***ВЕК МИНУВШИЙ***

**Александр ВЛАСОВ**

**"Явление Рождества"**

**(А. Блок в романе Б. Пастернака "Доктор Живаго": тема и вариации)**

http://magazines.russ.ru/.img/t.gif

**Опубликовано в журнале:**[**«Вопросы литературы» 2006, №3**](http://magazines.russ.ru/voplit/2006/3/)

Статьи, составляющие эту подборку, продолжают разговор о символизме, начатый в первом номере за 2006 год («Символизм: поэтика и политика»). Здесь представлены статьи разных, дополняющих друг друга жанров: теоретическое исследование, историко-литературная статья, эссе. Тематический диапазон данной подборки — поэтика символизма, его влияние на поэзию ХХ века (А. Блок и Б. Пастернак) и, наконец, сегодняшние споры о символизме.

 Александр ВЛАСОВ

 «ЯВЛЕНИЕ РОЖДЕСТВА»

 (А. Блок в романе Б. Пастернака  «Доктор Живаго»:    
тема и вариации)

 Интерес к «символистским» корням поэтики Б. Пастернака проявился лишь относительно недавно. Наиболее развернутую и обоснованную постановку этого вопроса дал ­О. Клинг. Исследователь констатировал, что, пройдя сквозь «антисимволистский бунт, общий для всей эпохи 10-х годов», Пастернак убеждается в «существовании поэзии “поверх барьеров” литературных направлений»1. Конец 50-х годов в творчестве Пастернака — это время «диалога с традициями символизма, ощутимыми в романе <…> “Доктор Живаго” <...> Это произведение вобрало в себя черты символистской эстетики»2, поэтому его вполне «можно назвать поздним “символист­-  
ским” романом, если иметь в виду не возвращение к символист­ским канонам, а их обогащение на ином уровне»3. Зрелый Пастернак уже «мыслил свое творчество в контексте “общеевропейского символизма” <...> который связывал с именами Пруста, Рильке и Блока»4.

К Блоку у Пастернака было отношение особое. По свидетельству В. Баевского, он всегда «с большой силой и убедительностью» говорил о Блоке, однако восприятие им старшего поэта «состояло в последовательной перестройке элементов блоковского дисгармоничного мира в соответствии с собственной поэтической системой, преимущественно гармоничной»5. Блоковская тема — одна из «сквозных» тем в романе «Доктор Живаго». Блок — один из прототипов Юрия Живаго. Да и само первоначальное название романа — «Мальчики и девочки»6 — звучало как явная реминисценция из стихотворения Блока «Вербочки».

В данной статье мы постараемся раскрыть то концептуальное значение, которое обретает блоковская символика в «Докторе Живаго». Отправными точками для нас станут «Рождест­венская звезда» и «Рассвет» — два стихотворения Б. Пастернака, входящие в семнадцатую, поэтическую часть романа. Разбирая эти стихотворения, мы будем исходить из того, что художественный мир и лирическое «я» живаговского цикла во многом определяются реалиями романной действительности и личностью *героя*, «другого» человека с индивидуальной биографией7, целиком принадлежащего «другой» эпохе, 10—20-х годов прошлого века, эпохе Серебряного века русской культуры.

I

Звезда Вифлеема

…земля жаждет нового гения <…>Каков он будет? Никто не знает: не дано знать и автору. Но, великий художник, он знает, *как рождается* гений.

*Э. Герштейн8*

«Рождественская звезда» принадлежит к безусловным поэтическим шедеврам Б. Пастернака. Это очень значимое, рубежное стихотворение: именно так восприняли его первые читатели, и — что особенно важно — именно так воспринимал его сам поэт. Д. Данин вспоминал, что Э. Казакевич, редактор «Литературной Москвы», предложил Пастернаку «…дать стихотворению заглавие <…>  “Старые мастера”. Стихи мгновенно становились проходимыми — без жертв: вся вещь <…> сразу перемещалась из сферы религиозного сознания в сферу изобразительного искусства!

Однако этого-то и не захотел принять Пастернак. “*Ему привиделось предательство веры*”, — пересказывал Казакевич»9. Публикация не состоялась.

Этот случай стал наглядным свидетельством того, «что для Пастернака действительно существовал Бог — с большой, бытие утверждающей, буквы. Не пантеистический — растворенный в природе. Не метафорический — растворенный в душе. *А такой Бог, что можно обратиться к нему с надеждой быть услышанным*...»10.

Стихотворение вошло в «живаговскую тетрадь», став неотъемлемой частью романного целого.

Замысел «Рождественской звезды» возникает почти одновременно с первыми строчками «Зимней ночи» — в тот самый вечер, когда «Юра и Тоня ехали в извозчичьих санках на елку к Свентицким» и «Юра вспоминал, что приближаются сроки конкурса и надо торопиться с сочинением <…>

На гордоновском факультете издавали студенческий гектографированный журнал. Гордон был его редактором. Юра давно обещал им статью о Блоке. Блоком бредила вся молодежь обеих столиц». В домах, мимо которых они проезжали, «теплилась святочная жизнь Москвы, горели елки, толпились гости и играли в прятки и колечко дурачащиеся ряженые.

Вдруг Юра подумал, что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом»11.

В. Лепахин указывает на очевидную связь стихотворения «с религиозной живописью, а более конкретно — с композиционными особенностями иконы “Рождество Христово” <…> со спецификой “иконного” видения описываемого события и мира в целом»12. Я. Хелемский, перечислив произведения искусства, духовного и светского, вдохновленные библейскими сюжетами, помещает в этот ряд и «Рождественскую звезду», с ее темой «русского поклонения волхвов», приобретающую благодаря этому ярко выраженный интермедиальный ореол13.

Однако нас будет интересовать собственно литературная, *интертекстуальная* составляющая этой идеи.

Удивительно не то, что рождественская, святочная Москва настраивает героя на евангельский лад. Удивительно другое. В цепь «рождественских» ассоциаций — преимущественно живописных — неожиданно, «случайно» («*Вдруг* Юра подумал…») включается *Блок*, его личность и творчество. Однако внешне случайное глубоко закономерно и даже символично. Процитированный фрагмент, начинающийся с констатации факта необычайной популярности Блока (им «бредила вся молодежь обеих столиц»), заканчивается осознанием того непреходящего значения, которое имело творчество великого поэта для России: «…Блок — это *явление Рождества* *во* *всех* *областях* *русской* *жизни*». «Случайное» звено оказывается ключом ко всей цепи «прозаических» размышлений Юрия Живаго, нашедших впоследствии свое отражение в образном строе «Рождественской звезды».

«Рождественская звезда» написана «вместо» статьи о Блоке14. В определенном смысле она *посвящена* ему. На первый взгляд, это может показаться даже странным: ведь «рождественских» стихов как таковых у Блока нет, а евангельские образы почти всегда подвергаются философско-«идеологическим» трансформациям, нередко искажающим их первоначальный смысл. Казалось бы, говорить о «влиянии» и интертекстуальных «перекличках» в данном случае нельзя — за отсутствием формальных поводов. Исключение составляет, пожалуй, лишь одно блоковское стихотворение — «Я не предал белое знамя…» За клятвенным уверением в верности «белому знамени» следует обращение к той, которая «…прошла ночными путями»:

Да, ночные пути, роковые,

Развели нас и вновь свели.

И опять мы к тебе, Россия,

Добрели из чужой земли.

<…>

А вблизи — все пусто и немо,

В смертном сне — враги и друзья.

И горит *звезда Вифлеема*

Так светло, как любовь моя15.

Можно было бы предположить, что два заключительных стиха финальной строфы, в которых упоминается Вифлеем­ская звезда, и послужили непосредственным толчком к созданию живаговского «поклонения волхвов», — в этом случае ход мысли героя понятен и вполне объясним: «**припоминание**» **соответствующих** **строк®** «**изъятие**» **символа из ситуативно-поэтического контекста®** **разворачивание потенциально заложенного в нем** «**рождественского**» **сюжета**16**®** **его полное переосмысливание в соответствии с евангельским перво­источником®** наконец, **новое соотнесение с личностью и творчеством Блока** (уже на совершенно другом уровне). Но Юрий Живаго просто *не мог* тогда припомнить этой блоковской строфы, поскольку стихотворение «Я не предал белое знамя…» было опубликовано только в 1914 году, а действие в вышеупомянутом эпизоде происходит несколькими годами ранее.

