

**КАК БОРИС ПАСТЕРНАК В СВОЁМ РОМАНЕ
«ДОКТОР ЖИВАГО»
СВОДИТ СЧЁТЫ С СЕРЕБРЯНЫМ ВЕКОМ¹**

Есаулов Иван Андреевич

*Литературный институт им. А.М. Горького,
г. Москва, Российская Федерация;
Московский государственный институт
международных отношений,
г. Москва, Российская Федерация
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф.М. Достоевского,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация*

***Аннотация:** В статье утверждается мысль, что структура романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе, что укореняет роман в русской пасхальной традиции. Степень структурной соотнесённости столь значительна, что можно говорить об особом жанре пасхального романа. Начавшись со сцены похорон, роман завершается словами о воскресении и предстании перед Богом. Это не только личный путь Живаго, но и предельно обобщённый путь каждого. В данном романе речь идёт о возвращении Б. Пастернака на магистральную линию развития русской культуры — после искушений «серебряного века».*

***Ключевые слова:** Борис Пастернак, роман «Доктор Живаго», Серебряный век, пасхальная традиция.*

¹ Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 25-18-00764, «Культурный взрыв Серебряного века: ценностно-смысловые основания», <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского).

HOW BORIS PASTERNAK IN HIS "DOCTOR ZHIVAGO" NOVEL SETTLES SCORES WITH THE SILVER AGE

Esaulov Ivan A.

*Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing,
Moscow, Russian Federation;
MGIMO University,
Moscow, Russian Federation;
Russian Christian Humanitarian Academy named after
F. M. Dostoevsky,
St. Petersburg, Russian Federation;*

***Abstract:** The article states the idea that the structure of B.L. Pasternak's novel "Doctor Zhivago" is an artistically organized pilgrimage to Easter, which roots the novel in the Russian Easter tradition. The degree of structural correlation is so significant that we can define it as a special genre of the Easter novel. Starting with the funeral scene, the novel ends with words about the resurrection and standing before God. This is not only Zhivago's personal path, but also the extremely generalized path of every person. This novel is the reference to B. Pasternak's return to the main development line of Russian culture — after the temptations of the "Silver Age" literature.*

***Keywords:** Boris Pasternak, the "Doctor Zhivago" novel, Silver Age, Easter tradition.*

Выражение «сведение счетов» — притом именно применительно к своему роману — использовано самим Б.Л. Пастернаком в письме к своей двоюродной сестре О.М. Фрейденберг: «Я в нём свожу счёты с еврейством, со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства...» [9, с. 224]. Ближайшим же биографическим контекстом для «сведения счётов», по-видимому, для Пастернака являлось этическое учение Г. Когена с его пониманием человека как

«юридического лица» и в целом возрождением «законнического» духа, упованием на государственный социализм, яростным неприятием перехода в христианство¹. Однако мы бы хотели поставить это пастернаковское «сведение счётов» в несколько иной контекст понимания, обозначенный названием нашей работы. Для этого придётся начать с достаточно обширного вступления.

Русская культура в своих истоках христоцентрична [5], что проявилось в текстах и подтекстах русской литературы Нового времени. Этот христоцентризм порождает своего рода парадокс, когда в одном и том же тексте могут сочетаться евангельский максимализм (вытекающий из авторского проецирования — вольного или невольного — «реальной жизни» героя произведения на идеальную жизнь, как она представлена в Новом Завете, даже если таковая проекция и не осознавалась до конца самим автором произведения) и одновременно сближение дистанции между грешниками и праведниками (поскольку те и другие несовершенны, недостойны Христа, а в то же время достойны жалости, любви и участия — вплоть до того, что лишь в православной традиции юродивые «Христа ради» могут становиться святыми).

