

УДК 821.161.1-31.09(045)

*А.Б. Молодцов***СПЕЦИФИКА ДВИЖЕНИЯ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»**

В статье представлен анализ амбивалентности художественного мира романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», которая проявляется прежде всего в ослаблении формальных границ образов, вследствие чего они становятся текучими, обнажается движение жизни на больших скоростях, процессуальность самого мироздания. Изображение мира таким способом основано на исследовании его зависимости от времени и его особенностей. Для выражения движения во времени Б. Пастернак использует оригинальные средства, такие как остановка или сбой в пути, увеличение скорости развития сюжета, сложная смена множества статичных эпизодов, обнажение движения в статичных картинах и, напротив, превращение движения в неподвижность, незавершенность и изменчивость образов, разрыв причины и следствия в изображении событий, наращивание антиномичности между непротиворечивыми вещами и, наоборот, устранение противоречия между противоположностями, отделение действия и движения от воли человека (даже в его собственном поведении), ритмическая композиция. Перечисленные черты художественного мира романа «Доктор Живаго» в целом свидетельствуют о нем как о системе, основанной на художественном принципе относительности пространства, времени и скорости передвижения, то есть как о современном способе отображения действительности.

Ключевые слова: Б. Пастернак, движение, амбивалентность, время, статичность, композиция.

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-6-1376-1382

*Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится...
Б. Пастернак, «Доктор Живаго»*

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» имеет межродовую природу. С момента публикации романа литературоведы, по-разному аргументируя, подчеркивали лиричность «Доктора Живаго» вне зависимости от ее положительной или отрицательной оценки. Между тем при обращении к конкретным формам, в которых воплотилась действительность в романе Б. Пастернака, становится явным не столько их лирическое, сколько драматическое начало. Прихотливо сконструированное и при этом значимое полотно нуждается в установлении закономерностей, связующих его воедино. Помимо уже попавшей в поле зрения исследователей символики романа, сюжетных инвариантов, мифических моделей, взаимодействия прозы и поэзии в пределах одного произведения, философской и историософской трактовки содержания, а также интертекстуальных связей «Доктора Живаго», еще не до конца проясненной остается проблема композиции произведения и его жанровая природа. Особенности последних сформировались во многом под влиянием музыки, т.е. воздействия лирической и драматической форм на эпическую форму романа. Именно в этом направлении идет один из магистральных художественных поисков начиная с XX в. Неотъемлемой чертой музыки является текучесть, процессуальность, постоянное изменение. Изменение точек зрения, места действия, временного охвата, линейности повествования, вариантов мотивировок, стиля, образности, сюжетных линий в «Докторе Живаго» постоянно и настолько интенсивно, что изображаемые события теряют не просто однозначность, а подчас и эмпирическую реальность. Они предстают более музыкальными, чем изобразительными.

Внимание к движению, его особенностям и значению – это следствие общемирового интереса ко времени, который разделял и Б. Пастернак. Более всего это проявилось в композиции и взаимосвязанном развитии действия романа «Доктор Живаго». Однако то, что представляет структуру на его макрокомпозиционном уровне, является множеством, на первый взгляд, хаотических микрокомпозиционных элементов, время от времени обнажающих свое родство. В начале XX в. были достигнуты ошеломляющие успехи в исследовании проблемы времени: она получила новую интерпретацию в философии (А. Бергсон), физике (А. Эйнштейн), литературе (М. Пруст). Сформировалась новая, современная (модерная) модель мироздания, которая характеризуется неоднородностью течения времени в зависимости от иных материй (пространства, тепла, человеческого восприятия и т.д.).

В романе «Доктор Живаго» движение времени фиксируется многообразными способами, однако символически сложность его течения воплотилась в эпизоде последних минут жизни Юрия Андреевича. Доктора, едущего в неисправном и постоянно останавливаемом трамвае, перегоняет, «сама

того не ведая», мадемуазель Флери, дама в сиреневом платье. Живаго заметил ее, но не узнал, и это породило характерную символическую ассоциацию: «Юрию Андреевичу вспомнились школьные задачи на исчисление срока и порядка пущенных в разные часы и идущих с разной скоростью поездов, и он хотел припомнить общий способ их решения, но у него ничего не вышло, и, не доведя их до конца, он перескочил с этих воспоминаний на другие, еще более сложные размышления.

