в настоящем времени в ином качестве. По мнению А.А. Чевтаева, природный мир представлен во «вселенской перспективе, в которой изначально задаются предельные точки пространственной протяженности универсума – “звезды”, и их неисчислимость, с одной стороны, подчеркивает космический масштаб природы, а с другой – вскрывает ее хаотическую неупорядоченность» [136, с. 21]. Смерть Бога в таком пространстве переживает не только человек, но и все живое, весь мир. Переживание и преодоление смерти, описываемое в стихотворении, имеет циклический характер, что объединяет Божественное и природное начала. Онейрический мотив в стихотворении расположен в первой строфе и связан с темой ночи. Первая строфа построена на противопоставлении понятий света и тьмы, Пасхальной службы и сна (во время праздника Пасхи в церкви всю ночь идет служба):

Еще кругом ночная мгла.

Еще так рано в мире,
 Что звездам в небе нет числа,
 И каждая, как день, светла,
 И если бы земля могла,
 Она бы Пасху проспала
 Под чтение Псалтыри [82, с. 516].

По мысли А.А. Чевтаева, наречие «еще» грамматически маркирует грядущие события в природном мире. «Предвосхищение такого событийного поворота эксплицируется посредством вторжения литургической службы («чтение Псалтыри») в “сон / оцепенение” земной реальности, одновременно вскрывающего и внеположность природы откровению Пасхи Христовой, и всеохватность исторического движения к явленному ею Смыслу» [136, с. 21]. Сон природы противопоставляется бодрствованию во время Пасхальной службы. В поэтике Пастернака сон представляет собой пограничное состояние, что подчеркивается и другими сюжетными элементами (например, описанием пространства или времени действия). В первых стихах категория времени строится на противопоставлении: «Еще кругом ночная мгла. / Еще так рано в мире» [82, с. 516]. Темпоральная характеристика отражает переходное или пограничное состояние природы и мира в ожидании Пасхи.

Очевидна связь онейромотива «земля Пасху проспала» с темой голоса. Чтение Псалтыри в стихотворении представлено как метафизическое явление, которое не имеет конкретного исполнителя действия, все сливается воедино – голос человечества, читающего Псалтырь, становится частью на земле, провожающей Бога. В романе «Доктор Живаго» тема голоса является символом христианства и высшей силы, облеченной в форму речи.

Мотив сна в стихотворении «На Страстной» связан с темой вечности и смерти. Семантика парадигмы «сон – смерть» по ходу разворачивается событий в тексте дополняется темами вечности и воскресения: «сон – смерть – вечность – Воскресенье». Последняя строфа закольцовывает композицию стихотворения

смолканием человека и природы, и временная смерть преодолевается «усильем Воскресенья» как пробуждением ото сна. Здесь получает свое выражение ключевой принцип поэтики Пастернака – единство человека и природы, объединяющей силой в котором является Божественное начало. Идея воскресения, реализованная в стихотворении, является смысловым стержнем романа и находит выражение в онейрическом мотиве пробуждения.

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь –
Смерть можно будет побороть
Усильем Воскресенья [82, с. 517].

Стихотворение «На Страстной» можно сопоставить со сновидением Юрия Живаго, описанным в прозаической части романа. В своем сне Живаго пишет поэму «Смятение», содержанием которой является пограничное состояние между жизнью и смертью, сопоставимое с ожиданием Воскресения на Страстной неделе. «Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червиво земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибоя. Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря» [82, с. 206].

В стихотворении «Сказка» тема сна раскрывает концепт вечности, который составляет идейную основу романа «Доктор Живаго». В контексте легенды о Егории Храбром традиционное сравнение сна со смертью приобретает значение временной смерти после победы лирического героя над драконом. «Градационный контекстуально-синонимический ряд “обморок – столбняк – сон – забытьё – упадок [сил]” отражает динамику изменений состояния – физического и душевного – героев стихотворения, спасенной царевны и “конного”, победившего дракона в неравной схватке» [21, с. 50]. Сон и состояние забытья

близки друг другу и сопоставимы с испытываемым героями счастьем. Сон для Живаго как состояние блаженства и счастья представлен в прозаической части романа. Сон – физическое состояние, но в стихотворении душа лирического субъекта «во власти сна»:

То, в избытке счастья,
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья [82, с. 530].

Стихотворение «Сказка» имеет прямую связь с прозаической частью романа, представляет собой сновидение Юрия Живаго, облеченное в поэтическую форму. Тема сна в этом стихотворении подчиняется общим законам онейропоэтики Пастернака: сон представлен как побеждающая над героем романа сила; сонное состояние сопоставляется с чувством счастья и блаженства; соотношение тем сна и слез (тема воды) в поэтике Пастернака является характерной особенностью идиостиля поэта. Мотив воскресения, присутствующий в «Сказке», объединяет несколько стихотворений Пастернака разных лет. «Елка “Вальса с чертовщиной” “осуществляется, по мнению исследователя (Ежи Фарыно – Г.З.), – в границах пастернаковской сказочности или пастернаковских чудес-“волшебства” (которые, например, в “Охранной грамоте” предваряют и предсказывают трансформации – “чуда” – в евангельском смысле; такова также “Сказка” в “Стихотворениях Юрия Живаго” – чудо о Георгии смещено в сторону мифологии и “предчувствий” подлинного “воскресенья”, которое вводится в следующем за “Сказкой” стихотворении “Август” с его мотивом Преображения Господня...))» [66, с. 112–113].

Сновидческое пространство в романе является ирреальностью, доступной лирическим субъектам, которая при этом оказывается и объединяющей героев силой. Именно поэтому интерпретационный ряд «сон – смерть – жертва» не является единственной характеристикой онейромотива, так как в финале

стихотворения оба героя впадают в сон и не могут сопротивляться его силе. Этот сон после победы над драконом (злом, дьяволом) означает временную смерть перед возрождением в новом духовном качестве.

Но сердца их бьются.
 То она, то он
 Силятся очнуться
 И впадают в сон [82, с. 530].

Стихотворение «Рождественская звезда» содержит в себе христианскую идею воскресения, которая заключается в значении рождественской ночи. «В “Рождественской звезде” концепт “воскресения” завуалирован во времени и пространстве рождественской ночи, начала пути спасения от смерти. Не просто рождение, а рождение спасителя, Бога, даровавшего воскресение» [36, с. 13]. Исследователи поэтического цикла стихотворений Живаго отмечают: «Вифлеемская звезда сближает два мира, точнее все миры: “все мысли веков”, “все мечты”, “все миры”, “все будущее галерей и музеев”, “все шалости фей”, “все дела чародеев”, “все елки на свете”, “все сны детворы”, поэтому звезда возвышается “горящей скирдою соломы и сена среди целой вселенной”» [Там же, с. 14].

Пастернак в одном временном отрезке Рождества Христова объединяет прошлое и будущее, все явления мира, точкой отсчета для которых стало Рождество. В.И. Заботкина и М.Н. Коннова, проведя исследование аксиологии темпоральных смыслов в стихотворении, делают вывод «о сопряжении во временной ткани стихотворения исторических планов прошлого и вечного настоящего. В событии Рождества Христова исчезают грани времени, и открывается тайна вечности» [45, с. 138]. В сопряжении «грядущей поры» и «пришедшего после» заключается ожидание чуда, связанное с этим христианским праздником.