Однако христоцентризм является также важнейшим атрибутом христианской культуры как таковой. Годовой литургический цикл ориентирован как раз на события жизни Христа. Основными из них являются Его Рождение и Воскресение. Поэтому важнейшими событиями литургического цикла являются празднование Рождества и Пасхи. Если в западной традиции можно усмотреть акцент на Рождество (и, соответственно, говорить о *рождественском* архетипе), то в традиции Восточной

¹ Подробно об отношении раннего Пастернака к философии Г. Когена и «марбургской школы» см.: *Fleishman L., Harder H.-B., Dorzweiler S. Boris Pasternaks Lehrjahre: Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1. Stanford, 1996. P. 85–119 (Stanford Slavic Studies. Vol. 11:1)*. Следует при этом подчеркнуть, что полемическое отталкивание от когеновского учения в романе «Доктор Живаго» в данном исследовании практически не рассматривается.

Церкви празднование Воскресения остаётся главным праздником не только в конфессиональном [2, с. 285], но и в общекультурном плане, что позволило нам в своё время высказать гипотезу о наличии особого *пасхального* архетипа и его особой значимости для русской культуры [6].

Под *архетипами* в данном случае понимаются, в отличие от К.Г. Юнга, не всеобщие бессознательные модели, но такого рода трансисторические «коллективные представления», которые формируются и обретают определённую в том или ином типе культуры. Иными словами, это *культурное бессознательное*: сформированный той или иной духовной традицией *тип мышления*, порождающий целый шлейф культурных последствий, вплоть до тех или иных стереотипов поведения. Эти типы мышления, в основе которых именно культурное бессознательное, не являются, на наш взгляд, исключительной принадлежностью *индивидуального* сознания, но формируются в недрах глубинных сакральных структур. Подобные представления часто не осознаются на рациональном уровне самими носителями той или иной культуры, но могут быть выделены в результате специального научного описания.

Если Пасха в православии *до сих пор* является главным праздником *не только в конфессиональном смысле*, но и в *культурном*, то в западном христианстве Пасха в культурном пространстве словно бы уходит в тень Рождества. Это различие нельзя объяснить лишь дальше продвинувшимся процессом секуляризации на Западе или же, как его следствие, коммерциализацией Рождества: речь идёт о более глубинных предпочтениях, которые отчётливо проявились в области культуры и которые нельзя элиминировать без существеннейшего искажения всей тысячелетней истории параллельного существования восточной и западной половин христианского мира.

В западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам Его приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на преображение и здешнего земного мира. Рождество, в отличие от Пасхи, не связано непосредственно с неотменимой на земле смертью. Рождение существенно отличается от Воскресения. Приход Христа в мир позволяет надеяться на его обновление и просвеще-

ние. Однако в сфере культуры можно говорить об акцентировании *земных* надежд и упований, разумеется, освещаемых приходом в мир Христа; тогда как пасхальное *спасение* прямо указывает на *небесное* воздаяние. Наконец, та и другая традиции исходят из признания Богочеловеческой природы Христа, но западной ветви христианства, по-видимому, всё-таки ближе земная сторона этой природы (то, что Спаситель — Сын человеческий), православию же ближе Его Божественная сущность. Пасхальный архетип русской словесности проявляет себя главенством сверхзаконной небесной Благодати над земным Законом; иконичности над иллюзионизмом; на «неофициальном» же уровне культуры — доминированием юродства над шутовством; святости как ориентира жизни над «нормой» и другими культурными следствиями. Каждый из вариантов не существует в качестве *единственного культурообразующего* фактора, но является *доминантным*, сосуществуя с *субдоминантным* фоном. Именно поэтому мы и настаиваем на *акцентировании* тех или иных моментов, а не на их наличии или отсутствии в христианской цивилизации.

Выделенные нами архетипы, будучи явлением *культурного* бессознательного, сохраняют свои «ядра», но при этом способны видоизменяться. Так, *жизнетворчество* романтиков можно истолковать как проявление *рождественского* архетипа. Оно же является средним звеном между собственно религиозным *Преображением* и позднейшим *жизнестроительством*.

Как пасхальная культурная установка, так и рождественская могут быть «чреваты» своими собственными метаморфозами и псевдоморфозами, которые можно объяснить общим процессом дехристианизации культуры. Так, жертвенность во имя Христа может утратить собственно христианский смысл и быть использована в совершенно иных целях. Равно как и рождественское преобразование мира, если вымывается тот же христианский его смысл, превращается в насильственную переделку как мира, так и самого человека [7, с. 259–275].