Он подумал о нескольких развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает. Нечто вроде принципа относительности на житейском ристалище представилось ему, но, окончательно запутавшись, он бросил и эти сближения» [7, с. 487–488].

Метафорически зафиксированного доктором вполне достаточно, чтобы распознать в этом отрывке одну из присущих «Доктору Живаго» самохарактеристик: Юрий Андреевич, пытаясь проникнуть в тайну своего творца (Б. Пастернака), думает о судьбах героев романа как о взаимозависимом целом. На единое контрапунктное развитие сюжета «Доктора Живаго» уже указывал Б. Гаспаров [2]. Впрочем, ту же сцену С. Буров склонен трактовать как скрытую интертекстуальную связь с чаадаевскими «Философическими письмами», в которых русский философ тоже решает проблему времени [1]. В приведенной выше сцене центральным образом (одним из любимых у Б. Пастернака) является поезд. Не стоит напоминать, насколько постепенное распространение железнодорожных полотен и поездов в начале XX в. ускорило жизнь человечества. Б. Пастернак чувствовал, что качественное изменение жизни наиболее наглядно в изменении движения и его скорости. Сознательно или бессознательно мысли, посетившие Живаго в последние минуты его жизни, являются прозрачной аллюзией на теорию относительности А. Эйнштейна («принцип относительности на житейском ристалище»). На протяжении всей жизни далеко не безразличный к поискам естественных наук, Б. Пастернак сопрягает новый художественный опыт с поворотными данными физики, усложняя и образность текста, и его композицию. Подобный синтез художественного и естественнонаучного знания присущ поэтике символизма и постсимволизма, в частности, идеям В. Брюсова (оказавшего на Б. Пастернака известное влияние) [11].

В поэтике романа «Доктор Живаго» одним из главных приемов является сравнение, зачастую открытое, прошлой формы образа с настоящей (метаморфоза). Подобный параллелизм прошедшего и настоящего, должного и аномального, истинного и ложного, как показали именитые литературоведы, в принципе является формообразующим признаком романного жанра. Так, В. Днепров подчеркивает, что реализм в изображении прозы жизни, поднимающийся до высот трагического, возможен лишь при условии субъективного отношения художника к предмету изображения. Недостаток личного мировоззрения не возмещается ни лирическими отступлениями, ни повествованием от первого лица. Реальное изображение является, таким образом, синтезом эпики и лирики, с одной стороны, и драмы – с другой [3]. В то же время М. Бахтин, как справедливо обобщает Н. Тамарченко, связывавший зарождение основ романного жанра с активизацией народно-смеховой культуры и присущей ей гротескной образности, выделял несоответствие образа (в частности, героя) самому себе как важнейшую черту романа. Подобное несоответствие амбивалентно, потому что одновременно запечатлевает и «умирание старого», и «рождение нового» в образе, вследствие чего его границы естественным путем преодолеваются, образ становится изменчивым, текучим [9]. Б. Пастернак, в свою очередь, постоянно занимается аналитическим сравнением изображаемого мира, однако, в силу своей «персональной эстетики», не приемлющей открытой демонстрации категории «Я», он сравнивает предмет не только с представлением повествователя о должном, а и с самим предметом в иной форме. Как следствие, образ становится амбивалентным, сравнение объективируется, актуализируется процессуальный характер мироздания.