И странным виденьем грядущей поры
 Вставало вдали все пришедшее после.
 Все мысли веков, все мечты, все миры,
 Все будущее галерей и музеев,
 Все шалости фей, все дела чародеев,
 Все елки на свете, все сны детворы [82, с. 538].

«Все сны детворы» связаны с волшебством. Дети верят в чудо, не сомневаясь в его истинности. Возможно, поэтому детские сны в стихотворении поставлены в один ряд с феями и чародеями.

Сон в творчестве Пастернака связан с детством и взрослением. Например, в повести «Детство Люверс», стихотворениях «Я рос. Меня как Ганимеда...», «Вторая баллада». В этих произведениях сон обретает символическое значение и является элементом инициации. В «Рождественской звезде» онейромотивы относятся к образу новорожденного и детства в целом. Сон приобретает значение чистоты и невинности, свойственной детской душе. Сон новорожденного описан в стихотворении во время рассвета, когда все пробуждается. Образ спящего младенца на рассвете, Сына Божия, представляет собой явленное чудо: «Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба, / Как месяца луч в углубленья дупла» [82, с. 539].

Сон связан с образом детства в стихотворении «Дурные дни»: «И бегство в Египет и детство / Уже вспоминались, как сон» [82, с. 544]. Пространство сна соотносится с воспоминаниями о прекрасных временах, безвозвратно ушедших.

Стихотворение «Гефсиманский сад» представляет собой трактовку евангельского сюжета Пастернаком. «Кульминации цикл достигает в последнем стихотворении “Гефсиманский сад”, где поэт скорбит вместе с Христом в преддверии распятия и смерти. Однако страх смерти преодолевается верой в вечную жизнь» [13, с. 373]. В стихотворении сон представлен мотивом пробуждения:

Смягчив молитвой смертную истому,

Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремотой,
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст» [82, с. 547-548].

Мотив сна, используемый в повествовательной линии, дополняется символическим значением в онейропоэтике романа и контекста произведения в целом. Сон учеников Христа свидетельствует о слабости перед земными и физическими потребностями. А роль Иисуса и христианской веры – пробуждение от сна, забвения и неверия. Призыв Христа бодрствовать, обращенный к своим ученикам, значит – жить. Так же, как и ранее, онейромотив Пастернак вводит в текст в критический момент, при описании поворотных, переходных событий. Перипетии, в которые включен мотив сна (он может быть периферийным, но при этом не теряет своей значимости), маркируют важные события, не только ведущие к смене событий, но и отражающие духовные поиски лирического субъекта.

Стихотворение «Август» представляет собой осмысление лирическим субъектом сновидения. Анализ мотивно-тематического комплекса сна в этом стихотворении мы сделали в главе 1 диссертации. «Август» – вершинное стихотворение не только в книге «Стихотворения Юрия Живаго», но и во всем творчестве Пастернака. В этом тексте отражены философские взгляды поэта на творчество, христианство и бессмертие. Прощаясь в сновидении с земным миром, лирический субъект стихотворения не умирает вовсе, а переходит в иную реальность, обретая бессмертие в вечности Божественного мира, проекцией которого становится пространство сна. По мысли А.С. Власова, «...Сюжетную динамику “сна”, – а именно этот (третий) мотив и является в стихотворении

стержневым, концептообразующим, – также определяют несколько мотивов-событий. Их последовательная смена, чередование и варьирование подчиняются уже не обычной логике, а прихотливой логике сна, которая символически уподобляется стихии иррационального и подсознательного в художественном творчестве» [22, с. 216].

Тема единства пронизывает творчество Пастернака. Одним из способов создания единства И.В. Романова называет идею соборности, которую описал Е.Н. Трубецкой в очерках о русской иконе. «Действительно, только в некоторых ключевых стихотворениях из книги “Стихотворения Юрия Живаго” (а именно “Гамлет”, “Август” и “Гефсиманский сад”) и нигде больше в романе лирическое “я” связывает, объединяет и идентифицирует различных говорящих (а следовательно – и сознания), существующих в различных мирах-контекстах» [96, с. 13].

А.С. Власов, анализируя темпоральную динамику «Стихотворений Юрия Живаго» выделяет два основных вектора: экзистенциально-бытовой и евангельский (метаисторический). «Поэзия (=бытие) [*курсив –А.С.*] словно бы “вырастает” из прозы (=быта); именно по такому принципу – внешнее (антогонизм) и глубинное (органическая взаимосвязь и взаимообусловленность – соотносятся в романе Пастернака “поэтическое”, внутрицикловое, и “прозаическое” время» [23, с. 646].

В контексте всей онейропоэтики романа особую роль в стихотворении играет мотив пробуждения ото сна и осознания открытия, сделанного лирическим субъектом. Описание церемонии похорон – повторяющийся мотив в прозаической и лирической частях романа: похороны матери Живаго, Анны Ивановны Громеко, Юрия Живаго и похороны Бога («На Страстной»). В описании похорон в романе мы отмечали присутствие мотива сна, и в лирической части парадигма «сон – смерть» также реализуется, сохраняя мотивно-тематический комплекс сна. Сновидческое пространство в традиционном сопоставлении со смертью и жизнью в книге «Стихотворения Юрия Живаго» приобретает иное звучание, которое впитало античную, христианскую и символистскую традицию. Сон в

стихотворении «Август» можно сопоставить со звучанием голоса, одной из важнейших тем в «Докторе Живаго», так как звучащий голос лирического субъекта концентрирует в себе все земные и неземные силы, показывая связь человека-творца и Бога. Возможность обретения связи лирического субъекта с вечным миром в пространстве сна приравнивает сновидение к откровению, посредством которого герой не только соприкасается с Божественным, обретая новый провидческий статус, но и, пробуждаясь, воскресает.

И.В. Романова по содержанию соотносит «Стихотворения Юрия Живаго» с Евангелиями, учитывая, что тетрадь стихов Живаго книга светская и оформлена иначе [97, с. 177]. «Тема большинства стихотворений Юрия Живаго – тема Евангелий – страсти Божества. Тема романа – тема деяний – мученичество Его учеников» [Там же]. Христианская идея воскресения находит наивысшее выражение именно в «Стихотворениях Юрия Живаго», как в поэтическом тексте слово приобретает многозначность и символичность, а творчество – одна из форм единения человека и Божественной силы.

Выводы к главе 3

Сон в романе представлен онейрическими текстами, описывающими сновидения персонажей, также мотивами, указывающими на состояние того или иного субъекта. Чаще всего в тексте встречаются сновидческие мотивы. Онейрические тексты и мотивы связаны с центральными персонажами романа: Юрием Андреевичем Живаго, Ларой и Павлом Павловичем Антиповым-Стрельниковым. Живаго и Лара видят символические сновидения, им противопоставляется Стрельников, страдающий бессонницей. Сон является одним из маркеров отмеченности в системе персонажей романа.