Очевидно, что дело здесь не в романной хронологии…

Поэтический мир Блока противоречив, антиномичен. Споры вокруг «темных» сторон блоковского творчества не стихают и по сей день. Между тем, еще в 1908 году Г. Чулков нашел точный ответ на этот вопрос (опираясь, кстати, на формулировку, предложенную самим Блоком): «Многие склонны обвинять Александра Блока в нигилизме, в цинизме и т. д. <…> Но как можно страшиться того, что в существе своем лишь  <…> “то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению”. В сущности, оправдание этих противоречий есть очередная задача современной культуры <…> Болезнь духа так значительна, что вылечить ее отвлеченными рассуждениями невозможно. Но все эти томления людей, оказавшихся на вершинах культуры, — как бы предвестия иных событий»17. А в 1931 году Н. Бердяев, размышляя над некоторыми обвинениями в адрес поэта18, отметил: «Русский поэтический ренессанс начала XX века заключал в себе смертоносные яды, и в него вошли элементы онтологического растления <…> Но о Блоке должен быть совершенно особый разговор <…> Для лирики Блока характерно, что она не узка по своему объему <…> *Эта лирика связана не только с переживаниями любви, но и с судьбой России, и с исканием Бога и Царства Божьего*»19.

Но лучше всего об этом сказал сам Блок:

О, я хочу безумно жить:

Все сущее — увековечить,

Безличное — вочеловечить,

Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,

Пусть задыхаюсь в этом сне, —

Быть может, юноша веселый

В грядущем скажет обо мне:

*Простим угрюмство — разве это*

*Сокрытый двигатель его?*

*Он весь — дитя добра и света,*

*Он весь — свободы торжество!* (II, 214—215)20 .

Г. Адамович нисколько не преувеличивал, когда, вспоминая эти строки, утверждал, что «едва ли не в них — ключ к его (Блока. — *А. В.*) творчеству, разгадка особого характера этого творчества…»21.

«Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение», — писал Блок в дневнике (V, 109). В «О, я хочу безумно жить…» такие слова-«острия», иначе говоря, слова-*концепты*, также имеются. Подчеркнем их: «*…хочу* ***безумно*** *жить*», «…*безличное* — ***вочеловечить***», «*несбывшееся*— ***воплотить***», «***дитя*** *добра* *и света*», «***свободы*** *торжество*». Давящему, удушающему «сну *жизни*» противопоставляется «безумное» *желание* *жить*. Повтор не случаен: стремление «безумно жить» — это еще и стремление к *сверх-рассудочному*, *сердечному* *созерцанию*, к *вере*, которая, по известному определению С. Булгакова, есть «*безумие* *для мира сего*»22. Метафора-концепт «*дитя добра и света*»дополнительно усиливает мотив стремления к вере, ибо вере «свойственна *детскость* <…> как некое положительное качество...»23 Слова «вочеловечить» и «воплотить» в данном контексте косвенно ассоциируются с образом евангельского Христа, «…***воплотившагося*** *от Духа Свята и Марии Девы, и* ***вочеловечшася***» (согласно Символу Веры). Евангельские ассоциации нужны для дополнительного акцентирования реального положения вещей, во многом обусловленного всеобщим оскудением веры и обожествлением «практического» разума. Но Блок не теряет надежды — хотя бы на то, что за угрюмой «демонической» маской кому-нибудь «в грядущем» удастся разглядеть его подлинное *человеческое* лицо.

Эстетические декларации Блока, его теоретические рассуждения о сущности поэзии, художественного слова, искусства в целом также свидетельствуют о том, насколько мучительной для него была раздвоенность и «недовоплощенность» и как стремился он к первозданной кротости, детскости — и в жизни, и в творчестве. Так, в статье «Краски и слова» (1905), сопоставляя живопись и современную ему поэзию, он отдает предпочтение живописи: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к *реальной природе* и никогда *не дает погрузиться в схему*, *откуда нет сил выбраться писателю*. Живопись учит *смотреть* и *видеть* <…> Благодаря этому живопись *сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети*». В идеале, резюмирует Блок, поэту достаточно «только таких слов, которые соответствуют краскам» (IV, 8). Приведя в качестве образца стихотворение С. Городецкого «Зной», совершенное «по красочности и конкретности словаря», Блок сопровождает его подстрочным примечанием: «Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к *разрыву с отвлеченным* и *союзу с конкретным...*» (IV, 9). Это вроде бы мимоходом высказанное положение в действительности — основная мысль статьи, ибо, уловив и удивительно четко обозначив одну из главных тенденций в развитии русской лирической поэзии XX века, Блок излагает прежде всего собственное эстетико-философское *credo*, вкладывая в понятия «отвлеченного» и «конкретного» значения и ассоциации сугубо индивидуальные, рожденные личным поэтическим опытом.

«В поэзии Блока, — заметил Андрей Белый, — мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени». Кажется, что «она уже <…> с нами, воплощенная, живая, близкая — эта узнанная наконец муза Русской Поэзии»; что «в минуту тайной опасности, когда душу обуревает безумие хаоса и так страшно “*средь неведомых равнин*”, ее улыбка прогоняет вьюжные тучи»; что «хаотические столбы метели покорно ложатся белым снегом, когда на них обращается ее лазурный взор, горящий зарей бессмертия. И вновь она уходит, тихая, строгая <…> И сердце просит возвращений»24.

Блоковский поэтический миф органически вливается в мифологию общесимволистскую. Вячеслав Иванов сформулировал основную задачу символистского искусства в виде «лозунга: “a realibus ad realiora”, т. е. от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей…»25 Однако на практике, констатировал А. Синявский, у символистов нередко «получалось нечто обратное: не от реального к реальнейшему, а от реального к нереальному, то есть к чему-то туманному, беспредметному <…>И в этом заключалась трагедия символизма <…> Это был не только кризис стиля, но кризис веры и мировоззрения»26.

В «Рождественской звезде» Пастернак находит, пожалуй, единственно возможный выход из этого духовного тупика. Рождество в его исторически-евангельском значении и есть подлинное *вочеловечение*. Экзистенциально-личный аспект вочеловечения — *вера* и *жизнь во Христе*; наивысшая степень вочеловечения, доступная верующему, — *уподобление Христу*, *обужение*. П. Флоренский писал о том, что существует единое, общее для всех христиан основание: это «безусловное обужение человеческого естества в лице Иисуса Христа»27. Иисус Христос есть «…идея  к а ж д о й  личности со всем ее живым содержанием <…> Он — начало новой жизни, которая, раз приятая в сердце от Него, сама уже развивается по собственным своим законам»28. Эти законы нисколько не противоречат идее свободы: во Христе человек живет не только «…сохраняя свою личную свободу и своеобразность, но и обретая их заново, превосходнейшими…»29 Уподобиться Христу — значит *вочеловечиться* в полном смысле этого слова.

Стихотворение запечатлевает первые мгновения земной жизни Христа:

Стояла *зима*.

Дул *ветер* из степи.

И *холодно* было младенцу в вертепе

На склоне холма.

«*Зима*», «*ветер*», «*холод*[*но*]» — слова знаковые, сигнальные. Ассоциативно-интертекстуальная семантика их очерчивает и маркирует символико-аллегорическую сферу блоковских стихий, безраздельно властвующих над миром и враждебных человеку (ср.: «*…вокруг* ***зима*** *и* ***ветер*** *воет…*» — I, 66; «*В жаркое лето и в* ***зиму*** *метельную…*» — II, 200; «***Ветер****,* ***ветер*** *— на всем божьем свете…*» — II, 313; «*…Увел далеко жизни* ***холод****…*» — II, 215; «*…Как сладки тайны* ***холода****…*» — II, 66; «*…****Холод*** *могильный везде тебя встретит…*» — I, 51; «*…****Холод*** *и мрак грядущих дней...*» — II, 223; и т. д.). Но в живаговском стихотворении Пастернака это лишь время года и его характерные приметы — земные ***ветер*** и ***холод***; власть их не абсолютна: во 2-й строфе они уравновешиваются «земным» же ***теплом***, согревающим новорожденного, тоже — отнюдь не «символического», а вполне реального, «земного»:

Его согревало дыханье вола.

