

## Глава 16

### ПАСХАЛЬНЫЙ РОМАН Б. ПАСТЕРНАКА

«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, духовения 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 «ноги, лошади, духовения ветра». Тем самым в чине погребения участвует как бы весь мир.

Можно сопоставить рассматриваемый нами случай с развитием той же перспективы в «Стихотворениях Юрия Живаго»:

И лес раздет и непокрыт,  
И на Страстях Христовых,  
Как строй молящихся, стоит  
Толпой стволов сосновых.

<...>

Сады выходят из оград,  
Колблется земли уклад:  
Они хоронят Бога.

Это сопоставление не является ни нашим интерпретаторским произволом, ни «новым словом» Пастернака: *каждый* православный обряд погребения строится в соответствии с инвариантом Страстной недели<sup>1</sup>, так что автор наследует вполне определенной культурной традиции. Начало романа можно соотнести с молитвой св. Иоанна Златоуста «Господи, даждь ми слезы, и *память смертную*, и умиление».

---

<sup>1</sup> См., например: Федоров Н.Ф. Православный погребальный обряд и его смысл // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 64–65.

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»<sup>1</sup>, 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 мертвыми», (Лк. 24:5) — обращаются ангелы к женщинам, пришедшим к гробу Христа. Таким образом, графическое совпадение фамилии доктора с одним из имен Христа<sup>2</sup> связано также с пасхальным лейтмотивом.

Подчеркнем и чрезвычайно существенный для поэтики романа *литургический аспект* этого именованя. Молитва св. Иоанна Златоуста звучит на литургии верных непосредственно перед самим причащением, когда это исповедование вслед за иереем соборно повторяют причащающиеся, приближаясь к чаше. Поэтому в самом именовании главного героя можно уловить указание на *литургичность* его жизни, так как литургия является символическим описанием жизни и подвига Христа от рождения до распятия, смерти,

<sup>1</sup> Бёртнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. <Вып. 1>. С. 362.

<sup>2</sup> См.: Бёртнес Ю. Указ. соч. С. 368–369, а также: *Livingstone 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., 1993. С. 268; *Борисов В.М.* Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 104–106.

воскресения и вознесения. Одновременно этот литургический контекст понимания пастернаковского романа позволяет осознать не только изначальную авторскую соотнесенность (*причастность*) судьбы Юрия Живаго пути Христа — посредством скрытого таинства Евхаристии, проступающего в его именовании, но и все несовершенство (греховность) героя, который также вполне может сказать о себе: из всех грешных «первый есмь азъ».

Смерть отца Юрия Живаго в материалистическом контексте понимания вполне объясняется его психической невменяемостью. Но характерно, что это объяснение предлагает именно «законник» — адвокат Комаровский: «Алкоголик. Неужели непонятно. Самое типическое следствие белой горячки». В рамках той же главы романа имеется усложняющая ситуацию существенная корректировка: «каждый раз, как этот нервный человек успокаивался, за ним из первого класса приходил его юрист и сосед по купе и тащил его в салон-вагон пить шампанское <...> Нельзя было отделаться от ощущения, что постоянное возбуждение его клиента в каком-то отношении было ему на руку». Однако и это ситуативное усложнение отношений адвоката и его клиента не является глубинной причиной самоубийства.

Композиционно данному эпизоду непосредственно предшествует молитва Юрия Живаго ангелу-хранителю о своей «новопричтенной угоднице» матери, но не о «шелапуге»-отце. «Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропадающем отце, как учила его Мария Николаевна. Но ему было так хорошо..., что он не хотел расставаться с этим чувством легкости... И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз. "Подождет. Потерпит", — как бы подумал он». Однако именно в это время («пять с минутами») бросается «на всем ходу со скорого вниз головой на насыпь» его мучающийся отец, словно бы умоляющий о милости, но не получающий молитвенной помощи сына. Столь детализированная временная координата возникает в романе в другой главе, резко контрастируя с ее общим религиозно-философским содержанием, поэтому точность указания, совершенно немотивированную сюжетно, можно интерпретировать мистической связью между несостоявшейся молитвой об отце и его самоубийством.

Слово из молитвы мальчика «Мамочка была такая хорошая..., помилуй ее, Господи...» и слово отца «Вы располагаете какими-то

более *милостливыми* узаконениями» сближаются (как и пространственно авторской волей, хотя и невольно для себя самих, сближаются отец и сын, причем это сближение сопровождается голосом покойной матери героя: «ему то и дело мерещилось, будто мать аукнется с ним и куда-то его подзывает»), чтобы в итоге так и не соединиться. Божия милость и упование на обнадеживающие гордоновские «узаконения», хотя и «более милостливые», нежели те, которые, по-видимому, представлял Комаровский, оказываются в разных, причем принципиально непересекающихся зонах, за которыми мерцает уже рассматривавшаяся нами оппозиция Благодати и Закона, со времен митрополита Илариона не пресекавшаяся в русской православной традиции и словесном творчестве.