Чаще всего сновидения видит Юрий Андреевич в поворотных перипетиях романа, после которых следуют новые важные события, иногда происходит пространственное перемещение героя. Сюжеты сновидений Живаго подчёркивают его творческую натуру. В одном из сновидений Юрий Андреевич пишет поэму, стихотворные строки которой можно соотнести с судьбой и

мировоззрением поэта. Значимым в онейросфере Живаго является мотив пробуждения, которое в метафорическом значении приравнивается к творческому пробуждению и витальности, возрождению, воскресению. Пробуждение определяется Живаго как счастье и блаженство, тогда как в некоторых эпизодах возникает традиционное сравнение сна с временной смертью. Такое восприятие сна и желание пробуждения героя отражает мифологическую основу сновидений.

Лара также видит сновидения. Их описания короткие, состоят буквально из нескольких предложений, но каждое слово в таком онейрическом тексте становится темой, так как раскрывает внутренний мир героини и является отражением ее судьбы. Сновидения Лары символизируют возрождение жизни, которую она несет для Антипова и Живаго, пройдя через гибельную связь с Комаровским.

С другой стороны, сон для Антиповой – необходимая жизненная потребность, восстанавливающая силы для служения близким. Тогда как Живаго ночью погружается в поэтическое творчество, работает, не спит. Но героев объединяет мотив пробуждения, который для каждого из них имеет особое значение. Лариса Федоровна содержит в себе силу пробуждения к жизни, а для Живаго проснуться – значит жить, творить и воскреснуть.

Каждый из рассматриваемых героев наделяется автором тем или иным даром, который находит отражение в их снах или подчеркивается бессонницей. Живаго обладает поэтическим даром, Антипова воплощает в себе дар жизни, Стрельников наделяется даром подражания.

В «Стихотворениях Юрия Живаго» онейрические тексты, сновидческие темы и мотивы неразрывно связаны с прозаической частью романа. В поэтическом тексте сон становится лирической ситуацией, в которой персонифицируется природа, а сновидения приобретают символический характер. Христианская тематика в романе связана с мотивом пробуждения, который звучит уже в первых главах, а в последней части пробуждение приравнивается к воскресению.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В программной статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» Р. Якобсон говорит о явлении абсолютного билингвизма. «Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы» [147, с. 324]. Пастернак предстает перед нами автором, в равной степени владеющим двумя формами речи – стихами и прозой. Так возникают точки пересечения во всем творческом наследии автора, имеющие разный план выражения. Н.А. Фатеева, анализируя метатропы в поэзии и прозе Пастернака как едином тексте, утверждает, «что, несмотря на вариативность форм выражения, сохраняется единство языковой творческой личности» [123, с. 362]. Одним из таких метатропов, частотным как для поэзии, так и для прозы Пастернака, является сон.

Постоянство онейрических тем и мотивов в поэзии прослеживается от раннего стихотворения «Сон» (1913, 1928) до итогового «Август» (1953). Проза также отмечена размышлениями автора о снах. Если автобиографический очерк «Охранная грамота» (1930) содержит описание увиденных сновидений, то уже в «Людах и положениях» (1956) физическое пробуждение в детском возрасте сопоставляется с пробуждением творческого сознания. В романе «Доктор Живаго» Пастернак не только описывает сны героев, но и высказывает новую идею о возникновении сновидческих сюжетов: «Я не раз замечал, что именно вещи, едва замеченные днем, мысли, не доведенные до ясности, слова, сказанные без души и оставленные без внимания, возвращаются ночью, облеченные в плоть и кровь, и становятся темами сновидений, как бы в возмещение за дневное к ним пренебрежение» [82, с. 282].

Сны в произведениях Пастернака аккумулируют в себе множество культурных ассоциаций и мифологем, накопленных в литературе за несколько

столетий: символическую связь сна со смертью и творчеством; переход в иное пространство или пограничное состояние; понятие «вещего» сновидения, в котором находит отражение судьба героя; религиозную символику сна.

В поэтических книгах Пастернака встречается немного онейрических текстов («Сон», «Дурной сон», «Август» и др.). Лирический сюжет стихотворений включает описание как сновидения, так и пробуждения лирического субъекта. Сновидения приобретают символический характер предзнаменования будущих событий. Также описанный в сновидении сюжет содержит в себе причинно-следственные связи с предшествующими событиями, которые подразумеваются в стихотворении.

Важным этапом в структуре онейрических текстов является пробуждение лирического субъекта, за которым следует новое знание. В отдельных текстах мотив пробуждения становится отправной точкой для развития лирического сюжета. Творческий процесс создания художественного произведения предполагает отсутствие сна у художника. Именно эта особенность отличает художественные сновидения Пастернака от традиционного изображения снов в литературе. При этом сон становится метафорой творчества, тогда как на самом деле творец не спит по ночам, создавая свои произведения. Бодрствование в произведениях Пастернака связано с творчеством и созиданием, а пробуждение становится равнозначным прозрению или творческому рождению.

Выражением причинно-следственной связи в сновидении является категория времени. Особенности течения времени во снах, изложенные П. Флоренским, находят отражение в онейрических текстах Пастернака. В сновидении время протекает непривычно быстро и стремится навстречу грядущим событиям. «Оно [время] вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства» [129, с. 528]. Ярким примером обратного течения времени являются стихотворения «Сон», «Дурной сон».

Особенность пространственной организации онейрических текстов заключается в сосредоточении на деталях интерьера. В пространстве сна нет

случайных номинаций, детали сна не только поэтизируются, но и приобретают символическую и мифологическую семантику: пограничное состояние между реальностью и ирреальностью, проникновение элементов потустороннего мира через детали интерьера.

Пространство сна конкретизируется с помощью различных деталей, таких как описание элементов интерьера в сновидениях Юрия Андреевича в романе «Доктор Живаго». Эти детали дополняют символику сновидений героев различными смысловыми оттенками, предвещающие будущие события. Запертая дверь в сцене похорон Анны Ивановны указывает на безвыходное, тяжелое положение героев; разбившаяся картина во сне Живаго символизирует разбившиеся и сломанные судьбы. Н.В. Альфонсов отметил особенности пространства в поэзии Пастернака, но это утверждение можно отнести ко всему творчеству в целом: «Расширение пространства в его стихах, даже до космических масштабов, служит не тому, чтобы расколоть весь мир на две враждебные половины (быт и бытие, малое и большое), – не разрыв, а связь влечет Пастернака, не противопоставление, а соединение» [3, с. 7]. Пространство сна находится в единстве с внешним пространством, окружающим лирического субъекта или героя прозаического произведения.

Ситуация сновидения включает в себя ряд тем и мотивов, повторяющихся в большинстве текстов. Изначально в поэзии формируется мотивно-тематический комплекс сна. Его составляют повторяющиеся темы, которые соседствуют со сновидческими образами, онейромотивами и периферийными темами сна. В ходе исследования мы выделили темы, составляющие ядро мотивно-тематического комплекса: природа, звуки, вода, окно, женщина. Выделенные темы имеют различное лексическое выражение. Например, природа изображается лексемами: вьюга, метель, ветер, зарево, небо и др.; вода – слезы, дождь, капли; звуки – стук, крик, голос, шум; окно – подоконник, занавесь, стекло, окно; женщина – любимая, Тамара, Ева, Магдалина, личные местоимения. Все эти темы переходят в прозу и повторяются при описании сновидений и онейромотивов Жени Люверс, Юрия Живаго, Лары.