Флуктуация пасхальной доминанты обнаруживается в культуре «серебряного века». Так, для эстетики русского символизма — как своего рода ядра «серебряного века» — характерно фундаментальное изменение отношений между доминантным и

субдоминантным полюсами православного христоцентризма, при котором можно заметить смещение литургического акцента в сторону Рождества (более слабая попытка подобного смещения наблюдается в эпоху русского барокко XVII в.), сопровождаемое и другими характерными культурными трансформациями. В этом смысле символизм представляет собой великий переворот, в итоге которого, вероятно, произошло глобальное смещение эстетической и духовной доминанты русской культуры, после чего иным стал сам магистральный вектор её развития.

Именно в прошлом веке был нанесён такой силы удар по самому фундаменту православной русской культуры, после которого подверглись коррозии не только её верхние ярусы, но и, возможно, был переломан хребет самой русской традиции. Попытка «духовного убийства России» (о. Сергей Булгаков) не могла не отразиться и на тех её трансисторических скрепах, которые определяли культурную идентичность нашей страны на протяжении её тысячелетней истории.

Резкое изменение поэтического мировидения в поэтике А. Ахматовой, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого и многих других деятелей «серебряного века» (чтобы не ограничиваться оставшимися по эту сторону границ поэтами, достаточно вспомнить поэзию Г. Иванова) невозможно объяснить исключительно внешними (общественно-политическими) факторами. По-видимому, речь идёт о каком-то глубинном личном переосмыслении того, что происходило в русской культуре в первой четверти XX века.

В «Некрополе» В. Ходасевич, рассуждая о «смертном грехе» символизма (однако, по-видимому, не только символизма: речь должна идти о большей или меньшей, но поврежденности этим «грехом» всего отечественного «серебряного века»), горестно заметил: «Провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме "саморазвития". Он требовал, чтобы это развитие совершалось, но как, во имя чего и в каком направлении — он не предугаживал, предугаживать не хотел, да и не умел. <...> Все пути были открыты с одной лишь обязанностью — идти как можно быстрее и как можно дальше. Это был единственный, основной догмат. Можно было про-

славлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полнота одержимости*. — *Курсив автора*» [12, с. 10]. Для того, чтобы аргументировать ту очевидность, что подобная «полнота одержимости» не сводится только лишь к символизму можно было бы привести много свидетельств современников «серебряного века». Укажем только на переписку В.М. Жирмунского с Б.М. Эйхенбаумом, в которой последний пишет: «...это желание сохранить свое прошлое <...> пугает меня в тебе и вызывает иногда раздражение <...>; пугает, что в тебе мало фанатизма» [8, с. 314].

Русский «серебряный век» можно рассматривать как феномен неоромантического сознания, доказавший всю законность давних опасений Гегеля относительно романтической эстетики. «Подлинным содержанием романтического, — полагал он, — служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность <...> В романтическом искусстве перед нами <...> два мира. С одной стороны, духовное царство, завершённое в себе <...> С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобождённого от прочного единства с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души». Романтиками «внешнее рассматривается как некий безразличный элемент» [4, с. 233, 240–241].

Разработанное европейской романтической эстетикой окончательное «освящение» права «я» на использование «внешнего» мне «безразличного элемента», зависящего лишь от авторской «духовной субъективности», права навязать ему иной «дух» и смысл, для многих писателей русского «серебряного века» являлось уже как бы самоочевидным.

Вспомним, что романтическая вера в сугубую необыкновенность собственной духовной жизни и отвращение к «низкой» жизни других людей («обывателей» и «толпы»), необходимой романтику в качестве выгодного контрастного фона для «парения духа», не случайно во многих европейских литературах завершилась мотивом «утраченных иллюзий». Уже тогда другие люди не пожелали оставаться лишь «безразличным элементом» для действий героя-романтика. Ценности жизни, понимаемые

как неистинные и «случайные», разрушили, прежде всего, само романтическое самоопределение.