Глобальной метаморфозой в романе «Доктор Живаго» предстает русская революция 1917 г. Как центр тяготения всего романного сюжета, она связывает две разные эпохи, Российскую империю рубежа XIX–XX вв. (начиная с 1890-х гг.) в преддверии революции и советский период нэпа (1920-е гг.). Взятая в целостности, революция является не с неба упавшим чудом, а кульминацией перманентного изменения общественной, политической и культурной жизни России, включая русско-японскую войну, революцию 1905 г., Первую мировую войну, саму революцию 1917 г., последовавшие за ней годы гражданской войны и безвременья, «новый» уклад жизни первого советского десятилетия (1930-е гг. и послевоенное время, скорее, подытоживаются, чем изображаются). Старые обстоятельства жизни разрушаются, а новые еще не созданы, что обуславливает универсальную аномальность существования. В отличие от ретроспективного взгляда на историю, Б. Пастернак изображает эпоху как незавершен-

ное, текущее (и текучее) время, внося ощущение неустойчивости и амбивалентности в поэтику «Доктора Живаго». Как говорит Юрий Андреевич Самдевятову, «вы – большевик, и сами не отрицаете, что это не жизнь, а нечто беспримерное, фантазмагория, несуразица» [7, с. 260]. Впрочем, Самдевятов в ответ только усиливает амбивалентность и без того противоречивой картины: «Но ведь это историческая неизбежность» [7, с. 260].

Процессуальный характер мироздания в романе «Доктор Живаго» выражается в образах, символически связанных с движением/текучестью, главные из которых – *поезд, вода, любовь и музыка*. Вышеназванные образы взаимосвязаны. Организуя весь роман в целом, они проявляются одновременно в завершающей главе первой книги «В дороге», в которой движение является основной темой. Жизненно важной текучей и поэтоу безграничной стихией является вода (путешествующие на Урал видят, как внезапно талая вода затопляет поля и лес), однако и любовь обладает переменчивым характером и способностью преодолевать границы (история Васи Брыкина, Тягуновой и компании). Связь внутреннего мира человека, особенно художника, с музыкальной сутью мира является основой эстетики символизма и постсимволизма, о чем пишет и Б. Пастернак, и М. Пруст (соната Вентейля, благодаря которой возникла любовь Сванна), и А. Лосев [5]. Основой музыкальной композиции (как и любой композиции) является ритм, чередование от двух до нескольких структурных элементов. Это существенный признак лирической прозы в целом и лирического романа в частности, согласно В. Днепрову [3]. Ритмический рисунок в композиции этой части наиболее наглядно проявляется в движении по железной дороге на поезде, с присущим такому путешествию чередованием периодов движения и остановок, равно как и движения в одну сторону, а затем в противоположную.

Неоднократно на протяжении всего романа герои попадают в фокус повествователя в момент движения (маленький Живаго едет с Веденяпиным в Кологривовку; Миша Гордон встречается с отцом Живаго в движущемся поезде; Тоня и Юра проезжают в экипаже мимо квартиры Лары и Антипова; Живаго возвращается с фронта Первой мировой войны на поезде; он же ездит в Юртин из Варыкино; он же пешком возвращается сначала из плена партизан, а затем и в Москву; в конце концов, он даже умирает в движущемся трамвае). Однако зачастую движение в романе либо изображается от обратного, через *остановку, сбой пути*, либо утрачивает пространственное измерение, что создает ощущение движения на месте (неподвижности). На смысловую значимость таких повторов обращает внимание Г. Жиличева: «Сюжетный принцип движения–остановки соотносится с “матрицей” интриги романа: с рядом повторяющихся смертей и “рождений” героя, заканчивающихся выходом из вагона – в бессмертие» [4, с. 116].

Как указывает В. Подорога, трактуя понятие длительности в философии А. Бергсона, чтобы в принципе увидеть проблему длительности и времени, с его точки зрения, учитывающей процессуальный характер всего бытия, можно лишь в момент нарушения движения, в момент остановки, иначе движущийся объект не осознает своего движения [8]. Тот же принцип осмысления и изображения движения мы находим в романе «Доктор Живаго», испытавшем влияние чеховской поэтики, в частности, ритмической организации произведения при внешне бессюжетном действии. По мнению О. Шалыгиной, «не события задают вектор времени у Чехова, а их отсутствие создает необходимый объем времени для того, чтобы “увидеть созревание чего-то”» [10, с. 30].