Сон входит в состав тропа в стихотворениях, в которых онейрические элементы находятся на периферии лирической ситуации. И в таких текстах ядро мотивно-тематического комплекса сохраняется. Изменения происходят лишь в наборе лексем, выражающих ту или иную укрупненную тему. Например, вода реализуется следующими лексемами: море, снег, лед, иней. Тогда как в онейрических текстах сон сопровождают слезы, дождь, река и др. Также периферийный мотив сна соседствует новыми темами, повторяющимися в стихотворениях, объединённых общей тематикой или контекстом. В некоторых случаях к мотивно-тематическому комплексу добавляются тема ветра и мотив ходьбы.

В ряде элементов мотивно-тематического комплекса наибольшую значимость и частотность представляет тема звука. Сон и звук являются сопутствующими темами как в поэзии, так и в прозе Пастернака. В стихотворении «Дурной сон» звуковая наполненность образов усиливается повторяющимся мотивом «прислушайся». В повести «Детство Люверс» звуки появляются в критических ситуациях и несут в себе тайный смысл, предвещающий катастрофу, также сон оказывается предвестником знаковых событий, ожидающих героя. Звук становится пробуждающей силой в ряде стихотворений и романе «Доктор Живаго». Во всем творчестве Пастернака можно наблюдать динамическое развитие темы звука в связи с онейромотивами. В ранних стихотворениях лирический субъект просыпается от громких звуков. В «Стихотворениях Юрия Живаго» и книге «Когда разгуляется» яркие звуковые образы ранней лирики сменяются тихими звуками природы, такими как шелест листьев, шум дождя и ветра. В романе «Доктор Живаго» звук является только пробуждающей силой, сон связан с истинной музыкой, которая представляет собой тишину и безмолвие. Звук становится предвестником трагических перипетий, тогда как герой романа стремится к тишине, рождающей откровение и истинное познание.

Все элементы мотивно-тематического комплекса связаны между собой и мифопоэтичны. В стихотворениях «Венеция», «Единственные дни», «Под открытым небом» реализуются детали космогонического мифа. Во многих

мифологиях сновидение предстает как иное пространство, в котором содержатся сведения о прошлом народа и мироустройстве в целом. Такая связь первотворения, прошлого и будущего воссоздается Пастернаком в текстах, где присутствует сон.

Миф о творении отражается в ключевом принципе поэтики Пастернака – создании или определении «предмета» с помощью словесного называния и обретения этим «предметом» имени. В полной мере такой тип мифа о творении реализован в повести «Детство Люверс». Женя, проходя этапы взросления, открывает для себя новые предметы и явления путем номинации. Онтологические этапы в повести сопровождаются онейромотивами и описанием сновидения.

В поэзии Пастернака возникновение элементов мира в результате труда демиурга соотносится с поэтическим творчеством. Классическая модель мифа о творении содержит в себе три составляющие – творимый объект, источник или материал и творящий субъект. Эта модель отражается в лирике Пастернака, где творимый объект – это поэзия; источник – жизнь, искусство; материал – слово; творящий субъект или демиург – поэт. Ярким примером воплощения мифа о творении является стихотворение «Ночь», в котором процесс творчества связан с онейромотивом. Художник в поэтическом мире Пастернака отказывается от сна и творит только в состоянии бодрствования, а не записывает свои сновидения.

В онейрических текстах Пастернака соединяются мифологические и христианские идеи о мироустройстве. Единство мифа и поэзии проходит через все творчество, реализуясь в том числе и с помощью введения в текст снов.

Пафос повести «Детство Люверс» отражает становление творческой природы в критический период взросления. Сновидение Жени и ряд онейрических тем и мотивов также отражают инициацию. Этот обряд символизирует собой переход из одного состояния в другое, происходит рождение нового начала, неразрывно связанное со смертью старого. Такой переход в новое состояние героиня осознает сама после увиденного сновидения, пробуждение от которого символизирует собой рождение ее в новом качестве. Онейромотивы становятся маркерами новых событий, которые, в свою очередь, ведут к душевным изменениям героини – ее

взрослению. Погружаясь в сновидение, Женя получает новые знания о себе, являющиеся основой ее будущей жизни. Сновидение становится «семиотическим зеркалом», в котором отражается духовный мир героини.

Иной семантикой наполняются сны в «Докторе Живаго». Описываются сны Юрия Андреевича Живаго, Лары, что возводит героев в ранг избранных. Антипов-Стрельников, напротив, страдает бессонницей, которая приравнивается к болезненному состоянию, и таким образом подчеркивается роль этого персонажа как антипода Живаго.

В тексте описывается шесть сновидений Юрия Андреевича, каждое из них предшествует критической ситуации в романе или сопровождает ее. О значимости онейрических текстов в романе говорят записи в дневнике Юрия Живаго о природе снов. Герой делает вывод о том, что именно в сновидениях обретают окончательное завершение мысли, которым днем не получили своего развития. Поэтому сновидения героя свидетельствуют о душевных переменах Живаго, нашедших отражение в повествовательной линии романа. Сновидения Живаго символичны и характеризуют его внутренний мир. В снах доктора отражается связь с прошедшими событиями и появляются символы, предвещающие новые происшествия в романе. Сновидение раскрывает внутренний мир, наполняет текст символическим и мифологическим содержанием. При этом все сны между собой связаны повторяющимися темами и мотивами: сон связан с темой смерти; два сновидения Живаго видит на границе сна и яви во время болезни, пробуждение от сна знаменует выздоровление доктора; образ Лары объединяет четыре сновидения Живаго.

С образом Лары соотнесен мотив пробуждения к жизни. Это отражается в структуре онейрического мотива, где Лара – субъект действия. Образ Лары символизирует дар созидания жизни. Лара также является источником вдохновения для поэта Живаго. В романе описано единственное сновидение Лары, которое можно интерпретировать как проекцию судьбы героини.

Особую роль играет мотив пробуждения в «Стихотворениях Юрия Живаго». Сновидческое пространство в традиционном сопоставлении со смертью

и жизнью в лирической части романа приобретает иное значение, которое впитало античную, христианскую и символистскую традицию. Так, в стихотворении «Август» символический статус приобретает голос лирического субъекта, звучащий во сне. Этот голос, «не тронутый распадом», является одним из важнейших образов в «Докторе Живаго», так как звучащий голос лирического субъекта концентрирует в себе все земные и неземные силы, показывая связь человека-творца и Бога. Возможность обретения связи лирического героя с вечным миром в пространстве сна приравнивает сновидение к дару, посредством которого герой соприкасается с Божественным, обретая новый провидческий статус. Стихотворение «Август» представляет собой семантический центр в поэтике сна Пастернака. Наивысшее, пророческое значение сновидения заключено в метафизической связи поэта и Бога. Смерть лирического субъекта приобретает значение переходного состояния, сопоставимого со сновидением. Физическая смерть несет в себе воскресение души, отраженное в мотиве пробуждения. В «Августе» содержатся все особенности онейропоэтики Пастернака, выделенные нами и в других текстах: сюжетобразующий мотив пробуждения, символическое сновидение, мотивно-тематический комплекс сна. «Август» и есть воплощение онейропоэтики Пастернака в целом.