Словам «Подождет. Потерпит» соответствуют отчаянные движения отца: «За минуту до конца он вбежал... в купе, схватил Григория Осиповича за руку, хотел что-то сказать, но не мог...». Можно предположить, что если Григорий Осипович, «пустившись за этим сумасшедшим вдогонку», так и не смог физически удержать отца Юрия Живаго, то слово молитвы об отце могло бы это сделать, будучи подлинным «удерживающим», но оно не прозвучало.

Заметим здесь же, что 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»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 268.

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 все 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 тяжелого 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 М.Л. Гаспаров, особо выделяя «временной контрапункт» как формообразующий принцип пастернаковского романа<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>, а сам роман Пастернака при таком подходе представляет собой «художественный эквивалент мистически-философского «об-

---

<sup>1</sup> См.: Там же. С. 241–273.

<sup>2</sup> Там же. С. 262.

щего дела»<sup>1</sup>. 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 подчеркивает ее 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, осложненного «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 «Елка 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 — причем в нерусском и неправославном мире: «поклонение волхвов, *как у голландцев*». Последнее уточнение весьма интересно: речь идет только лишь о придании местного колорита: «с морозом, волками и темным еловым лесом». Причем 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

---

<sup>1</sup> Там же. С. 269.

зауспокойной службы в этой же третьей части повествователь замечает о своем 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 трупах, 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 придет 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 романа<sup>1</sup> 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*.

Отметим, что рассуждение Юрия Живаго о творческой правде революции и социализма (в которых можно усмотреть оттенок рождественской установки на преобразование земного мира) также 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».

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 Пастерна-

---

<sup>1</sup> 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*).

ка становится «очевидно, что на их веку вновь возобновилась борьба между ветхозаветным и тихим евангельским словом, что “ветхое” слово врывается в жизнь со всей своей “оглушительной декламацией”, словно христианства и не было на земле»<sup>1</sup>. 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 был сформулирован в письме к О.М. Фрейденберг: «Я в нем свожу счеты с еврейством, со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства...»<sup>2</sup>. Ближайшим же биографическим контекстом для «сведения счетов», 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 христианство<sup>3</sup>.

После других разговоров, в которых активно участвует герой (еще одного варианта «пустословия»), — о земном *переустройстве жизни и великопепной 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 Ливерию: «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

<sup>1</sup> Тахо-Годи Е.А. «И образ мира, в слове явленный...» («слово» в романе Пастернака «Доктор Живаго») // Лосевские чтения. Образ мира — структура и целое / Логос. 1999. № 3. С. 103,104.

<sup>2</sup> Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 224

<sup>3</sup> 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.

в спорах с ним оказывается прав: «наши неудачи временного свойства. Гибель Колчака неотвратима. Помогите мои слова». Однако право Живаго относится уже не к функциональному аспекту, а к сущностному. Исследователями отмечалось специфическое *юродство* героя. Но юродство характерно именно и только для пасхальной православной культуры, поскольку особым образом не считается с правилами земного миропорядка, переводя его в иной план.

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* нумерацию<sup>1</sup> 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 усмотреть отсылки к богослужению Страстной недели. В Великий понедельник бесплодная смоковница толкуется как «сонмище иудейское»<sup>2</sup>, что составляет параллель к строке «Я один, всё тонет в фарисействе», но еще до этого на утрени той же службы поется тропарь «Се Женихъ грядеть въ полунощи»<sup>3</sup>, 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 дереве-кресте (ср. дверной косяк): «Христось... изволяет простретися (ср. «прислонясь». — *И.Е.*) на древе, еже спасти человека»<sup>4</sup>. Кроме того, помимо ассоциации с крестом, дверной косяк в контексте всего стихотворного цикла актуализирует и апокалиптическую семантику *двери* — по отношению к Христу, которая также

---

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> Триодь постная. М., 1992. Ч. 2. С. 397.

<sup>3</sup> Там же. С. 396.

<sup>4</sup> Там же.

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 текстами<sup>1</sup>, мы на лексическом уровне обнаружим как предвосхищение финального «Ко Мне на суд...», так и литургический ключ к лейтмотиву таинственного *стука* в прозаических частях романа<sup>2</sup>. 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. Может показаться, что в последнем случае мы несколько отошли от заявленной методологии анализа, обратившись к тексту Апокалипсиса, который никогда не читается на православном богослужении. Однако в данном случае мы только лишь текстуально конкретизировали инвариант «яко близъ есть, при дверехъ», то есть посмертное явление Христа, со всей определенностью заявленное последовательностью богослужения.

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»<sup>3</sup>, что соответствует известным строкам того же стихотворения «Гамлет».

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> Б.М. Гаспаров пронизательно определяет значение стука «как мистического сигнала и связь его с темой смерти» (*Гаспаров Б.М.* Указ. соч. С. 255). См. также: *Будин П.-А.* Стук у Пастернака // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995. <Вып. 1>. С. 43–48.