«Поздние» романтики с ужасом обнаружили неискоренимость «обыкновенной жизни», поскольку презираемый ими с не меньшим набоковскому накалу «другой» оказался не вне, а внутри романтической личности. Отсюда частое у героя-романтика презрение к самому себе. Человеческое (то, что сближает с другими людьми) оказалось вовсе невозможно изгнать в «эмпирическую реальность». Направленное на других презрение бумерангом вернулось к герою-гордецу. Точно так же, как затем, скажем, агрессивность отечественного авангарда обернулась в России агрессией по отношению ко многим авангардистам. Лишний раз доказал свою действенность открытый А.А. Ухтомским закон «заслуженного собеседника».

Отметим, что известное рассуждение Юрия Живаго о творческой правде революции и социализма (в которых можно усмотреть оттенок рождественской установки на преобразование земного мира) завершается *неудачей героя* (неудачным объяснением с Ларой, которая вскоре уезжает). Точно так же речь Юрия Живаго о революции как долгожданном наводнении и России как царстве социализма сопровождается грозой и определяется как *пустословие*: «“А ведь видно гроза была, пока мы пустословили”, — сказал кто-то»¹.

По справедливому замечанию Е.А. Тахо-Годи, «воздействовать на время словом, “заговорить” его пытаются как большевики, так и сам герой (Юрий Живаго. — *И.Е.*). Первые пытаются остановить ход истории, вернуть человечество к ветхозаветным временам <...> Живаго <...>, напротив, в своих стихах пытается словом воскресить времена евангельские»; «“оглушительному” ветхозаветному слову была предпочтена евангельская весть»; любимым героям Пастернака становится «очевидно, что на их веку вновь возобновилась борьба между ветхоза-

¹ Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» цитируется по изданию: Пастернак Б.Л. *Собрание сочинений: в 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова; редкол.: А.А. Вознесенский и др.; вступ. ст. Д.С. Лихачева. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990. 732 с.*

ветным и тихим евангельским словом, что “ветхое” слово врывается в жизнь со всей своей “оглушительной декламацией”, словно христианства и не было на земле» [10, с. 103, 104]. Заметим только, что и сам Юрий Живаго далеко не сразу соотносится с «тихим» евангельским словом. В сюжетной динамике романа, в освобождении от безблагодатного «шума» можно усмотреть воплощение того замысла Пастернака, который и был сформулирован в цитированном нами выше письме к О. Фрейденберг.

После других разговоров, в которых активно участвует героиня (ещё одного варианта «пустословия»), — о земном *перестройстве жизни и великоленной хирургии*, которая *вырезает язвы прошлого*, — не случайно следует *болезнь Живаго*, во время которой совершается окончательная ориентация романа на пасхальный архетип. Герою грезилось, что он пишет поэму о днях между положением во гроб и воскресением. «Надо проснуться» понимается им как «*надо воскреснуть*», то есть речь идет о некоей уже состоявшейся смерти — духовной, но отнюдь не метафорической.

Новый Живаго может уже заявить Ливерии: «когда я слышу о переделке жизни, я теряю власть над собой»; «материалом, веществом жизнь никогда не бывает». Важно заметить, что в земном, прагматическом плане Живаго вполне может ошибаться, и Ливерий в спорах с ним оказывается прав: «наши неудачи временного свойства. Гибель Колчака неотвратима. Попомните мои слова». Однако правота Живаго относится уже не к функциональному аспекту, а к сущностному.

«Доктор Живаго» начинается не со сцены смерти и не с изображения смерти. Непосредственно изображается сцена похорон: «Шли и шли, и пели “Вечную память”, и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра». Надо иметь в виду, что «Вечную память» по чину православного погребения поют перед выносом тела из храма, а также на пути от церкви к кладбищу. Таким образом, изначально задается особая вневременная перспектива, поскольку «Вечную память» в романе поют не только людские голоса, но и им «по-залаженному» словно вторят «но-

ги, лошади, дуновения ветра». Тем самым в чине погребения участвует как бы весь мир.