Домашние звери

Стояли в пещере,

Над яслями теплая дымка плыла.

Это не значит, впрочем, что блоковская символика «уходит» из стихотворения совершенно. Просто этой символике возвращается изначальное, предельно конкретное, «природное» и «историческое» значение. 3-я строфа, казалось бы, только усиливает ощущение обыденности происходящего:

Доху отряхнув от постельной трухи

И зернышек проса,

Смотрели с утеса

Спросонья в полночную даль пастухи.

Но именно в этой строфе сквозь реалии «быта» исподволь начинает проступать «инобытийный» сюжет. Изменяется «точка зрения»: взгляд автора, ранее прикованный исключительно к природному, «земному» пространству, внезапно обращается к пространству «небесному», вселенскому. Данный мотив перерастает в символическую параллель-противопоставление «***земля***/ ***смерть*** *—* ***небо***/ ***жизнь***». Окончательно она формулируется только в следующей, 4-й строфе:

Вдали было *поле* в снегу и *погост*,

Ограды, надгробья,

Оглобля в сугробе,

И *небо* над *кладбищем*, полное звезд (3, 530).

Картина, пожалуй, еще в большей степени «вневременная» и «общечеловеческая», нежели та, что ей предшествует. Можно увидеть в ней, например, типично *русский* кладбищенский пейзаж; и, как ни странно, для этого есть все основания. В главе 1-й части I («Пятичасовой скорый») рассказывается о похоронах матери, а 2-я, очень небольшая по объему глава, посвящена описанию ночи, проведенной маленьким Юрой в монашеской келье:

«Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание <…> Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» (3, 8). Здесь обнаруживаются истоки важнейших образов «Рождественской звезды» — *ветра* и *холода*. Не исключено, что некоторые подробности: «ограды, надгробья, оглобля в сугробе» — также перешли в стихотворение из этих навсегда врезавшихся в память детских впечатлений Юрия Живаго (в частности, «ограды» упоминаются в 17-й главе части третьей, где повзрослевший герой посещает «то самое, памятное кладбище»: «Погрязневший снег словно просвечивал сквозь наброшенный креп, из-за оград смотрели темные, как серебро с чернью, мокрые елки и походили на траур» — 3, 91). Интертекстуально же «русскость» пейзажа подтверждают 1‑й и 4-й стихи этой строфы, содержащие опорные слова — «*поле*», «[*в*] *снег*[*у*]», «*погост*» и «*кладбище*», — которые отсылают к одному из наиболее известных блоковских стихотворений о России (ср.: «…*Где ведуны с ворожеями* / *Чаруют злаки на* ***полях****…*», «…*В дорожных* ***снег****овых столбах…*», «*Тропу печальную, ночную* / *Я до* ***погоста*** *протоптал,* / *И там, на* ***кладбище*** *ночуя,* / *Подолгу песни распевал…*» — I, 398). При внимательном чтении выясняется, что это далеко не случайное совпадение: пастернаковский и блоковский тексты связаны между собой, и не только на лексическом уровне. Блок отдает себя во власть колдовской, гибельной метельной стихии. Десятилетнего Юру Живаго завораживает сначала бушующая на кладбище вьюга, в ту ночь соединившаяся в его сознании со *смертью*, затем — *природа*, таинственный мир, в который навсегда переселилась душа умершей Марии Николаевны. Впоследствии, под влиянием Блока, все это соединяется в один сложный образ — родной страны, Руси, России…

Пастернак вновь, через своего героя, предельно конкретизирует трагическую блоковскую символику, вкладывая в нее глубоко личное предметно-ассоциативное содержание, отраженное в сюжете романа, чтобы потом расширить лирическое пространство — уже до границ вселенной.

В «небе над кладбищем» загорается новая звезда, возвещающая людям о рождении Спасителя(5-я—7-я строфы):

А рядом, неведомая перед тем,

Застенчивей плошки

В оконце сторожки

Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Она пламенела, как стог, в стороне

От неба и Бога,

Как отблеск поджога,

Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горящей скирдой

Соломы и сена

Средь целой вселенной,

Встревоженной этою новой звездой (3, 530).

Момент исключительно важный. Как сказал бы ранний Пастернак, «вещи рвут с себя личины», обнаруживая свою подлинную *ноуменальную* сущность. Проясняются пространственно-временные координаты действия: оно происходит не столько в истории, сколько в *метаистории*, в вечности.

Заметим, что в этих строфах происходит и весьма ощутимый стилистический сдвиг. На смену «блоковской» символике приходят сложные, типично «пастернаковские» метафоры и развернутые сравнения. В их основе — реалии сельского, земледельческого быта. Слабый, еле заметный свет («застенчивей *плошки*… мерцала звезда») затем уподобляется огню («*пламенела*, как стог») и, наконец, пожару («как… *пожар* на гумне»). Развитие темы приводит к неожиданному, но вполне закономерному повороту сюжета: «зарево» метафизического пожара, в котором сгорает прошлое и зарождается новая, христианская эра, становится *видимым*, доступным проницательному человеческому взгляду, как становится видимой и сама Вифлеемская звезда (8-я строфа):

Растущее зарево рдело над ней

И значило что-то,

И три звездочета

Спешили на зов небывалых огней (3, 530).

Обратим внимание и на своеобразие ритма первых восьми строф. Это четверостишия, написанные разностопным амфибрахием. Трудно (да, наверное, и невозможно) найти другую ритмическую структуру, которая *так же* соответствовала бы смыслу данного фрагмента. Сталкиваются две антагонистические стихии — «холода / земли / смерти» и «огня / неба / бессмертия»; борьба их — символ земного пути Христа, предзнаменование тех событий, которым будут посвящены остальные стихи евангельского цикла. Порывистость ветра, мерцание звезды, постепенно разгорающееся небесное пламя — вот что является семантической подоплекой «неустойчивости» ритма этих строф. Кроме того, такой ритм придает стихотворению особую интонационную выразительность и музыкальность (на это «работают» также кольцевая — *abba* — рифмовка и пронизывающие текст искусные аллитерации).

Вслед за этим размер резко меняется, «упрощаясь» до  стабильно 4‑стопного амфибрахия. Зато усложняется строфика: после 9‑стишной 9-й строфы (*abaabacca*) следует 4‑стишная, которая в смысловом отношении является ее логическим завершением, что, кстати, подчеркивается «подхватывани-  
ем» и превращением в «сквозную» кольцевой рифмовки   
(*dada*):

*a*     За ними везли на верблюдах дары.

*b*     И ослики в сбруе, один малорослей

*a*     Другого, шажками спускались с горы.

*a*     И странным виденьем грядущей поры

*b*     Вставало вдали все пришедшее после.

*a*     Все мысли веков, все мечты, все миры,

*c*     Все будущее галерей и музеев,

*c*     Все шалости фей, все дела чародеев,

*a*     Все елки на свете, все сны детворы.

*d*     Весь трепет затепленных свечек, все цепи,

*a*     Все великолепье цветной мишуры...

*d*     …Все злей и свирепей дул ветер из степи…

*a*     …Все яблоки, все золотые шары (3, 530—531).

«Сквозные» рифмы будут определять интонацию и далее, до конца текста. Смена ритма и строфики также семантически мотивирована: в 9‑й строфе меняется и место действия, и направленность авторского «объектива». Начиная с 3‑го стиха 9-й строфы в стихотворении развивается тема предвидения будущего. В предстающей взору пастухов и волхвов пророческой картине обращает на себя внимание «вещность», предметность мира, характерная для детского восприятия. Она особенно отчетливо проявляется в конце — там, где перечисляются символические реалии рождественских праздников: «елки», «яблоки», «золотые шары». Далее неравномерно чередуются 5-, 6- и 7‑стишные строфы. В 18‑й, предпоследней строфе, действие вновь переносится внутрь пещеры — мы уже *видим*младенца:

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,

Как месяца луч в углубленье дупла.