Мотив пробуждения символичен и является значимым элементом поэтики сна Пастернака. Пробуждение героя становится не менее важным, чем описанное видение героя. В романе, как и во всем творчестве Пастернака, пробуждение заключает в себе несколько значений: 1) новое знание; 2) жизнь или выздоровление; 3) творчество; 4) счастье и блаженство, ведущее к новым жизненным этапам; 5) пробуждение героя от сна содержит в себе символику христианского воскресения.

Понятие бессонницы у Пастернака отождествляется с болезненным состоянием и не относится к творческому вдохновению. В романе «Доктор Живаго» Антипов-Стрельников страдает бессонницей, как страдают от болезни, и все творческое ему чуждо. Усердные занятия математикой, противоречащие естественной творческой природе, лишили Стрельникова сна. В дальнейшем

герой принимает ряд решений, противоречащих естественному течению жизни, которые приводят его к одиночеству и гибели. В поэзии мотив бессонницы связан с отказом возлюбленной («Марбург»), чувством отрешенности, одиночества, при этом с предощущением высших сил («Бессонница»). Таким образом, бессонница в творчестве Пастернака не только представляет собой болезненное состояние персонажа или лирического субъекта, но и символизирует неприятие самой жизни, отрешение и отказ.

Изучений сновидений в художественном тексте насчитывает множество исследовательских работ, посвященных поэтике сна писателей XIX–XX веков. Результаты этих исследований позволяют сопоставить особенности онейропоэтики авторов разных эпох. Онейрические тексты в творчестве А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского создавались писателями с опорой на фольклорно-мифологические, библейские и литературные источники. Особенности сновидений в романах Л.Н. Толстого заключаются в объединении опыта изучения собственных сновидений и воссоздания снов персонажей. В.В. Савельева вводит понятие «золотые сны» в литературе [98, с. 455]. Это сны о счастье, о прекрасной стране, лучшем мире. В произведениях Достоевского, Тургенева, Гончарова видят сны о «Золотом веке», «Лазурном царстве», чудном крае, тогда как в творчестве Пастернака чувство счастья и блаженства связано со снами о действительности и пробуждением героя.

Онейрические тексты писателей XIX века восходят к романтической традиции. В творчестве А. Блока семантика сна эволюционирует от романтических мифологем раннего творчества к символистской картине мира. Подобный путь прорабатывает инвариант сна в поэтике Пастернака. В отличие от Блока в пастернаковских текстах романтические образы сна сменяются осмыслением действительности и творческого процесса через сновидение. Пастернак не следует за символистами, которые анализировали собственные сновидения, отождествляя сон с творением. Наоборот, творческий процесс в онейропоэтике Пастернака связан с бодрствованием художника.

Анализ онейрических текстов и онейромотивов позволяет выделить особенности сновидений в творчестве Пастернака:

- сновидения лирических субъектов и персонажей мифопоэтичны и содержат в себе элементы романтической традиции, такие как переход в другое пространство, соотношение сна с творчеством и смертью, отражение судьбы в сновидении и др.;
- герой-сновидец является действующим лицом в онейрическом тексте;
- в сновидении находят отражение драматические события, сон предваряет критические ситуации в повествовательной линии;
- в онейрических текстах в прозе и поэзии присутствует символический язык сновидческих образов: мотив потери возлюбленной, разрушения действительности, сопоставления сна с детством;
- сон в творчестве Пастернака сопровождает мотивно-тематический комплекс, который состоит из сопутствующих тем;
- в романе «Доктор Живаго» символика каждого последующего сновидения усиливается. Мотив сна закольцовывает композицию романа;
- сюжетная линия сновидений в поэзии и прозе схожа. Онейрический текст включает описание не только самого сновидения, но и его этапов. Важным в структуре онейрического текста является мотив пробуждения.

Так выстраивается онейропоэтика в творчестве Пастернака, создавая многоуровневость поэтического мира и сложное художественное пространство, в котором реальность и ирреальность соприкасаются посредством сна. Сон, являясь константной темой в творчестве Пастернака, развивается и с каждым творческим витком поэта вбирает в себя новые глубинные значения – от романтических символов до христианского осмысления действительности. Вспоминая в «Людах и положениях» пробуждение в детском возрасте, Пастернак оценивает его как рождение сознательности и творческого начала. А в итоговом произведении «Доктор Живаго», сопоставляя сон со смертью, поэт говорит о метафизическом

пробуждении, которое приравнивается к воскресению. При создании сновидений Пастернак обращается к мифу. Сон для Пастернака – это метафора творчества и самой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев, В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века: монография / В.В. Абашев. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
2. Александрова, В.А. Ранняя проза Пастернака / В.А. Александрова // Сборник статей, посвященный творчеству Бориса Пастернака. – Мюнхен: Institut zur Erforschung der UdSSR, 1962. – С. 190–203.
3. Альфонсов, В.Н. Поэзия Бориса Пастернака: монография / В.Н. Альфонсов. – Л.: Советский писатель, 1990. – 368 с.
4. Аристотель. О предсказаниях во сне / Аристотель // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков. М.: Кругъ, 2010. С. 169 – 175.
5. Аристотель. О сновидениях / Аристотель // АКАДΗΜΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. Вып. 6. СПб.: СПбГУ, 2005. С. 423 – 432.
6. Артемова, С.Ю. Коэффициент разъяснимости: попытка понимания «Памяти Демона» Б.Л. Пастернака / С.Ю. Артемова // Реальность – литература – текст: материалы Всероссийской научно-практической конференции «Калуга на литературной карте России» – Калуга: КГПУ им. К. Э. Циолковского, 2007. – С. 239 – 244.
7. Арутюнова, Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака / Б. Арутюнова // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989.
8. Баевский, В.С. Б. Пастернак – лирик: основы поэтической системы: монография / В.С. Баевский. – Смоленск: Траст-Имаком, 1993. – 238 с.
9. Баевский, В.С. Остранение: к поэтике Бориса Пастернака / В.С. Баевский. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2013. – 56 с.
10. Баевский, В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма: монография / В.С. Баевский. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 736 с.