Уже в этом песнопении, в первом абзаце текста присутствует *пасхальное* начало: перенос события из земного плана в иное измерение — вечность — как иерархически более важное. Нельзя не подчеркнуть, что этим самым и мотив *памяти* — один из важнейших в романе, «заявленный с первой страницы названием псалма, исполняемого во время церковного отпевания» [1, с. 362], задает именно христианский горизонт ожидания читателю текста.

Во втором абзаце пасхальность проявляется в пожелании умершей *Небесного Царствия*, при котором внимание вновь переносится к иной сфере — небесного посмертного существования человека. В этом же абзаце первый раз появляется именование Живаго. Существенно, что это именование изначально возникает не в позднейшем контексте «саморазличнейших вещей, носивших имя Живаго», — мануфактуры, банка, дома, булавки, сладкого пирога круглой формы, — но именно в контексте похорон и посмертного Небесного Царствия. Тем самым изначально актуализируется семантика фамилии: форма родительного падежа церковнославянского прилагательного «живый». «Что ищите Живаго съ мёртвыми», (Лк. 24:5) — обращаются ангелы к женщинам, пришедшим к гробу Христа. Таким образом, графическое совпадение фамилии доктора с одним из имён Христа¹ связано также с пасхальным лейтмотивом.

Подчеркнём и чрезвычайно существенный для поэтики романа *литургический аспект* этого именования. Молитва св. Иоанна Златоуста звучит на литургии верных непосредственно перед самым причащением, когда это исповедование вслед за ие-

¹ См.: *Бёртнес Ю.* Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 1. С. 368-369; а также: *Levingstone A.* Allegory and Christianity in «Doktor Zhivago» // *Melbourne Slavonic Studies*. Vol. 1. 1967. P. 24-33; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 268; *Борисов В.М.* Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1. С. 104-106.

реем соборно повторяют причащающиеся, приближаясь к чаше. Поэтому в самом именовании главного героя можно уловить указание на *литургийность* его жизни, так как литургия является символическим описанием жизни и подвига Христа от рождения до распятия, смерти, воскресения и вознесения. Одновременно этот литургический контекст понимания пастернаковского романа позволяет осознать не только изначальную авторскую соотнесённость (*причастность*) судьбы Юрия Живаго пути Христа — посредством скрытого таинства Евхаристии, проступающего в его именовании, но и всё несовершенство (греховность) героя, который также вполне может сказать о себе: из всех грешных «первый есмь аз».

Знаменитый романский эпизод в «Докторе Живаго» с разными вариантами молитвы, восходящей к девяностому псалму, весьма показателен. Ведь изменения и отклонения, «которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника», только и возможны, если этот псалом не копировать с церковнославянского текста Псалтыри, а переписывать «со слуха», припоминая звучание этого псалма на богослужении. Однако, с другой стороны, как раз в простонародной версии словно бы восстанавливается древняя традиция *переписывания* сакрального текста («Отрывки церковнославянского текста были переписаны в грамотке по-русски»). Тогда как в «канонической» версии («во всей своей славянской подлинности») этот текст имеется уже «в печатном» виде». Б.М. Гаспаров совершенно прав, так комментируя этот эпизод: «все искажения ведут к возвращению первоначального смысла, в глубинном его понимании» [3, с. 268]. Отметим только, что символика братоубийственной (самоубийственной) войны выражается не только в обращении противоборствующих сторон к одной и той же молитве. В этих условиях надежда на чудодейственность молитвы — это именно искушение. В стихотворении «Дурные дни» говорится об искушении Христа сатаной в пустыне. Романное целое позволяет переосмыслить и надежду русских героев-антагонистов на молитву, восходящую к девяностому псалму, в братоубийственном сражении: ведь сатана как раз предлагает Христу броситься вниз с храма, *цитируя* при этом всё тот же девяностый псалом! (Мф. 4:6; Лк. 4:10–11). Таким

образом, в художественном целом романа христианский «первоначальный смысл» этого девяностого псалма осложняется мотивом самоубийственного искушения, который и реализуется в пастернаковском тексте: молитва-заклинание отнюдь не спасает одного героя от гибели, а другого от тяжёлого ранения.