Ему заменяли овчинную шубу

Ослиные губы и ноздри вола.

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,

Шептались, едва подбирая слова.

Вдруг кто-то в потемках, немного налево

От яслей рукой отодвинул волхва,

И тот оглянулся: с порога на деву,

Как гостья, смотрела звезда Рождества (3, 532).

Что это, как не переход «a realibus ad realiora» — «от реального к реальнейшему»? Метр, ритм, строфика и прочие элементы формы просто *неотделимы* в этом стихотворении от содержания. Почти каждое слово имеет и предметное, и ассоциативно-символическое, инобытийное значение; эти значения не автономны: они либо «незаметно» контаминируются, либо, проникая друг в друга, взаимообогащаются. Впрочем, и само «реальнейшее», как бы бесконечно широко ни простирались его смысловые и пространственно-(вне)временные границы, воплощается опять-таки в «реальных», зримых, чаще всего *бытовых* образах.

Почему так много внимания уделяется именно этой, бытовой, предметно-«вещной» стороне дела, мы поймем, если вспомним, что для Пастернака разграничение и противопоставление «тяжкого» *быта*30 и *бытия* никогда не было актуальным. Больше того, многие пастернаковские тропы — и в прозе, и в стихах — возникают именно в точках максимального сближения и взаимопересечения двух бытийных сфер — материального и идеального, *вещного* и *вечного*. В «Докторе Живаго» эта «поэтическая» диалектика материального и идеального еще более углубляется — за счет обращения автора к религиозно-философской, христианской, проблематике.

Николай Веденяпин, один из пастернаковских героев-«идеологов», утверждает: главное в Евангелии «то, что Христос говорит *притчами* *из* *быта*, *поясняя истину светом повседневности*», и что, следовательно, «общение между смертными бессмертно», а «жизнь символична, потому что она значительна» (3, 45). Далее, развивая эту мысль уже в дневнике, Веденяпин намеренно акцентирует *человеческую* ипостась Богочеловека, противостоящего бесчеловечному Риму: «…в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, *подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский*, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался *человек*, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух <…> человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира» (3, 46). Воплотившийся, вочеловечившийся Христос освятил быт светом вечной истины, освободив человека, открыв ему путь к *возрождению*, к *преображению* *в* *духе*. «Все колыбельныепесни», «все картинные галереи мира» являются как бы первым прозаическим «прообразом» того «странного виденья грядущей поры», о котором говорится в 9‑й и 10‑й строфах «Рож­дест­венской звезды», емком и обобщенно-«предметном» пересказе истории христианства, увиденной как бы глазами ребенка.

Детство и «детскость» становятся в «Докторе Живаго» *архетипическими лейтмотивами*, проходящими через все произведение, актуализирующимися на всех его уровнях — от концептуального до сюжетно-фабульного.

Новозаветная архетипическая символика, на которую ориентирована «Рождественская звезда» и все стихотворения, входящие в евангельский цикл, проецируется на сюжет романа, по-иному освещая дела и судьбы героев. То же самое, впрочем, можно сказать и о некоторых контекстуально связанных с этой символикой блоковских формулах-интертекстах.

Характерный пример: в «Эпилоге» Гордон, выслушав страшный рассказ бельевщицы Тани, замечает:

«—…Возьми ты это блоковское “Мы, дети страшных лет России”, и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети <…> и страхи были не страшны <…> А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница» (3, 510).

Ход истории приводит к все большей конкретизации значения символа — условно говоря, по «нисходящей» линии: от *небесного* / *идеально*-*духовного* к *земному* / *плотскому*. Но на самой последней «ступени» этого «нисхождения» происходит внезапный «взлет», как бы объединяющий оба значения. Во  2-й главе «Эпилога» Дудоров рассказывает Гордону о судьбе Христины Орлецовой: она жертвует собой, принимая мученическую смерть31. Вряд ли нужно специально акцентировать внимание на архетипичности данного поступка (об этом свидетельствует даже само имя героини — *Христина*).

Очень своеобразно преломляется в романе и блоковская идея подлинного искусства, в котором глубина содержания, техническое мастерство органически сочетаются с простотой и ясностью формы.

«Изо всего русского я теперь больше всего люблю *русскую детскость* Пушкина и Чехова…», — признается Юрий Живаго в одной из своих дневниковых записей (3, 383). Блок здесь, правда, не упоминается, но вполне очевидно, что он также может быть включен в этот ряд. Косвенно это подтверждается тем, что, говоря о поэзии Блока в автобиографическом очерке «Люди и положения», Пастернак прибегает к метафорическому сравнению: «…точно распахиваются двери и в них проникает шум идущей снаружи жизни <…> Так было и с Блоком. Таково было его одинокое, *по-детски неиспорченное слово*, такова сила его действия.

Бумага содержала некоторую новость. Казалось, что новость сама без спроса расположилась на печатном листе, а стихотворения никто не писал и не сочинял. Казалось, страницу покрывают не стихи о ветре и лужах, фонарях и звездах, но фонари и лужи сами гонят по поверхности журнала свою ветреную рябь, сами оставили в нем сырые, могучие воздействующие следы» (4, 309). По сути — та же «русская дет­скость» в сочетании с «родственным» мотивом — *откровения*.

Подытоживая сказанное, повторим исходный тезис, несколько уточнив его. «Рождественская звезда» — это *посвящение* Блоку: символический *ответ* на неразрешенный им вопрос о «вочеловечении» и — одновременно — воплощение блоковской мечты о новой поэтике, основанной на «союзе с конкретным».

Главный пастернаковский герой-протагонист — врач, наделенный незаурядным поэтическим даром. По мнению Пастернака, лишь Юрий Живаго, поэт-*дилетант*, т. е. поэт, не обремененный «профессиональными» привычками и предрассудками, посвятивший жизнь бескорыстному служению поэзии, мог *так* — по-детски непосредственно — воспринять истину христианства. Лишь *такой* поэт мог написать вместо статьи о Блоке «Рождественскую звезду» — вложив в «русское поклонение волхвов» наиболее сокровенные мысли о поэте и его творчестве.

Интересно, что в первоначальной редакции романа связь «Рождественской звезды» с замыслом «русского поклонения волхвов» была более явной. Эмма Герштейн воспроизводит эту, измененную впоследствии, фабульную линию следующим образом: «Юра <…>обдумывал реферат о Блоке, заказанный ему для студенческого журнала <…> И когда он приехал домой, вместо реферата он стал писать стихи: “Мело, мело по всей земле, Во все пределы, Свеча горела на столе, Свеча горела”, потом другие и, наконец, “Рождественскую звезду”. И было ясно, что это стихотворение о наступлении новой эры, и Блок тоже предтеча другой, новейшей эры»32.

В окончательном тексте «Доктора Живаго» это стихотворение упоминается один раз — в главе 8‑й части XIV («Опять в Варыкине»), где рассказывается о том, как Юрий Андреевич «вспомнил и записал <…> наиболее определившееся и памятное, “Рождественскую звезду”, “Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода…» (3, 430).

Почему же Пастернак вычеркнул из романа упоминание о *начале* работы Юрия Живаго над «Рождественской звездой»? Чем был вызван хронологический сдвиг, благодаря которому стихотворение стало «датироваться» не серединой девятисотых, а началом *двадцатых* годов, т. е. временем, когда блоковская поэзия уже не оказывала такого воздействия на умы и сердца русской интеллигенции?

Во-первых, ему нужно было каким-то образом «оттенить» сюжетную линию, связанную с «Зимней ночью», стихотворением, написание которого ознаменовало *осознание героем своего истинного — поэтического — призвания*.