Метаморфозу эпохи мы видим посредством пестрого калейдоскопа зачастую статичных образов и не наполненных действием эпизодов – движение заключается не в изображаемых картинах, а в процессе их смены, с одной стороны, и их амбивалентности и незавершенности – с другой. Изображаемое в романе Б. Пастернака не успевает «стать» – оно только «становится». Любая определенная форма или черта образа с развитием действия теряет определенность: форма разрушается вследствие преобразующегося содержания. Современный роман в принципе исследует именно изменение человека в контакте с изменяющимся миром, однако в «Докторе Живаго» изменение не ограничивается общим замыслом либо развитием мировоззрения одного героя – внутреннее движение проникает на все уровни произведения, работая как художественный прием.

Неокончателность, незавершенность образов присуща модернистской поэтике: они свидетельствуют о чувстве настоящей, продуктивной жизни в противовес «разумной» и завершенной по форме, но оторванной от реальности схемы. Подобный критерий для определения подлинной жизни можно найти в романе Ж.-П. Сартра «Тошнота». Антуан Рокантен ощущает присутствие структуры в бесформенном и текучем мире, только слушая джазовую композицию, и он признает: ее чудо заключается в

неразрывной связи звуков, которые сроднены друг с другом до такой степени, что он вынужден желать их гибели, не смея ни на миг задержать их течение – наоборот, он хочет их постоянной смены.

Маленькие по форме, но тесно связанные по содержанию главы «Доктора Живаго» воспроизводят такой же процесс творческой жизни, они тоже спешат сменить друг друга, понемногу разрабатывая множество мотивов. Более плавное повествование, сконцентрированное на одной сюжетной линии либо на равномерной смене нескольких, создавало бы эффект медлительности, эпическую созерцательность. В то время как Б. Пастернак стремится отобразить динамику, которую он связывает с природой и, в частности, с растительным царством, только кажущимся статичным. При огромном ускорении мы увидели бы его непрестанный рост. Можно сказать, что художественное время романа «Доктор Живаго» представляет многократно ускоренный поток, размывающий границы событий.

Поскольку изображаемая эпоха хаотична, амбивалентна и изменчива, для ее адекватной передачи необходимо создавать соответствующие образы. Тоня очень верно подмечает: «А как продержаться в промежутке (курсив наш – А.М.), ты не советуешь, между тем это самое интересное» [7, с. 208]. Б. Пастернак с большим тщанием изображает это «промежуточное» состояние, полное несоответствий формы и содержания, в романе «Доктор Живаго». Образы видоизменяются в метаморфозах, как и суждения персонажей; движение либо многократно ускорено, либо замедлено до неподвижности; статичные картины, наоборот, оживают и наполняются движением; противоречия теряют свою силу между одними явлениями и внезапно возникают между другими; следствия не вытекают с необходимостью из причин; человек перестает быть носителем действия, властвовать над движением – оно пронизывает все мироздание и порой отчуждается от человека. Эти основные черты амбивалентного художественного мира «Доктора Живаго» присущи роману в целом, однако одновременно проявляются в части «В дороге».