11. Баевский, В.С., Романова, И.В. Поэтика книги Б. Пастернака «Сестра моя жизнь» / В.С. Баевский, И.В. Романова // Известия РАН. Сер.лит. и яз. – Т. 67. – № 5. – 2008. – С. 29–36.
12. Байрамова (Самойлова), К.В. Мотивы и поэтика сна в лирике А. Блока: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Байрамова (Самойлова) Карина Владимировна. – Махачкала, 2003. – 190 с.
13. Бёртнес, Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» / Ю. Бёртнес // Евангельский текст в русской литературе XVII–XXвеков. – Петрозаводск, 1994. – С. 361–377.
14. Бройтман, С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь»: монография / С.Н. Бройтман. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 608 с.
15. Бугров С.Г. Игры смыслов у Пастернака: монография / С.Г. Бугров. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 639 с.
16. Бушман, И.Н. О ранней лирике Пастернака / И.Н. Бушман // Сборник статей, посвященный творчеству Бориса Пастернака. – Мюнхен: Institut zur Erforschung der UdSSR. – С. 233–240.
17. Быков, Д.Л. Борис Пастернак: монография / Д.Л. Быков. – Москва: Молодая гвардия, 2007. – 892 с.
18. Венцлова, Т. Пространство сна: Лермонтов и Пастернак / Т. Венцлова // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака / Отв. ред. В.В. Абашеев; Пермский гос. ун-т; Ин-т мировой культуры Моск. гос. ун-та; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 424 с.
19. Веселовский, А.Н. Избранное: Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Российская поэтическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 688 с.
20. Вильмонт, Н.Н. Борис Пастернак. Воспоминания и мысли / Н.Н. Вильмонт. – М.: Советский писатель, 1989. – 224 с.

21. Власов, А.С. «Стихотворения Юрия Живаго» Б.Л. Пастернака (сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст): монография / А.С. Власов. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2008. – 208 с.

22. Власов, А.С. Дар живого духа (Стихотворения Б.Л. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго») / А.С. Власов // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 216–238.

23. Власов, А.С. Темпоральная динамика поэтического цикла Б. Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго» / А.С. Власов // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 20–23 марта 2007 г.): Труды и материалы. – М.: МАКС Пресс, 2007. – С. 645–646.

24. Вьюшкова, И.Г. Мотивный комплекс сна В поэзии и прозе Я.П. Полонского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Вьюшкова Ирина Геннадьевна. – СПб, 2011. – 248 с.

25. Гаспаров, Б.М. Борис Пастернак: по сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт): монография / Б.М. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.

26. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX: монография / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

27. Гаспаров, Б.М. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) / Б.М. Гаспаров // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Тарту, 1992. – С. 366–384.

28. Гаспаров, М.Л. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // М.Л. Гаспаров / Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – Т. 49. – 1990. – №3. – С. 218–222.

29. Гаспаров, М.Л. Избранные труды. Т. III. О стихе / М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 608 с.

30. Гаспаров, М.Л., Поливанов, К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария / М.Л. Гаспаров, К.М. Поливанов. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. – 143 с.
31. Гинзбург, Л.Я. О лирике: монография / Л.Я. Гинзбург. М.: Интрада, 1997. – 407 с.
32. Горелик, Л.Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Пастернака: монография / Л.Л. Горелик. – М.: РГГУ, 2011. – 370 с.
33. Горелик, Л.Л. Ранняя проза Пастернака: Миф о творении: монография / Л.Л. Горелик. – Смоленск: Изд-во СГПУ, 2000. – 172 с.
34. Горелик, Л.Л. Семиотические проблемы Жени Люверс: К характеристике образа Пастернака / Л.Л. Горелик // Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма: Итоги исследования в XX веке: Материалы научной конференции. – Смоленск: СГПУ, 2000. – С. 101–112.
35. Даль, Е. Некоторые особенности звуковых повторов Б. Пастернака / Е. Даль. – Goteborg, 1978. – 170 с.
36. Дмитриева, Н.М., Пороль, О.А. Концепт «Воскресение» в поэтическом цикле Б. Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго» / Н.М. Дмитриева, О.А. Пороль // Вестник РУДН. Сер.: Литературоведение, журналистика. – 2011. – №3. – С.12–17.
37. «Доктор Живаго»: Пастернак, 1958, Италия. Антология статей. Составители: С. Гардзонио, А. Реччия. – М.: Река времен, 2012. – 424 с.
38. Дынник, М. Сон как литературный прием / М. Дынник // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. (Фундаментальная электронная библиотека).
39. Ершенко, Ю.О. Поэтика сна в творчестве А.С. Пушкина: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Ершенко Юлия Олеговна. – М., 2006. – 204 с.
40. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: монография / В.М. Жирмунский. – М.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.

41. Жолковский, А.К. Блуждающие сны: Статьи разных лет. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 512 с.
42. Жолковский, А.К. К описанию поэтического мира Пушкина / А.К. Жолковский [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/zhz/bib300.html (дата обращения: 07.12.2008).
43. Жолковский, А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты: монография / А.К. Жолковский. – М.: Новое лит. обозрение, 2011. – 608 с.
44. Жолковский, А.К., Щеглов, Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов // Ученые записки Тартус. гос. ун-та. – 1975. – Вып. 365. – С. 150–183.
45. Заботкина, В.И., Коннова, М.Н. К вопросу об особенностях экспликации темпоральных смыслов в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рождественская звезда» / В.И. Заботкина, М.Н. Коннова // Новый филологический вестник. – 2016. – № 3 (38). С. 127–140.
46. Зотова, Е.И. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Б.Л. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.И. Зотова. – М., 1998. – 164 с.
47. Иванов, Вяч.Вс. Колыхающийся занавес: Из заметок о Пастернаке и изобразительном искусстве / Вяч.Вс. Иванов // Мир Пастернака. М., 1989. С. 55–59.
48. Иванов, Вяч.Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи: монография / Вяч.Вс. Иванов. – М.: Изд. центр «Азбуковник», 2015. – 696 с.
49. Иванов, Вяч.Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке. Вечное детство. Женский род. Платье девочки / Вяч.Вс. Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – С. 15–142.

50. Кислова, Е.П. Метафора в поэзии и прозе: семантико-стилистический аспект (На материале лирики и романа «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака): дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.П. Кислова. – Уфа, 1998. – 223 с.
51. Ковтунова, И.И. О поэтических образах Бориса Пастернака / И.И. Ковтунова // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – С. 132–207.
52. Компанеец, В.В., Орлова Е. А. Концепт «Судьба» в прозе Б. Пастернака / В.В. Компанеец // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. №6. С. 39–47.
53. Куликова, С.А. Тип героя в прозе Б.Л. Пастернака: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / С.А. Куликова. – Саратов, 1998. – 239 с.
54. Левин, Ю.И. Заметки о «Лейтенанте Шмидте» Б.Л. Пастернака / Ю.И. Левин // Boris Pasternak: Essays. – Stockholm, 1976.
55. Левченко О.А. Мифологема «БОГ – ЦАРЬ – ОТЕЦ» в творчестве Пушкина 1824–1834 гг. / О.А. Левченко // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета. 1997 г. – Смоленск: СГПУ, 1997. – С.11–27.
56. Лихачев, Д.С. Литература – реальность – литература: монография / Д.С. Лихачев. – М.: издательство АСТ, 2017. – 320 с.
57. Лихачев, Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Д.С. Лихачев // Пастернак Б. Доктор Живаго. – М.: Сов. писатель, 1989. С. 5–16.
58. Лотман, М.Ю. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. IV. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – Вып. 236. – Тарту, 1969. – С. 206–238.
59. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.
60. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв: монография / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.