Во-вторых, «присутствие» Блока ощущается и здесь. Метель«Зимней ночи»— типично «блоковский» символ. Метели противостоит свеча; семантика этого символа явно обогащается за счет новозаветных ассоциаций. Это значит, что основная концептообразующая оппозиция «Рождественской звезды» — противопоставление «***ветра*** / ***холода*** / ***смерти***» и «***огня*** / ***тепла*** / ***жизни***» — намечается уже в «Зимней ночи». Здесь же берет начало и внутренний диалог главного героя с Блоком. Кульминацией диалога становится «Рождественская звезда», завершенная несколькими годами позднее. Именно поэтому в «Стихотворениях Юрия Живаго» эти стихи располагаются почти, но все же не совсем рядом: «Зимняя ночь» пятнадцатое, а «Рождественская звезда» восемнадцатое по счету. Такая композиция максимально соответствует направлен­ности одного из векторов сюжетной динамики цикла, а значит, и романа в целом. Условно его можно назвать *блоковским*.

II

Песнь рассвета

Жизнь ведь тоже только миг,

Только растворенье

Нас самих во всех других,

Как бы им в даренье.

*Б. Пастернак*

В письме О. Фрейденберг от 13 октября 1946 года Пастернак, бегло очерчивая круг тем будущего романа, излагает свое понимание христианства: «…эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое <…> Я  в нем (романе. — *А. В.*) свожу счеты <…> со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства и его допущениями,  будто существуют еще после падения Римской империи какие-то народы и есть возможность построить культуру на их сырой национальной сущности.

*Атмосфера вещи — мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское*, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» (5, 453—454). В романе на эту тему рассуждает Гордон:

 «—…Что такое народ? <…> о каких народах может быть речь в христианское время? <…> Вспомним Евангелие   
<…>

Когда оно говорило, в царстве Божием нет эллина и иудея, только ли оно хотело сказать, что перед Богом все равны? Нет, для этого оно не требовалось, это знали до него философы Греции, римские моралисты, пророки Ветхого Завета. Но оно говорило: в том, сердцем задуманном новом способе су­ществования и новом виде общения, которое называется  царством Божиим, *нет народов*, *есть личности*» (3, 123—  
124).

Г. Померанц заметил в этой связи, что история в своем развитии «постоянно чередует акценты на национальном и вселенском», и порой ее логика весьма прихотлива. Поэту, сохранявшему верность идее «вселенского», *народ* представляется «чем-то, по сути, изжитым после Христа и слово “народ” — только риторической фигурой без реального смысла». Народы «подвинулись вниз в иерархии ценностей, а вверх поднялась личность»33. С этим вполне можно было бы согласиться, если бы Пастернак видел цель своего романа исключительно в полемике с риторикой «народности». Но перед нами — действительно чрезвычайно *широкое* понимание христианства…

Гордон говорит о Царстве Божием как о «*сердцем* *задуманном* новом *способе* *существования* и новом виде *общения*» — общения *личностей*; однако не уточняет, что именно в данном случае подразумевается под «*личностью*». Ответ на этот принципиальный вопрос поможет дать девятнадцатое стихотворение живаговского цикла — «Рассвет», следующее непосредственно за «Рождественской звездой».

Тема рассвета символически намечается в «Рождествен­ской звезде», о чем весьма красноречиво свидетельствует 2-й стих 15‑й строфы этого стихотворения: «…Светало. Означились кедров стволы». В строфе 17-й тот же самый глагол, к которому присоединяется однокоренное существительное, становится в более «сильную» интонационную позицию — с него начинается уже не 2-й, а 1-й стих: «*Светало*. *Рассвет*, как пылинки золы, / Последние звезды сметал с небосвода…» Повтор («***Свет****ало*. *Рас****свет***...»), переходящий в «сквозную» аллитерацию (*свтл—свт—зв—смтл—св*), и внутренняя рифма (рифма-«эхо»: «***светал****о—****сметал***») дополнительно акцентируют и значительно расширяют семантическое поле *света*. Переходя из первого, безлично-глагольного предложения во второе, *свет* становится *субъектом* метафорического действия. Вифлеемская звезда, «звезда Рождества», ярче всех прочих звезд и видна даже при восходе солнца, ранним утром. Этот вроде бы чисто контекстуальный момент является в данном случае концептообразующим, поскольку в читатель­ском восприятии именно с восходом солнца начинают ассоциативно связываться и грядущие события христианской истории, о которых говорится в «Рождественской звезде», и духовное просветление лирического героя «Рассвета».

Однако «Рассвет» примыкает к «Рождественской звезде» еще и в силу того, что в нем также обнаруживаются блоковские мотивы. Сам Пастернак в письме, адресованном В. К. Звя­гинцевой, назвал это стихотворение «плохим Блоком»34. Е. Б. Пас­тернак соотносит «Рассвет» с блоковским «Вторым крещением»: «Для Пастернака “вторым крещением” было сознательное обращение к истокам любви, добра и красоты, которые питали поэтическое поколение 10-х годов»35.

Перейдем непосредственно к тексту. При всей своей цельности и завершенности стихотворение распадается на две относительно автономные части. Первая состоит из начальных строф, 1-й и 2-й, содержащих обращение к тому, кто когда-то значил очень много в судьбе автора/героя и теперь вспомнился вновь:

Ты значил все в моей судьбе.

Потом пришла война, разруха,

И долго-долго о тебе

Ни слуху не было, ни духу.

И через много-много лет

Твой голос вновь меня встревожил.

Всю ночь читал я твой завет

И как от обморока ожил (3, 532).

Вторая — начинается с 3-й строфы («Мне к людям хочется, в толпу…»). В композиционном отношении данная часть — вполне самостоятельный текст, во многом созвучный тем пастернаковским стихам 1930-х годов, в которых провозглашается идея неслыханной «простоты», «опрощения», — то есть «Стансам» («Столетье с лишним — не вчера…»), а также поэме «Волны», вернее одному из наиболее известных ее фрагментов. Ср.:

«Волны» (1931)            «Рассвет» (1947)

Мне хочется домой, в огромность    (3) Мне к людям хочется, в

толпу,

Квартиры, наводящей грусть.      В их утреннее оживленье.

Войду, сниму пальто, опомнюсь,          Я все готов разнесть в щепу

Огнями улиц озарюсь.       И всех поставить на колени.

Перегородок тонкоребрость    (4) И я по лестнице бегу,

Пройду насквозь, пройду, как свет.      Как будто выхожу впервые

Пройду, как образ входит в образ         На эти улицы в снегу

И как предмет сечет предмет. <…>         И вымершие мостовые. <…>

Опять повалят с неба взятки,   (6) В воротах вьюга вяжет сеть

Опять укроет к утру вихрь          Из густо падающих хлопьев,

Осин подследственных десятки            И, чтобы вовремя поспеть,

Сукном сугробов снеговых.         Все мчатся недоев-недопив.

Опять опавшей сердца мышцей        (7) Я чувствую за них за всех,

Услышу и вложу в слова,                   Как будто побывал в их шкуре,

Как ты ползешь и как дымишься,          Я таю сам, как тает снег,

Встаешь и строишься, Москва.    Я сам, как утро, брови хмурю.

И я приму тебя, как упряжь,    (8) Со мною люди без имен,

Тех ради будущих безумств,       Деревья, дети, домоседы.

Что ты, как стих, меня зазубришь,         Я ими всеми побежден,

Как быль, запомнишь наизусть             И только в том моя победа

                  (1, 375—376).                      (3, 532—533).

Развертывание лирического сюжета в «Волнах» определяет «логика адаптации поэта к внезапно надвинувшейся близи социализма, выраставшая из общепастернаковской поэтической почвы и, в свою очередь, питавшая поразительно органичное искусство самоубеждения» (А. Жолковский)36.

«Рассвет» вполне можно прочесть в том же ключе, тем более что в композиционном, тематическом и лексическом планах оба текста во многом сходны. Однако сходство это необходимо автору для дополнительного акцентирования различий, носящих откровенно *полемический* или, точнее говоря, *автополемический* характер, что проявляется уже в противоположности общего настроя и тональности произведений. Внешне тождественные элементы образуют ряд семантически маркированных оппозиций, начинающийся с первых же строк. Замкнутое пространство квартиры, грустное одиночество, затворничество противопоставляется простору улиц и площадей, радостной многолюдности. Сумеречная «темень», грусть резко контрастируют с «утренним оживленьем». Нарочито зловещая символика ветра и снегопада, создаваемая при помощи слов, заимствованных из канцелярского, делопроизводственного и отчасти процессуального лексикона («подследственные» осины, «сукно» сугробов), переходит в нейтральную по сути своей пейзажную картину («сеть из густо падающих хлопьев», которую вяжет вьюга). Москва «Волн», олицетворение державной, государственной мощи, подавляющей отдельную личность, становится для лирического героя «Рассвета» миром, где живут простые «люди без имен». Добровольно принимаемая на себя «упряжь» смирения сменяется радостным приятием жизни. Стремление остаться в истории «зазубренным, как стих», оборачивается желанием раствориться в природе, стать неотличимым от нее.