К примеру, с приездом семьи Живаго на Урал делец Самдевятов утверждает, что, по слухам, он из дворянского рода, однако его артистическая внешность наряду с революционными убеждениями и занятием торговлей противоречит им. Приказчик Микулицын, смотрящий за именем Крюгера, по своим взглядам эсер, а его сын – красный партизан, но принадлежность к идейно враждебным партиям «номинальна», и «тайга с Варыкиным не воюет» [7, с. 263]. Самдевятов сначала характеризует Микулицына как чрезвычайно занятого человека, которому хватает проблем и без дальних родственников из Москвы, а затем без всякого перехода утверждает, что он же для них «рубашку с себя снимет, последнюю коркою поделится» [7, с. 261]. «Лесное воинство» странно объединило самых разных людей: помимо крестьян-середняков, в нем есть «и бедняки, и монахи-расстриги, и воюющие с папашами кулацкие сынки. Есть анархисты идейные, и беспаспортные голоштанники, и великовозрастные, выгнанные из средних учебных заведений женихи-оболтусы. Есть австро-германские военнопленные, прельщенные обещанием свободы и возвращения на родину» [7, с. 262]. Гимназисту, раненому в голову, зачем-то постоянно надевали фуражку, съезжавшую из-за перевязки и, очевидно, мешавшую ему. Тоня на станции в Торфяной, по прибытии на Урал, все еще находится во власти подхватившего всех и вся движение. «Она чувствовала утоптаный песок платформы под ногами, а между тем страх, как бы не проехать остановки, не покинул ее и стук идущего поезда продолжал шуметь в ее ушах, хотя глазами она убеждалась, что он стоит перед нею у перрона без движения» [7, с. 264]. Вопреки ожиданиям семьи Живаго, на Урале их многие узнавали (Самдевятов, Антипов, начальник станции Торфяной). Живаго говорит по этому поводу: «Я боюсь, что тут мы будем больше на виду, чем в Москве, откуда бежали в поисках незаметности» [7, с. 264]. Пока они путешествовали по железной дороге, из Юртына успели выгнать белых, которые во время путешествия заняли город. Власть меняется буквально на глазах. Подобные примеры *разрыва причины и следствия* можно легко умножить. Антиномичность одних вещей упраздняется, но в то же время неожиданно возникает между другими.

В отсутствие каких-либо привычных измерений при большом ускорении событий динамичные образы приобретают черты неподвижности, движения на месте. Лошади, везшие маленького Юру с дядей в Дуплянку, «везли, как все лошади на свете, то есть коренник бежал с прирожденной прямокой бесхитростной натуры, а пристяжная казалась непонимающему отъявленной бездельницей, которая только и знала, что, выгнувшись лебедью, отплясывала вприсядку под брэнчание бубенчиков, которое сама своими скачками подымала» [7, с. 9]. «С бешено несущегося поезда», на котором ехали Миша Гордон и отец Живаго, было видно обозы, тянувшиеся по дороге, и «казалось, что возы стоят не двигаясь, а лошади поднимают и опускают ноги на одном месте» [7, с. 15]. Когда семья Живаго выдвинулась из дому на вокзал, чтобы ехать на Урал, пошел снег. «Снегопад завешивал улицу до полу своим белым сползающим пологом, бахромчатые концы которого болтались и путались в ногах у пешеходов, так что пропадало

ощущение движения, и им казалось, что они топчутся на месте» [7, с. 213]. Под навесами вокзального дебаркадера «казалось, что снежинки, почти не двигаясь, стоят в воздухе» [7, с. 215]. Ощущение неподвижности не пропало и с началом путешествия. «В пути были уже три дня, но недалеко отъехали от Москвы», – говорится о начале путешествия на Урал [7, с. 215]. Количество и частота вынужденных остановок с продвижением на восток только увеличивались. Одна из самых долгих – это расчистка путей от снега возле станции Нижний Кельмес, а среди прочих – и остановка для торга (когда Тоня добыла зайца), и отказ машиниста ехать дальше из-за возможной неисправности перегона, и другие многочисленные и безымянные остановки. Относительность пространства доходит до такой силы, что повествователь подает одну из главок так: «Опять поезд стоял, может статься на новом полустанке, а может быть и на старом. Опять шумел водопад, скорее всего тот же самый, а возможно и другой» [7, с. 235].