61. Лотман, Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 11–265.
62. Лотман, Ю.М. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. XIII. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – Вып. 546. – Тарту, 1983.
63. Лотман, Ю.М. Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики) / Ю.М. Лотман. – Tallin, 1996. – 175 с.
64. Ляхова, Е.И. Поворотный «ключ» (о «Сказке» Юрия Живаго) / Е.И. Ляхова // Новый филологический вестник. – 2014. – №1 (28). – С. 125–130.
65. Магомедова, Д.М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака / Д.М. Магомедова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1990. – Т. 49. – № 5. – С. 414–419.
66. Маймескулов, А. Переделкино Бориса Пастернака (разбор цикла) / А. Маймескулов. – Bydgoszcz, 1994. – 280 с.
67. Маймескулов, А. Стихотворение «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» / А. Маймескулов // ZeszytnaukowewyzszejszkolypedagogicznejwBydgoszczy. StudiaFilologiczne; FilologiaRosyjska. – 1989 z. – 31 (12). Поэтика Пастернака. PasternaksPoetik. – Bydgoszcz, 1991.
68. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Академический проект; Мир, 2012. – 331 с.
69. Мелетинский, Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е.М. Мелетинский // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI. – Тарту, 1983. – С.115–125.
70. Нагорная, Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: Модернизм, постмодернизм: монография / Н.А. Нагорная. – М.: МАКС-Пресс, 2006. 280 с.
71. Нагорная, Н.А. Сновидения в постмодернистской прозе / Н.А. Нагорная // Русская словесность. 2003. № 8. С. 14 – 23.

72. Нечаенко, Д.А. История литературных сновидений XIX–XX вв.: фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX – начала XX вв: монография / Д.А. Нечаенко. – М.: Унив. кн., 2011. – 783 с.

73. Нечаянко, Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе: монография / Д.А. Нечаенко. – М.: Юридическая литература, 1991. – 304 с.

74. Оболенский, Д.Д. Стихи доктора Живаго / Д.Д. Оболенский // Сборник статей, посвященный творчеству Бориса Пастернака. – Мюнхен: Institut zur Erforschung der UdSSR, 1962. – С. 103–114.

75. Орлицкий, Ю.Б. «Доктор Живаго» как «проза поэта» / Ю.Б. Орлицкий // Russian Literature. – 1997. – XLI–IV. – С. 505–517.

76. Орлицкий, Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности: монография / Ю.Б. Орлицкий. – М.: РГГУ, 2008. – 845 с.

77. Павлович, Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII–XX веков / Н.В. Павлович. В 2 т. Том 1. Изд-е 2-е, стереотипное. М.: Эдиториал УРСС, 2007. – 848 с.

78. Павлович, Н.В. Язык образов / Н.В. Павлович. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.

79. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Б.Л. Пастернак; Т. I: Стихотворения и поэмы 1912 – 1931 [сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана]. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – 576с.

80. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Б.Л. Пастернак; Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930–1959 [сост. и коммент. Е.Б. Пастернак и Е.В. Пастернак]. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. – 528 с.

81. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Б.Л. Пастернак; Т. III: Проза [сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак]. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 632 с.

82. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. / Б.Л. Пастернак; Т. IV. Доктор Живаго, 1945–1955. – М. СЛОВО/SLOVO, 2004. – 760с.
83. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. / Б.Л. Пастернак; Т. V. Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений; [сост. комент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак]. – М. СЛОВО/SLOVO, 2004. – 752 с.
84. Пастернак, Е.Б. Борис Пастернак. Биография: монография / Е.Б. Пастернак. – М., «Цитадель», 1997. – 728 с.
85. Поливанов, К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман / К.М. Поливанов. Вып. 33. Тарту: University of Tartu Press, 2015. – 262 с.
86. Поливанов, К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения: монография / К.М. Поливанов. – М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. – 190 с.
87. Пронина, Т.Д. Система персонажей: дети / Т.Д. Пронина // Поэтика «Доктора Живаго» в нарративном прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – С. 65–72.
88. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки: монография / В.Я Пропп. – Ленинград: Изд-во Ленинградского института, 1986. – 365 с.
89. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма: Итоги исследования в XX веке: Материалы научной конференции. – Смоленск: СГПУ, 2000.
90. Радионова, А.В. Образная парадигма “жизнь → Y” в творчестве Пастернака // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета. Т. 6. – Смоленск: СГПУ, 2002а. С. 133-142.
91. Радионова, А.В. Путь Бориса Пастернака к «Доктору Живаго»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Радионова. – Смоленск, 2002. – 285 с.
92. Радионова, А.В. Сопоставление образных систем поэзии и прозы / Б. Пастернака / А.В. Радионова // StudiaRussica.XIX. – Будапешт, 2001.

93. Ремизов, А.М. Сны и предсонье / А.М. Ремизов. – СПб.: Азбука, 2000. – 432 с.
94. Ржевский, Л. Язык и стиль романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Л. Ржевский // Сборник статей, посвященный творчеству Бориса Пастернака. – Мюнхен: Institut zur Erforschung der UdSSR, 1962. – С. 115–230.
95. Романова, И.В. Устойчивые лексические комбинации в стихотворениях Б.Л. Пастернака о войне / И.В. Романова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2015. – № 1. – С. 106–114.
96. Романова, И.В. «Существованья ткань сквозная»: идея и образ единства в творчестве Пастернака / И.В. Романова // Филологические науки. – Смоленск, 2003. – №5. – С. 3–14.
97. Романова, И.В. Семантическая структура «Стихотворений Юрия Живаго» в контексте романа и лирики Б. Пастернака: дис.... канд. филол. наук: 10.01.01 / И.В. Романова. – Смоленск, 1997. – 275 с.
98. Савельева, В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография / В.В. Савельева. – Алматы: Жазусы, 2013. – 520 с.
99. Сегал, Д.М. Литература как охранная грамота: монография / Д.М. Сегал. – М.: Водолей; Publishers, 2006. – 976 с.
100. Седакова, О.А. Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго» / О.А. Седакова // Континент, 193. 2009: [сайт]. URL: <<http://magazines.russ.ru/continent/2009/139/se28.html>> (дата обращения: 27.03.2017).
101. Сергеева-Клятис, А.Ю. «В рассрочку созданный комфорт»: Из наблюдений над организацией пространства в романе в стихах Пастернака «Спекторский» / А.Ю. Сергеева-Клятис // Пастернаковский сборник: статьи, публикации и воспоминания. [Вып.] II [редкол.: А.Л. Оборнина, Е.В. Пастернак]. – М.: РГГУ, 2013. С. 93–101.
102. Сергеева-Клятис, А.Ю. Пастернак в жизни: монография / А.Ю. Сергеева-Клятис. – М.: АСТ, 2015. – 560 с.