Тон в «Рассвете» задают первые строфы — точнее говоря, 3-й стих 2-й строфы: «Всю ночь читал я *твой* *завет*…». «Адресат» обращения неизвестен (не назван); пытаясь разгадать его, мы неизбежно вступаем в область догадок и предположений. Кто имеется в виду: евангельский Христос или, скажем, конкретный человек, один из героев романа, или реально существовавшее лицо?37 Местоимение «Ты», вынесенное в начало 1‑го стиха 1-й строфы и являющееся «прописным» в силу своего «орфографического» статуса, явно свидетельствует в пользу первой версии. Но даже в последнем случае никуда не деться от евангельских ассоциаций: они неизбежно возникают и существенно влияют на восприятие всего текста.

Чрезвычайно знаменателен и тот факт, что в «живагов­ской тетради» «Рассвет» помещается *между двумя стихотворениями о Христе*: предшествующее ему («Рождественская звезда»), как мы помним, посвящено памяти Блока, а в основу следующего («Чудо») положен известный евангельский сюжет — проклятие бесплодной смоковницы. Таким образом, «Рассвет» попадает под непосредственное воздействие концептуально-семантических полей «обрамляющих» его стихотворных текстов и, значит, становится символической точкой пересечения двух важнейших сюжетно-тематических линий романа — условно говоря, «евангельской» и «блоковской». Стоит вспомнить в этой связи и блоковское стихотворение 1899 года, в котором присутствуют два слова, становящихся в данном контексте опорными, знаковыми, — «голос» и «рассвет»:

Я шел к блаженству. Путь блестел

Росы вечерней красным светом,

А  в сердце, замирая, пел

Далекий *голос* песнь *рассвета* (I, 70).

Предполагаемый «адресат» стихотворения — Блок. Вернее, предельно идеализированный образ поэта «не от мира сего», поэта, являющегося воплощением стихии самой поэзии, поэта-пророка, поэта-мессии, т. е. образ, который в начале XX века в сознании многих людей ассоциировался прежде всего с именем Александра Блока38.

Блоковский дискурс обнаруживается в «Рассвете» не только на контекстуально-фабульном, но и на более глубинном, интертекстуальном, концептуально-диалогическом уровне, на уровне подтекста, который актуализируется по мере выявления связей стихотворения с прозаическим текстом романа. Эти связи неявны: «Рассвет», в отличие от «Рождественской звезды», в тексте романа не упоминается ни разу; нет эпизодов, свидетельствующих о возникновении поэтического замысла; нельзя, даже приблизительно, определить дату его написания. Можно только, исходя непосредственно из анализа концептуального и фабульного содержания, предположить, что «Рассвет» был написан в Москве, — на это указывает сугубо «московский» колорит стихотворения.

Среди бытовых реалий и примет, в совокупности своей формирующих образ Москвы — большого, современного города, — на первом месте, безусловно, стоят *многолюдность*, *оживление* и утренняя *суета*. В прозаическом тексте романа, в 8-й главе части XIII («Против дома с фигурами»), есть фрагмент, в чем-то перекликающийся с 3-й строфой «Рассвета» (где говорится о «*людях»* / «*толпе*» и об «их *утреннем* ***оживлении***»): «Ему приснилось темное ***зимнее утро*** при огнях на какой-то ***людной улице в Москве***, по всем признакам, до революции, судя по раннему *уличному* ***оживлению***, по перезвону первых вагонов трамвая, по свету ночных фонарей, желтыми полосами испещрявших серый *предрассветный* снег мостовых» (3, 387—388). Сразу оговоримся: сходство между прозаическим и стихотворным фрагментами в данном случае обнаруживается лишь в плане лексическом (отдельные слова и фразы) и отчасти фабульном (время года и суток). Что до контекстов, прозаического и стихотворного, то они не только не одинаковы, но даже противоположны. В прозе описание Москвы вкрапляется в пересказ двух «тяжелых снов», которые снятся Юрию Андреевичу в тот момент, когда он, измученный и обессилевший, тяжело заболевает: эта болезнь, «опасная, форму нездоровья принявшая усталость» (3, 387), в конечном итоге оказывается следствием глубоких переживаний героя по поводу неотвратимых перемен в его личной жизни. Стихотворение же, напротив, является свидетельством преодоления кризиса, выздоровления; причем — отметим особо — речь идет не столько о сиюминутном душевном подъеме, обусловленном изменением обстоятельств, воспоминаниями и т. д. (хотя формально это именно так), сколько об *изменении отношения к себе*, *людям и миру*, т. е. об *изменении* *мировоззрения*. Различна и манера повествования: в прозе это акцентированный нарратив (сон героя «пересказывается» автором, а быт соотнесен с дореволюционным временем), в стихах — рассказ от первого лица (лирическое «я» героя), охватывающий как события минувшего, так и происходящее «в данный момент», момент рассказа. Однако, несмотря на все эти различия, и в том и в другом случае задействуется сходный образ, по сути, образ-инвариант, — утренняя, оживленная Москва. Описания Москвы отнюдь не выполняют в «Докторе Живаго» лишь «декоративную» функцию, не являются бытовым и природным «фоном». Москва — прежде всего *действующее лицо* пастернаковского романа, активный участник всех событий, происходящих в жизни его главного героя, причем жизни не столько «внешней», так сказать, биографической, сколько внутренней, духовной, творческой.

В представлении Юрия Живаго Москва — воплощение *урбанизма*, *городской* *стихии*. В свою очередь, *город* становится символом *жизни* и неразрывно связанного с ней *поэтического* *искусства*. 10-я глава части IV («Окончание») посвящена краткому описанию последних лет жизни героя: «Юрий Андреевич стал приводить в порядок то из сочиненного, обрывки чего он помнил и что откуда-то добывал и тащил ему Евграф <…>

Он составлял начерно очерки статей, вроде беглых записей времен первой побывки в Варыкине, и записывал отдельные куски напрашивавшихся стихотворений <…>

Статьи и стихотворения были *на одну тему*. *Их предметом был город»* (3, 480—481).

В следующей, 11-й главе цитируется дневниковая запись Живаго, относящаяся, по всей вероятности, именно к этому периоду: «В двадцать втором году, когда я вернулся в Москву, я нашел ее опустевшею, полуразрушенной. Такою она вышла из испытаний первых лет революции, такою осталась и по сей день <…>

Но и в таком виде она остается большим современным городом, единственным вдохновителем воистину современного нового искусства.

Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с натуры.

Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских, электрических и подземных железных дорог.

Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность — литературная подделка, неестественное манерничание, явление книжного порядка, за­несен­ное не из деревни, а с библиотечных полок академиче­ских книгохранилищ. Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык — язык урбанизма» (3, 481).

Ассоциативные переходы в этой дневниковой записи очень характерны: **Москва®** **новое** **искусство® его наиболее яркие представители** (в том числе *символисты и Блок*) **®**противопоставление **искусственного (**=*литературного*) **языка** естественному (=*живому*) **языку урбанизма**.

Цитату стоит продолжить, тем более что далее Живаго говорит уже непосредственно о себе: «Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство.

Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица так же тесно связана с современною душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом. Беспрестанно и без умолку шевелящийся и рокочущий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас. Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе» (3, 481—482).

Замысел этот, как известно, был воплощен в «Гамлете», стихотворении, открывающем живаговский цикл. «Гамлет» опять-таки неразрывно связан с Блоком, причем связи обнаруживаются одновременно на двух уровнях — интертекстуальном (здесь нужно указать прежде всего на блоковское стихотворение 1914 года «Я — Гамлет. Холодеет кровь…») и концептуально-мировоззренческом, который в данном случае наиболее важен и значим. В заметках «К характеристике Блока» (1946) Пастернак говорит о «гамлетизме» Блока, определяя его как «натурально-стихийную, неопределившуюся и ненаправленную духовность» (4, 703). «Гамлетизм» соотносится с первым, наиболее противоречивым и драматическим этапом духовной эволюции пастернаковского героя.