Православный годовой цикл часто является определяющим для временной организации текста. Так, самое первое упоминание о времени в романе отсылает к православному празднику Покрова Пресвятой Богородицы: «Был канун Покрова». Иногда даются две временных координаты: природная и христианская. Например: «Была зима в исходе. Страстная, конец Великого Поста»; «в час седьмой по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи»; «Был третий день не по времени поздней Пасхи и не по времени ранней весны». В других случаях присутствует только православная временная система координат. Например: «Это была ночь на Великий четверг, день Двенадцати евангелий»; «кажется, в Великий вторник или среду»; «дни после Успения». Тем самым пасхальный хронотоп романа существенно участвует в воссоздании православной картины мира, преодолевая одномерность линейного времени.

Об этом же преодолении времени как «преодолении смерти» на другом научном языке интересно пишет Б.М. Гаспаров, особо выделяя «временной контрапункт» как формообразующий принцип пастернаковского романа [3, с. 241–273]. Однако стремление исследователя ограничиться в своей интерпретации только контекстом XIX–XX веков, то есть авторской «современностью», хотя и достаточно широко понятой, приводит к типичному «замыканию в эпохе» (М.М. Бахтин). В итоге идея преодоления смерти, как полагает Гаспаров, «естественным образом» ассоциируется с философской системой Н.Ф. Федорова [3, с. 262], а сам роман Пастернака при таком подходе представляет собой «художественный эквивалент мистически-философского “общего дела”» [3, с. 269]. Однако уже особая насыщенность текста «Доктора Живаго» богослужебными аллюзиями позволяет рассматривать произведение и в «большом времени» православной культуры. При таком исследовательском подходе пасхальный архетип этой культуры и проявляет себя романной идеей преодоления смерти, а «общее дело», *будучи*

буквальным переводом на русский язык древнегреческого «литургия», уже самим этим фактом актуализирует многовековую христианскую традицию, как именование Живаго подчёркивает её славянский православный вариант и евхаристический смысл. Сама философская система Федорова, к которой часто возводят творчество как крупнейших русских писателей XX века, так и целых художественных направлений, является одной из самобытных философских вариаций православного соборного инварианта и пасхального архетипа, осложнённого «рождественской» установкой посюстороннего изменения мира.

Рождественский архетип также проявляет себя в пастернаковском тексте, однако чрезвычайно характерным образом. В структуре романа имеется целый рождественский раздел. Мы имеем в виду третью часть, которая называется «Ёлка у Свентицких». Именно в этой части Юрий Живаго думает о Блоке как о «явлении Рождества во всех областях русской жизни». Существенно продолжение этой мысли героя. Вместо статьи о Блоке Живаго полагает, что «просто надо написать русское поклонение волхвов». Но это «поклонение» должно стать исключительно русской вариацией уже созданного, уже существующего типа картин — причём в нерусском и неправославном мире: «поклонение волхвов, как у голландцев». Последнее уточнение весьма интересно: речь идёт только лишь о придании местного колорита: «с морозом, волками и тёмным еловым лесом». Причём это не «*couleur locale*» вселенского события, но локальная окрашенность уже европейски локального культурного типа: «как у голландцев». Таким образом, Рождество проявляет себя в данном случае не через православную икону с изображением волхвов, но как атрибут инокультурного мира, который нужно адаптировать на местной почве.

Именно в пределах данной части Лара стреляет в Комаровского и — пока другие веселятся на рождественской ёлке — больная Анна Ивановна умирает от удущья. Характерно, что во время заупокойной службы в этой же третьей части повествователь замечает о своём герое: Юрий «чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенной»; а также: «ничего общего с набожностью не было в его чувстве...». Именно в этой части изображаются, между прочим, упражнения в мертвецкой на тру-

пах, хотя сами анатомические занятия Живаго совершал «четыре года тому назад».