Водопад – символический образ водной стихии, которой подчиняется образность части «В дороге». Он является естественным воплощением амбивалентного синтеза движения в неподвижности. Вася Брыкин увидел водопад таким: «В полувысоте падения водопад обрушивался на выдавшийся зубец утеса и раздваивался. Верхний столб воды почти не двигался, а в двух нижних ни на минуту не прекращалось еле уловимое движение из стороны в сторону, точно водопад все время поскальзывался и выпрямлялся и, сколько ни пошатывался, все время оставался на ногах» [7, с. 238]. Как мы увидели ранее, подобным образом, посредством постоянных остановок, идет непрерывное и чрезвычайно стремительное развитие действия романа «Доктор Живаго». В «персональной эстетике» Б. Пастернака вся природа в целом является тайным символом постоянного изменения, движения. Она событийна, наделена своей субъективностью, которая активизируется, когда сходит на нет динамика других событий. Подобные образы мы называем «пространством между» – между эмпирическими событиями. Во время расчистки железной дороги от снежных заносов пассажиры поезда видели чей-то дом поодаль от путей, и несколько абзацев посвящено «угадыванию» жизни в нем, судя только по внешнему описанию, в котором каждая деталь была значительна (см.: 7, с. 229). Живаго неоднократно изображается в состоянии абсолютного внешнего бездействия (ждет родов Тони; работает в ординаторской; смотрит из окна госпиталя в Мелюзееве; ждет решения своей судьбы в штабе Стрельникова и т.д.). Уже в таких «пространствах между» действие предстает отрешенным от человеческой воли, как движение самой жизни. Х. Ортега-и-Гассет, ссылаясь на немецких классиков, пишет о том, что современный «роман – медлительный жанр», поскольку он игнорирует стремительное развитие событийного сюжета, концентрируясь на «присутствии» персонажей, воплощении их личности [6]. В свете этого суждения стремительное повествование «Доктора Живаго» парадоксально основывается на эпизодах, лишенных какого-либо внешнего развития.

Весьма характерным мотивом, связанным с водной стихией и спорным с точки зрения активности человеческой воли, является история побега Васи Брыкина, Пелагеи Тягуновой, Притульева и Огрызковой. Живаго образно связывает то, что они сбежали, с бегом воды, непрерывно сопровождавшим путешественников. Несмотря на изложенную Тоней любовную интригу взаимоотношений этой четверки, он так объяснил происшествие: «Просто бежали, как вода бежит» [7, с. 237]. С этой точки зрения, бежавшие будто даже не были вольны в своих действиях – они были только его исполнителями, а действие исходило из самого себя. Не всегда заметное в эмпирическом мире, оно временами вырывается наружу, и действительность предстает автономной, независимой даже от воли человека. Так вода стала затапливать местность, которую Живаго с семьей проезжали на поезде. Это произошло, на первый взгляд, внезапно, сразу, но только после невидимых «богатырских трудов» внутреннего таяния. «Чудо вышло наружу», когда его невозможно было уже скрывать. Точно так же побег (кульминация отношений Брыкина, Тягуновой, Притульева и Огрызковой) случился только после их постепенного обострения. В романе «Доктор Живаго» весьма значительное количество действий отчуждено от человека, повествование подчеркивает текучесть самой жизни.

Итак, в романе даны два объяснения побега с разных точек зрения – лирической (Живаго) и эмпирической (Тоня). Как выясняется из дальнейшего повествования, обе они не самостоятельны, обе дополняют друг друга. Судя по словам Васи, Тягунова все-таки толкнула Огрызкову с теплушки, но «без зла» («бочком задела»). В итоге никто не погиб, но все пропали, включая конвойного Воронюка, вероятно, сбежавшего от ответственности, как и предполагала Тоня. Амбивалентность события допускает правдивость обоих объяснений. Чередование эмпирического и лирического развития сюжета ритмическим рисунком связывает весь роман. Вариации такого ритма создают музыкальное движение повествовательного целого. Б. Пастернак выстраивает их параллельно: Живаго и Тоня прогуливаются