Однако «Гамлет» — не единственное стихотворение Живаго, навеянное городскими впечатлениями. «На Страстной», «Лето в городе», «Рассвет», «Земля» — все эти стихотворения объединены «городской» темой и образуют городской / московский цикл. Впрочем, «московским» этот цикл можно назвать очень условно — напрямую Москва упоминается лишь в «Земле»: «В московские особняки  / Врывается весна нахрапом…» (3, 534). «Место действия» прочих стихотворений устанавливается путем контекстуально-сюжетного и / или интертекстуального анализа. Так, «Гамлет» включается в «московский» цикл на основании сопоставления его с соответствующей дневниковой записью Юрия Живаго. В случае с «Рассветом» решающее значение также будут иметь как чисто контекстуальные моменты, так и выявленное нами ранее интертекстуально-генетическое «родство» этого стихотворения с «московским» фрагментом поэмы «Волны» («Мне хочется домой, в огромность…»), к которому мы в свое время еще вернемся, чтобы определить, проецируется ли данная параллель-противопоставление на сюжет и концептосферу пастернаковского романа.

«Городские» стихотворения тесно переплетены с другими мини-циклами — «природным» и евангельским, — определяющими композиционно-(лейт)мотивную структуру и сюжетную динамику «Стихотворений Юрия Живаго». Уже в «Гамлете» почти дословно репродуцируемое *моление о чаше* ассоциативно связывает символику города / театра с *Голгофой* и *крестом* — контекстуальными символами трудного жизненного пути, предстоящего лирическому герою. Христианские мотивы и евангельские сюжеты начинают доминировать по мере приближения к финалу. Стихотворения, составляющие евангельский цикл, располагаются друг за другом: (18) «Рождественская звезда», (20) «Чудо», (22) «Дурные дни», (23—24) «Магдалина» (I) и (II), (25) «Гефсиманский сад». Строгую последовательность формально нарушают лишь 19‑е и 21-е стихотворения. Такая композиция финальной части живаговского цикла сложилась, конечно же, не случайно. «Рассвет» и «Земля», по замыслу автора, должны были констатировать, с одной стороны, наличие четких границ между временем и вечностью, с другой — *относительность* этих границ в сфере экзистенциального бытия и, наконец, *возможность их преодоления*. Для Живаго, поэта-христианина, наделенного необыкновенной духовной зоркостью, внешние — «природная» или «бытовая» — стороны его земного существования глубоко символичны (вспомним слова Веденяпина), ибо за ними скрывается то, что позволяет ему во временнум, феноменальном, видеть вечное, ноуменальное, и прозревать метаисториче-  
скую закономерность в тех «случайных» событиях, из ко­-  
торых складывается и его собственная судьба, и мировая ис­тория.

Метаисторический аспект оказывается важнейшим и при рассмотрении проблемы *личности*. В «Докторе Живаго» диалогически взаимодействуют несколько точек зрения на соотношение «*личность*—*государство*/*общество*». Их можно свести к двум основным, диаметрально противоположным. Первую можно назвать *коллективистской*: наиболее полно ее олицетворяет «беспартийный большевик» Антипов-Стрельников; вторую — традиционно христианской, *соборной*: она «озвучивается» Веденяпиным, который, кстати, уже в самом начале романа, споря с толстовцем Выволочновым (5-я глава части I), проводит четкое разграничение между соборностью и тем, что метко характеризуется им как «стадность»: «Всякая стадность — прибежище неодаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно» (3, 13). Если вырвать эти слова из контекста, в них легко усмотреть апологию одиночек, противопоставляющих себя толпе. Но Веденяпин — не индивидуалист. Задавшись  вопросом: «Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности?» — он отвечает на него так: «Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!» (3, 13). Веденяпин развивает христианско-эсхатологическую концепцию истории, согласно которой она, т. е. история в ее современном понимании, «основана Христом». Евангелие есть «обоснование» истории; в нем содержится все, что необходимо для проведения «вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению»: «Это, во-первых, *любовь к ближнему*, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немыслим, а именно *идея свободной личности* и *идея жизни как жертвы*» (3, 14). Эти вечные истины в совокупности своей образуют «идею соборности, всемирности и историчности религии»39, — ее выразителями являются не только Н. Веденяпин, но и некоторые «второстепенные» персонажи романа — такие, например, как Симушка Тунцева.

Идея *духовного*, *соборного* *единения* *свободных* *личностей* — концептуальный стержень романа. Главный герой и его друзья-интеллигенты, Гордон и Дудоров, — также, разумеется, являющиеся приверженцами и выразителями этой идеи, — в разные периоды своей жизни воспринимают ее по-разному: каждый из них в той или иной степени проходит искушение революционным коллективизмом.

Вот очень характерные в этом смысле рассуждения Юрия Живаго, содержащиеся в главе 8-й части V («Прощанье со старым»):

«—…Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоится ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и собеседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? “Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования”».

Далее герой, как бы поясняя свою мысль, говорит о революции:

«—…Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм — это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои отдельные революции, море жизни, море самобытности».

За этим вдохновенным пассажем следует реплика, явно соотносящаяся со стихотворением «Рассвет»:

 «— В эти дни так тянет жить честно и производительно! Так хочется быть частью общего одушевления!» (3, 145—146).

Имеются почти буквальные совпадения. Ср.: «…так ***тянет*** жить честно и производительно! Так ***хочется*** быть *частью* *общего* ***одушевления***» — и «Мне к людям ***хочется***, в толпу, / В их утреннее ***оживленье***…» (1-й и 2-й стихи 3-й строфы «Рассвета»). За этими текстуальными аналогиями при внимательном чтении просматриваются аналогии содержательно-семантические: это желание влиться в «гущу народа», ощутить себя частью единого общественного организма, охваченного творческим энтузиазмом и радостным предчувствием новой жизни. В прозе этот момент акцентируется лексической синонимией и синтаксическим параллелизмом («***так*** *тянет…*» и «***так*** *хочется*…»), в стихах — внезапным усилением экспрессии (2-й и 3-й стих 3-й строфы: «…Я все готов разнесть в щепу / И всех поставить на колени»). Близки по значению (и звучанию) слова «одушевление» и «оживленье».

Завороженный и потрясенный, Живаго, как и многие интеллигенты того времени,  воспринимает все происходящее на его глазах «по-блоковски» — слушая «музыку революции», восхищаясь одновременно и «великолепной хирургией», в мгновение ока вырезавшей «старые вонючие язвы» и вынесшей простой, «без обиняков, приговор вековой несправедливости» (3, 193), и той стихийной гармонией, которую он, подобно Блоку, склонен улавливать и различать в оглушительном шуме революционного времени. В его представлении революция — это стихия не столько разрушительная, сколько *воодушевляющая* и *сплачивающая*.

 «— Главное, что гениально?  (вполне искренне удивляется Юрий Андреевич. — *А.В*.). Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место <…>

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это *чудо* *истории*, это *откровение* ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато <…> без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев <…> Так неуместно и несвоевременно только самое великое» (3, 194).