Можно, конечно, возразить, что в том же разделе возникают и отдельные строки стихов Юрия Живаго: «Свеча горела на столе...». Однако мы полагаем не случайно надежды героя на *естественное* завершение стихотворения не сбываются именно в рождественском романном контексте. Юрий Живаго надеется, что «продолжение придёт само собой, без принуждения», но «оно не приходило». Таким образом, вневременной план бытия, связанный со стихами — даже и рождественской тематики, — не может завершиться в пределах рождественской части пасхального романа¹ и завершается — на иных основаниях — уже в других частях. Не случайно и третья часть заканчивается не рассуждениями героя о явлении Рождества, а его соображениями о *смерти* и искусстве, которое «неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь», иными словами, призвано *преодолевать смерть*.

Стихотворения Юрия Живаго и являются переводом прозаического плана в пасхальное христианское измерение, как посмертное существование продолжает и завершает земную жизнь. В этом контексте понимания можно интерпретировать и *продолжающуюся* нумерацию² частей романа. Стихотворения представляют собой одновременно и сублимацию жизни Юрия Живаго и духовное продолжение этой жизни.

В первом же стихотворении цикла речь идет не о Рождестве, а о пасхальной добровольной жертвенности. В тексте можно увидеть отсылки к богослужению Страстной недели. В Великий понедельник бесплодная смоковница толкуется как «сонмище иудейское» [11, с. 397], что составляет параллель к строке

¹ Тем самым не подтверждается точка зрения Ж. Нива о главенстве русского Рождества в поэтической концепции Пастернака (см.: *Nivat G. Les matins de Pasternak // Борис Пастернак. 1890–1960. Paris, 1979. P. 369–371*).

² *Obolensky D. The Poems of Doktor Zhivago // The Slavonic and East European Review. 1961. Vol. XL. № 94. P. 123–135*. Насколько нам известно, работа Д.Д. Оболенского — первая, в которой романная оппозиция смерти и воскресения интерпретируется не метафизически, а литургически.

«Я один, всё тонет в фарисействе», но ещё до этого на утрени той же службы поётся тропарь «Се Женихъ грядетъ въ полунощи» [11, с. 396], который можно сопоставить с первой строкой стихотворения «Гамлет». Ведь дверной косяк, к которому прислонился актер (Сын), призванный исполнить замысел Отца, может быть вполне осмыслен как крест («подмости» корреспондируют с Голгофой, поскольку предполагаемые «зрители» драмы явно враждебны, будучи одержимы фарисейством).

По крайней мере, на утрени Великого понедельника читается именно о древе-кресте (ср. дверной косяк): «Христось... изволяеть простретися (ср. «прислонясь» — *И.Е.*) на древе, еже спасти человека» [11, с. 396]. Кроме того, помимо ассоциации с крестом, дверной косяк в контексте всего стихотворного цикла актуализирует и апокалиптическую семантику *двери* — по отношению к Христу, которая также не случайно раскрывается именно в начале Страстной недели, в тот же Великий понедельник, когда звучат строки Евангелия от Матфея: «яко близъ есть, при дверехъ» (Мф. 24:33). Можно отметить и фонетический параллелизм, соседствующий с обозначенной нами интонационной паузой: «близъ еСТЬ / ПРИ ДВЕРехъ» & «Затих... подмоСТки / ПРИслонясь к ДВЕРному». Чтение завершается стихом «Небо и земля мимоидеть, словеса же Моя не мимоидуть» (Мф. 24.34), корреспондирующим с пастернаковскими строками: «То прежний голос мой провидческий / Звучал, нетронутый распадом».

Сопоставив это Евангелие с другими новозаветными текстами¹, мы на лексическом уровне обнаружим как предвосхищение финального «Ко Мне на суд...», так и литургический ключ к лейтмотиву таинственного *стука* в прозаических частях рома-

¹ Ср.: Евангелие от Марка: «ведите, яко близъ есть, при дверехъ» (Мк. 13: 29); Соборное Послание св. апостола Иакова: «яко пришествие Господне приближися... се, Судия пред дверьми стоитъ» (Иак. 5:8,9); Откровение Иоанна Богослова («Се, стою при дверехъ и *толку* (стучу. — *И.Е.*): аще кто услышитъ гласъ мой и отверзеть двери, вниду къ нему...») (Откр. 3: 20).