вдоль поезда и слышат, как с другой его стороны бранятся Тягунова и Огрызкова, немного обгоняя их или отставая. Голоса женщин тоже звучали неравномерно, «то подскакивали до крика, то спадали до шепота» [7, с. 231]. Во время одной из остановок на лесном хозяйстве в ритм звенели пилы, «ходившие взад и вперед то в лад у всех, то в разнобой. Где-то далеко пробовал силы первый соловей. С еще более долгими перерывами свистал, точно продувая засоренную флейту, черный дрозд» [7, с. 240]. Именно в этой главке Живаго скажет своему тестю главный секрет ритма: «Не так часто, устанете, – говорил доктор Александру Александровичу, направляя движение пилы реже и размереннее» [7, с. 240]. В художественном мире романа «Доктор Живаго», подобно талой воде, утратившем свои границы, во избежание тотальной бесформенности (и потери всякого движения) поддерживается ритм в различных формах, однако ритмические пары расположены не по смежности, их могут отделять большие пространства текста. Слишком скорое развитие эмпирического сюжета с обильными происшествиями было бы экстенсивно и одномерно, поэтому утомительно, и именно во избежание этого Б. Пастернак, несмотря на содержательную катастрофичность своего романа, стремится к «медлительному» повествованию, не торопясь (а подчас даже не пытаясь) распутывать сюжетные перипетии.

Таким образом, мы выяснили, что поэтике романа «Доктор Живаго» присуща универсальная амбивалентность художественного мира. Образы, мотивы и сюжетные линии находятся в постоянном становлении, им свойственна изменчивость (внутренняя либо в виде смены нескольких образов). Движение многочисленных и разорванных сюжетных линий разнонаправленно и многократно ускорено, но метаморфоз эпохи и судеб персонажей проявляется как остановка в движении, нарушение движения. Оно связано с рядом основных взаимосвязанных символов: поездом, водой, любовью, музыкой. Композиция романа Б. Пастернака представляет собой череду преимущественно статичных картин, смена которых в своей совокупности более значительна, чем каждая из них в отдельности. События в романе не подчинены привычной пространственно-временной и причинно-следственной связи. Напротив, в различных формах проявляется относительность художественного пространства, времени и скорости передвижения. Аномальное течение времени может принимать следующие формы: 1) разрыв причины и следствия; 2) непропорциональная реакция на/масштаб действие; 3) снятие антиномичности с противоположностей; 4) ритмическая организация мотивов; 5) движение в статике («пространство между»); 6) движение, отчужденное от человека.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буров С.Г. Пастернак в поисках историософии. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2020. 532 с.
2. Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 241–273.
3. Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. СПб.: Советский писатель, 1980. 601 с.
4. Жиличева Г.А. Интерференция повествовательных инстанций // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: Коллективная монография. М.: Intrada, 2014. С. 104–125.
5. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1993. 696 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 260–296.
7. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. IV. Доктор Живаго, 1945–1955 / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 760 с.
8. Подорога Ю.В. Что значит мыслить с точки зрения длительности? К логике философской аргументации у Бергсона // Логос. 2009. № 3 (71). С. 135–143.
9. Тамарченко Н.Д. Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.
10. Шалыгина О.В. Проблема композиции «поэтической прозы» (на материале произведений А.П. Чехова, А. Белого, Б.Л. Пастернака): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Шалыгина Ольга Владимировна. М., 2010. 50 с.
11. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь / Под ред. док. соц. наук, проф. В.А. Шаповалова. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. 601 с.

Поступила в редакцию 21.06.2023

Молодцов Алексей Борисович, аспирант, ассистент кафедры русской и мировой литературы
ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»,
91011, Россия, г. Луганск, ул. Оборонная, 2 (корп. 1)
E-mail: homosapien34@mail.ru