<sup>3</sup> Триодъ постная. Ч. 2. С. 427.

«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 Пятидесятницу поется о действии Божиим, противоположном вавилонскому разделению<sup>1</sup>.

Сама литургия в день Пятидесятницы напоминает о Крещении: в частности, вместо «Трисвятого» поется крещальное песнопение из Послания к Галатам. В этом литургическом контексте понимания проясняется смысл движения прошлых столетий, которые, «как баржи каравана, <...> *поплывут*». Нельзя исключать и того, что строки предыдущей строфы «ход веков подобен притче / И может загореться...» также неявно сопоставлены с Пятидесятницей как посредством *огня*, так и обращением Господа к Петру, одному из *апостолов* («Ты видишь...»): огненные языки над апостолами и являются символом сошествия Святого Духа на пятидесятый день после Пасхи.

Таким образом, структура романа являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе, что укореняет роман в той православной традиции, которая и была предметом нашего внима-

---

<sup>1</sup> Заметим также, что именно в этот день в первый раз после Пасхи поется молитва «Видехом *Светь Истинный*».

ния на страницах этой книги<sup>1</sup>. В данном случае степень структурной соотнесенности 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 обобщенный путь каждого. Поэтому земная путаница («Да не его. Ее. — Все равно») имеет существенное значение только в земной же малой перспективе. «Царствие небесное» объемлет равно и «его» и «ее» — каждого из Живаго.

Пастернак оттого «не стремится психологически оправдывать поступки героев или соблюдать причинно-следственную зависимость между событиями»<sup>2</sup>, что эти поступки и события в конечном итоге причастны литургическому кругу. Однако этот прорыв в новый эон означает особую эсхатологию пасхальности, иными словами, не отвержения «профанного» земного времени с его житейскими хаотическими обстоятельствами и событиями, не исступления из них, а состоявшееся благодаря Христову Воскресению *преодоление* времени, когда возможно, «живя в “мире сем”, быть причастниками или участниками “зона будущего”, полноты, радости и мира в Духе Святом»<sup>3</sup>. Так, второе стихотворение цикла «Март» словно бы совершенно произвольно помещено Пастернаком между двумя текстами, эксплицирующими пасхальный хронотоп. Однако его название уже отсылает к церковному календарю (Великий Пост/Пасха). Весна, сравниваемая с «дюжей скотницей», отнюдь не дискредитируется столь обыденным стиховым соседством<sup>4</sup>. «Навоз» в этом поэтическом мире Пастернака не просто «всего живитель и виновник»; им «дымится жизнь», поэтому в стихотворении он и может пахнуть «свежим воздухом». Бушующий же *овраг* первой строфы этого текста предвосхищает те *берега*, которые в стихотворении «На Страстной» уже «буравит» вода. «Настежь все» второго стихотворе-

<sup>1</sup> Ср. первый глагол (и одновременно первое слово романа) «*шли*» и последний «*поплывут*». Вектор движения эксплицирован: «Ко Мне», — говорит в романе Пастернака Господь.

<sup>2</sup> Бёртнес Ю. Указ. соч. С. 363.

<sup>3</sup> Шмеман А., протоиерей. Введение в литургическое богословие. Paris, 1961. С. 85–86.

<sup>4</sup> Ср.: Есаулов И.А. Преподобный Серафим Саровский в беседе с Н.А.Мотовиловым и проблема границ между земным и небесным в русской культуре // Материалы второй и третьей научно-практических конференций по проблемам истории, культуры и воспитания. Вып. 2. Саров, 1999. С. 24–30.

ния корреспондирует с открытым ковчегом третьего. Параллели, подтверждающие прозрачность границ между земным и небесным, легко можно было бы продолжить.

Стихотворный цикл Пастернака, таким образом, имеет литургическую доминанту. Очевидно, существуют и другие лирические циклы, которые так или иначе манифестируют *последовательность* и *смысл* богослужебного церковного круга. Их выделение и научное описание могло бы быть предметом особого литературоведческого исследования.

Вместе с тем, структура романа, в целом воспроизводя *годовой* цикл богослужения, осложняется также *дневным* кругом и *седмичным* кругом, отсюда такое значительное место в поэтическом мире занимает целый ряд художественных заместителей смерти (болезнь, беспамятство, смертельная усталость, галлюцинации, расставания, странничество) и последующие выздоровления-воскресения. Отсюда понятна функция многочисленных сюжетных повторов и утроений. Линейный ход событий романа неявно соотносится с литургическими кругами, подобно тому, как «ход веков подобен притче». Поэтому каждое сюжетное событие пасхального романа Пастернака не только может быть рассмотрено в контексте годового православного круга, но и одновременно в двух других богослужебных временных циклах, по-разному освещающих то или иное романное событие, но выполняющих одну и ту же телеологическую задачу: одоление смерти «усильем Воскресенья».