на¹. Таким образом, в первых двух строках «Гамлета» можно угадать как скрытое распятие, так и последующее Воскресение, причем то и другое проясняется посредством соотнесения этого текста с православной церковной службой.

В Великий четверг звучит: «Отче Мой, аще не возможесть чаша сия прейти отъ Мене, аще ю не пию: да будетъ воля Твоя. И паки: Отче, аще можно, да мимо идетъ отъ Мене чаша сия» [11, с. 427], что соответствует известным строкам того же стихотворения «Гамлет».

«Рождественская звезда», являясь восемнадцатым по порядку текстом, входит в тот же пасхальный цикл, подготавливая *конец пути*, заявленный в стихотворении «Гамлет». Не случайно «звезда Рождества» определяется как *гостья*: это сравнение не только отсылает к пути, пройденному волхвами, но и свидетельствует о предстоящем пути Спасителя. Завершается романное паломничество к Пасхе строками о *добровольных муках* (добровольной жертве), гробе, воскресении и Божьем суде:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И как сплавляют по реке плоты,
Ко Мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

В последних трех стихотворных строках романа можно угадать и своего рода апокалиптическое завершение пасхального цикла, поскольку «суд» Христа в пределах финальной строфы, соседствующий с Его воскресением, напоминает «эсхатологический день», которым иногда называют Пятидесятницу. «Столетия» именно затем «поплывут из *темноты*», чтобы быть освященными единым Святым Духом: в кондаке на Пятидесятни-

¹ Б.М. Гаспаров пронизательно определяет значение стука «как мистического сигнала и связь его с темой смерти» (Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 255). См. также: Будин П.-А. Стук у Пастернака // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. Вып. 1. С. 43–48.

цу поётся о действии Божиим, противоположном вавилонскому разделению¹.

Таким образом, структура романа являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе, что укореняет роман в русской пасхальной традиции². В данном случае степень структурной соотнесённости столь значительна, что можно говорить об особом жанре пасхального романа. Начавшись со сцены похорон, роман завершается словами о воскресении и предстании перед Богом. Это не только личный путь Живаго, но и предельно обобщённый путь каждого. Поэтому земная путьница («Да не его. Её. — Всё равно») имеет существенное значение только в земной же малой перспективе. «Царствие небесное» объемлет равно и «его» и «её» — каждого из Живаго. В этой переакцентуации в конечном итоге и выражается «сведение счётов» Пастернаком с русским «серебряным веком», который попытался изменить соотношение доминанты и субдоминанты в русской литературе. Речь может идти о возвращении Б. Пастернака в этом романе на магистральную линию развития русской культуры — после искушений «серебряного века».

Список литературы

1. *Бёртнес Ю.* Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 1. С. 361–377.
2. *Булгаков С.Н.* Православие: Очерки учения Православной Церкви. М.: Terra, 1991. 413 с.
3. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. 326 с.

¹ Заметим также, что именно в этот день в первый раз после Пасхи поется молитва «Видехом Светъ Истинный».

² Ср. первый глагол (и одновременно первое слово романа) «шли» и последний «поплывут». Вектор движения эксплицирован: «Ко Мне», – говорит в романе Пастернака Господь.

5. *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. 287 с.
6. *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности: монография. М.: Кругъ, 2004. 559 с.
7. *Есаулов И.А.* Человек-вещь и христианское сознание // Грани. Frankfurt/Main, 1994. № 171. С. 259–275.
8. Переписка Б.М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1988. С. 256–329.
9. Переписка Бориса Пастернака. М.: Художественная литература, 1990. 576 с.
10. *Тахо-Годи Е.А.* «И образ мира в слове явленный...» («слово» в романе Пастернака «Доктор Живаго») // Логос. 1999. № 3. С. 86 — 113.
11. Триодь Постная: в 2 ч. Ч. 2. М.: Моск. патриархия, 1992. Л. 377–555.
12. *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 4: Некрополь; Воспоминания; Письма. М.: АО «Согласие», 1997. 740 с.