*A.B. Molodtsov***THE SPECIFICS OF MOVEMENT IN B. PASTERNAK'S NOVEL "DOCTOR ZHIVAGO"**

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-6-1376-1382

The article presents an analysis of the ambivalence of the artistic world of B. Pasternak's novel "Doctor Zhivago", which manifests itself primarily in the weakening of the formal boundaries of images, as a result of which they become fluid, the movement of life at high speeds, the procedural nature of the universe itself is exposed. The image of the world in this way is based on the study of its dependence on time and its features. To express movement in time, B. Pasternak uses original means, such as a stop or failure on the way, an increase in the speed of the plot, a complex change in many static episodes, the exposure of movement in static pictures and, on the contrary, the transformation of movement into immobility, incompleteness and changeability of images, the gap between cause and effect in the depiction of events, the growth of antinomy between non-contradictory things and, conversely, the elimination of the contradiction between opposites, the separation of action and movement from the will of a person (even in his/her own behavior), rhythmic composition. The listed features of the artistic world of the novel "Doctor Zhivago" as a whole testify to it as a system based on the artistic principle of the relativity of space, time and speed of movement, that is, as a modern way of displaying reality.

Keywords: B. Pasternak, movement, ambivalence, time, static, composition.

REFERENCES

1. Burov S.G. Pasternak v poiskah istoriosofii [Pasternak in Search of Historiosophy]. Saint-Petersburg, Petropolis Publ., 2020, 532 p. (In Russian).
2. Gasparov B.M. Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazuyushchij princip romana Pasternaka «Doktor Zhivago» [Time Counterpoint as Formative Principle of novel "Doctor Zhivago" by Pasternak]. Literaturnye leitmotivy. Oчерки po russkoj literature XX veka [Literary Leitmotives. Essays on Russian Literature of the XX century]. Moscow, Nauka Publ., 1993. Pp. 241-273. (In Russian).
3. Dneprov V.D. Idei vremeni i formy vremeni [Ideas of Time and Forms of Time]. Saint-Petersburg, Sovetskiy pisatel' Publ., 1980. 601 p. (In Russian)
4. Zhilicheva G.A. Interferenciya povestvovatel'nyh instancij [Interference of Narrative Instances]. Poetika «Doktora Zhivago» v narratologicheskom prochtenii: Kollektivnaya monografiya [Poetics of "Doctor Zhivago" in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, Intrada, 2014. Pp. 104-125. (In Russian)
5. Losev A.F. Forma. Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 696 p. (In Russian)
6. Ortega-i-Gasset H. Mysli o romane [Thoughts on Romance]. Estetika. Filosofiya kul'tury [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. Pp. 260-296. (In Russian).
7. Pasternak B.L. Polnoe sobranie sochinenij: V 11 t. T. IV. Doktor Zhivago [Full Composition of Writings: In 11 v. V. IV Doctor Zhivago]. Moscow, SLOVO Publ., 2004. 760 p.
8. Podoroga Yu.V. Chto znachit myslit' s tochki zreniya dlitel'nosti? K logike filosofskoj argumentacii u Bergsona [What Does It Mean to Think in Terms of Duration? On the Logic of Philosophical Argumentation in Bergson]. Logos [Logos], 2009, no. 3 (71). Pp. 135-143. (In Russian).
9. Tamarchenko N.D. Estetika slovesnogo tvorcestva M.M. Bahtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya tradiciya [Aesthetics of M.M. Bakhtin and the Russian Philosophical and Philological Tradition]. Moscow, Kulagina's Publ., 2011. 400 p. (In Russian).
10. Shalygina O.V. Problema kompozicii «poeticheskoy prozy» (na materiale proizvedenij A. P. Chekhova, A. Belogo, B. L. Pasternaka) [The problem of the Composition of "Poetic Prose" (Based on the Works of A.P. Chekhov, A. Bely, B.L. Pasternak)]: author. diss. ... doc. philol. science; 10.01.01. Moscow, 2010. 50 p. (In Russian).
11. Shtajin K.E., Petrenko D.I. Russkaya metapoetika: Uchebnyj slovar' [Russian Metapoetics: Educational Dictionary]. Ed. by dok. soc. nauk, prof. V.A. Shapovalova. Stavropol', Stavropol' State University Publ., 2006. 601 p. (In Russian).

Received 21.06.2023

Molodtsov A.B., postgraduate student, assistant of the Department of Russian and World Literature
Lugansk State Pedagogical University
Oboronnaya st., 2, Lugansk, Russia, 91011
E-mail: homosapien34@mail.ru