103. Силантьев, И.В. Поэтика мотива: монография / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
104. Синявский, А.Д. Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака / А.Д. Синявский // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. – С.314–417.
105. Скулачев, А.А. «Белая ночь» / А.А. Скулачев // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – С. 441–449.
106. Смирнов, И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака): монография / И.П. Смирнов. – СПб.: Издательский центр Языкового отдела СПбГУ, 1995. – 191 с.
107. Суханова, И.А. Внешние и внутренние интертексты в стихотворении Б.Л. Пастернака «Сказка» / И.А. Суханова // Ярославский педагогический вестник. – № 4(41). – Ярославль. – 2004. – С. 15–21.
108. Теперик, Т.Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект / Т.Ф. Теперик // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений [под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н.Т. Пахсарьян]. – М., 2007. – С. 47 – 55.
109. Теперик, Т.Ф. О поэтике литературных сновидений / Т.Ф. Теперик // Русская словесность. – № 3. – М.: Изд-во «Школьная пресса», 2007. – С. 12–16.
110. Теперик, Т.Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.14 / Т.Ф. Теперик. – М., 2008. – 45 с.
111. Теперик, Т.Ф. Психологизм в сновидениях античного эпоса / Т.Ф. Теперик // Художественная антропология. Теоретические и литературно-исторические аспекты. – М.: МАКС Пресс, 2011. – С. 361–371.
112. Топоров, В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы) / В.Н. Топоров. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 192 с.

113. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино: монография / Ю.Н. Тынянов. – М.: 1977. – 576 с.

114. Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю.Н. Тынянов. – М.: Сов. писатель, 1965. – 572 с.

115. Тюпа, В.И. «Ветер» / В.И. Тюпа // Поэтика «Доктора Живаго» в нарративном прочтении. Коллективная монография [под ред. В.И. Тюпы]. – М.: Intrada, 2014. – С. 454–456.

116. Тюпа, В.И. Археотектоника и композиция / В.И. Тюпа // Поэтика «Доктора Живаго» в нарративном прочтении. Коллективная монография [под ред. В.И. Тюпы]. – М.: Intrada, 2014. – С. 8–40.

117. Фарыно, Е. Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Археопэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака / Е. Фарыно. – Stockholm, 1993. 84 с.

118. Фарыно, Е. Мифопоэтичность пастернаковских локусов: откуда и как туда попадают и как и куда оттуда выбираются / Е. Фарыно // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака [отв. ред. В.В. Абашев]; Пермский гос. ун-т; Ин-т мировой культуры Моск. гос. ун-та; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. М.: Языки славянской культуры, 2008. 424 с.

119. Фарыно, Е. Муаровая капуста и тетрадь откровений (Археопэтика «Доктора Живаго». 2) / Е. Фарыно // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. – Барнаул, 2011. – С.6–67.

120. Фарыно, Е. Окны мелом забелены. Хозяйки нет: Из археопэтики «Доктора Живаго» / Е. Фарыно // Sub.Rosa / Köszöntő könyv Lena Szilárd tiszteletére. Budapest, 2005. – S. 147–160.

121. Фарыно, Е. Три заметки к «определениям» поэзии, творчества и души Пастернака / Е. Фарыно // Алфавит. Филологический сборник: В 4 т. – Смоленск, 2002.

122. Фарыно, Е. Юртинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопэтика «Доктора Живаго». 6.) / Е. Фарыно // Сб. статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана. – Тарту, 1992. – С. 385–410.

123. Фатеева, Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке: монография / Н.А. Фатеева. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 400 с.

124. Федунина, О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография / О.В. Федунина. – М. Intrada, 2013. – 196 с.

125. Федунина, О.В. Сны / О.В. Федунина // Поэтика «Доктора Живаго» в нарративном прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. – М. Intrada, 2014. – С. 200–210.

126. Федунина, О.В. Поэтика сна в романе: «Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Приглашение на казнь» В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Федунина Ольга Владимировна. – М., 2003. – 236 с.

127. Флейшман, Л.С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы / Л.С. Флейшман. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 784 с.

128. Флейшман, Л.С. Статьи о Пастернаке / Л.С. Флейшман. – Бремен: K-Press, 1977. – 160 с.

129. Флоренский, П. Христианство и культура / П. Флоренский. – М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: «Фолио», 2001. – 672 с.

130. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь: монография / Д.Д. Фрезер. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.

131. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра: монография / О.М. Фрейденберг. – М.: Изд-во «Лабиринт», 1997. – 448 с.

132. Хан, А. От внешней до внутренней перспективы видения: анализ повести Пастернака «Детство Люверс» // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. I. – М.: РГГУ, 2011. С. 29–57.

133. Хан, А. Перспективы видения и ступени самоопределения в повести Бориса Пастернака «Детство Люверс» // Subrossa. Budapest 2005. С. 258-278.

134. Ходанен, Л.А., Ямадзи Асута. Поэтическая мифология снов в творчестве М.Ю. Лермонтова / Л.А. Ходанен, Ямадзи Асута // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 2 (62). – Т. 4. – С. 179–183.
135. Чевтаев, А.А. Нарративность лирики поэта Живаго / А.А. Чевтаев // Поэтика «Доктора Живаго» в нарративном прочтении. Коллективная монография [под ред. В.И. Тюпы]. – М. Intrada, 2014. – С. 419–441.
136. Чевтаев, А.А. Событийность и художественная онтология в структуре стихотворения Б. Пастернака «На Страстной» / А.А. Чевтаев // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. – 2016. – № 3. Т. 26. С. 19–28.
137. Чумаков, Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Ю.Н. Чумаков [науч. ред. Е.В. Капинос]. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 88 с.
138. Шапир, М. «А ты прекрасна без извилин». Эстетика небрежности в поэзии Пастернака // Новый мир. – 2004. – № 7. – С. 149–171.
139. Шатин, Ю.В. Исторический дискурс в «Докторе Живаго» / Ю.В. Шатин // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. I [редкол.: А.Л. Оборнина, Е.В. Пастернак]. – М.: РГГУ, 2011. С. 285–296.
140. Шкловский, В.Б. О теории прозы: монография / В.Б. Шкловский. – М.: Изд-во «Федерация», 1929. – 266 с.
141. Щеглов, Ю.К. Черты поэтического мира Ахматовой / Ю.К. Щеглов [Электронный ресурс]. URL: <http://novruslit.ru/library/?p=17> (дата обращения: 25.09.2016).
142. Эйхенбаум, Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – М.: Сов. писатель, 1969. – 552 с.
143. Элиаде, М. Аспекты мифа: монография / М. Элиаде [пер. с фр. В. Большакова]. – М.: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. – 240 с.
144. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии: монография / М. Элиаде. – М.:REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 288 с.

145. Эткинд, Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века / Е.Г. Эткинд. – СПб.: Максима, 1995. – 568 с.
146. Юнгрен, А. О поэтическом генезисе «Доктора Живаго» / А. Юнгрен // *Studies in 20th Century Russian Prose*. Stockholm, 1982. – С. 227–249
147. Якобсон, Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
148. Barnes, C.J. Boris Pasternak: A literary biography. 1890-1928 / C.J Barbes. – Cambridge, 1989. Vol. 1.
149. O'Connor K. Boris Pasternak's 'My sister-life'. The Illusion of Narrative. / K. O'Connor. – Ann Arbor. 1988. – 207 с.