Итак, революция — это начало новой эры, эры всемирного братства и свободного, созидательного труда… Безусловно, в стихотворение был заложен и *такой* смысл. Не случайно ведь автор вставляет в монолог героя слова о *новом* *летоисчислении*, *чуде* и *откровении*, «ахнутом» в «гущу обыденщины» и начатом «в самый разгар курсирующих по городу трамваев». (Кстати, «трамваи» упомянуты также не случайно: в «Рассвете» они становятся контекстуальным символом налаженного городского быта, привычнойсуеты, *обыденности*, контрастирующей с тем поистине *чудесным* преображением Москвы, которое происходит в сознании лирического героя.) Но символика «Рассвета» отнюдь не сводится лишь к душевному подъему первых послереволюционных дней. И если приведенные выше прозаические фрагменты соотносятся с текстом «Рассвета» — а что в поэтическом и прозаическом текстах имеются тождественные элементы, мы уже убедились, — то это *формальное* *сходство*, необходимое для акцентирования содержательных, *концептуальных* *различий*. Ситуация, во многом повторяющая ту, что была обозначена нами в начале разбора, — вспомним интертекстуальную параллель между «Рассветом» и поэмой «Волны». Только «автополемический» дискурс здесь как бы переходит на имманентный, внутритекстовой уровень. Насколько принципиален для Пастернака этот автобиографический момент, можно судить хотя бы по тому, с какой настойчивостью и последовательностью противопоставляются в «Докторе Живаго» *революционный коллективизм* и истинная *соборность* — т. е. «*сердцем задуманный новый способ существования и общения*» — и *волевое само-принуждение, полный отказ от себя*, который в лучшем случае дарует человеку «крупицу бессмертия» (Живаго о Стрельникове), в худшем — превращает его в «мученика догмата», в «винтика», обреченного поддерживать функционирование огромной государственно-бюрократической машины40.

Помня о собственных надеждах и иллюзиях, Пастернак наделяет Юрия Живаго даром интуитивного предвидения, предугадывания событий. Герой проходит, в сущности, тот же самый путь, что и автор, но за более короткий срок. Его восторженность, судя по 15-й главе той же V части романа («Прощание со старым»), вскоре начинает уступать место совсем другим чувствам: «Как ни хаотичен был вихрь мыслей, роившихся в его голове <…> их, собственно говоря, было два круга, два неотвязных клубка, которые то сматывались, то разматывались.

Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотою <…>

Верность революции и восхищение ею были тоже в этом круге. Это была революция в том смысле, в каком принимали ее средние классы, и в том понимании, какое придавала ей учащаяся молодежь девятьсот пятого года, поклонявшаяся Блоку.

В этот круг, родной и привычный, входили также те признаки нового, те обещания и предвестия, которые показались на горизонте перед войной, между двенадцатым и четырнадцатым годами, в русской мысли, русском искусстве и русской судьбе, судьбе общероссийской и его собственной, живагов­ской <…>

Новое было также предметом мыслей второго круга <…>

Таким новым была война, ее кровь и ужасы, ее бездомность и одичание <…> Таким новым была революция <…> из войны родившаяся, кровавая <…>

Таким новым была сестра Антипова <…> Таким новым было *честное старание Юрия Андреевича изо всех сил не любить ее, так же как всю жизнь он старался относиться с любовью ко всем людям, не говоря уже о семье и близких*» (3, 159—160).

Обратим внимание: как и несколько лет тому назад, во время поездки к Свентицким, герой вспоминает о Блоке. В ситуативном плане эти два эпизода сходны. Но имя поэта здесь явно лишено «рождественского» ореола: *содержательный* контекст, в который включается блоковская тема, уже совершенно иной — он вполне соответствует 2-й, 3‑й и 4-й стихам 1-й строфы «Рассвета» («…Потом пришла война, разруха, / И долго-долго о тебе / Ни слуху не было, ни духу»). Ситуация трагическая и в чем-то парадоксальная. Причем трагичность и парадоксальность ее «вычитываются» не из стихотворного и прозаического фрагментов, взятых в отдельности, а из их концептуального взаимодействия. Новое — т. е. «война, ее кровь и ужасы», революция, «из войны родившаяся», — разрушает прежний уклад жизни, заглушая поэзию Блока, который если и не был пророком, провозвестником этой катастрофы, то воспринимался многими в качестве такового.

В прозе, словно бы подчиняясь некоему «категорическому императиву», Живаго *заставляет* себя любить всех, без исключения, людей и забыть о той, которую он действительно любит, — забыть ради счастья и спокойствия семьи и близких. Этот мотив подчеркнуто автобиографичен. И автобиографизм здесь не ограничивается только личными, «прототипическими» параллелями (герои романа Ю. Живаго—Л. Антипова—А. Громеко «их реальные прообразы Б. Пастернак—О. Ивинская—З. Нейгауз), поскольку включает в себя еще один аспект, непосредственно связанный с историей духовных исканий поэта в середине 1930-х годов, с темой *самоограничения*, *самоотречения*, точнее — с символикой «упряжи» (смирения, опрощения): ее, как мы помним,добровольно «принимает» на себя лирический герой поэмы «Волны», отказываясь от значительной части личных и творческих притязаний в угоду несколько абстрактно понятым «общественным» и «государственным» интересам.

Что же касается героя «Рассвета», то он отнюдь не «растворился в толпе», не нивелировал свою личность, — напротив, он *стал* *личностью*. Таким образом, оппозиция «*личность*—*общество*/*государство*» постепенно теряет в «Докторе Живаго»  свою актуальность. Пастернаковское восприятие личности как бы проецируется на *народ*, нацию — не в узком, этническом, но широком, *духовном* понимании, основывающемся на том, что христианство, которое по сути своей *вненационально*, вовсе не заглушает в человеке чувство *рода*, принадлежности к определенному национально-культурному генотипу. Народ есть некая совокупная *личность*, осознающая себя таковой в Боге и в Нем же прозревающая цели и смысл своего земного, исторического существования.

\* \* \*

«Рождественская звезда» и «Рассвет» — стихотворения разные. Настолько разные, что их композиционное соседство можно было бы счесть лишь случайностью. Однако при их сопоставлении и прочтении в «прозаическом» контексте обнаруживается то, что их объединяет и — главное — делает элементами единого художественного целого. Эти стихотворения и соотносящиеся с ними сюжетно-(лейт)мотивные линии пастернаковского романа являются своеобразными *вариациями* на блоковскую тему.

Навеянная поэзией Блока и посвященная ему «Рождест­венская звезда» открывает евангельский цикл, помогающий выявить скрытый «символизм» жизни. Блок предстает здесь как бы в своей *идеальной* личностной и творческой ипостаси, которая и делает его настоящим «явлением Рождества».

В «Рассвете» блоковская тема представлена в несколько ином ключе, благодаря чему мы можем выяснить, насколько сильным и глубоким оказалось влияние поэзии Блока на Пастернака и его героя-протагониста, и проследить основные этапы духовной эволюции значительной части русской интеллигенции, осознавшей бесплодность и тщету добровольно-принудительного коллективистского «опрощения». Юрий Живаго, вслед за реальным, биографическим автором, вступает в царство подлинной свободы — свободы во Христе. Эта свобода вновь начинает ассоциироваться с поэзией («голосом») Блока. Блоковская тема переходит в мотив радостного приятия жизни, слияния с окружающими людьми и при­родой.

Собственно говоря, вышеозначенный мотив начинает звучать в стихах героя еще раньше. Доказательство этому — предфинальная строфа «Свадьбы», 11‑го стихотворения цикла: «Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье / Нас самих во всех других, / Как бы им в даренье» (3, 520). Сцена свадьбы становится поводом для обобщений и выводов, выходящих далеко за пределы ее первоначальной, «бытовой» семантики и подготавливающих почву для дальнейшего развития темы «растворенья нас самих во всех других» — уже в «Рождественской звезде» и особенно в «Рассвете», где данная тема достигает, пожалуй, кульминационной степени выраженности. «Рассвет» позволяет говорить не просто об инстинктивно-стихийном чувстве «родства», которое испытывает человек по отношению к миру, но прежде всего о *соборном* *мировосприятии*.

*г. Кострома*

1 *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 62.

2 Там же.

3 Там же. С. 64.

4 *Клинг О.* Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. №  2. С. 59. См. также: Sergay Timothy D. «Blizhe k suti, k miru Bloka»: The Mise-en-Scиne of Boris Pasternak’s «Hamlet» and Pasternak’s Blokian-Christological Ideal // The Russian Review. 64 (July 2005).

5*Баевский В.* Пастернак—лирик: Основы поэтической системы. Смоленск: Траст—имаком, 1993. С. 98.

6 См. об этом в воспоминаниях Е. Берковской, присутствовавшей на чтении первых глав романа на квартире М. В. Юдиной в начале февраля 1947 года: «Б. Л. кончил читать. Прочитал он, по-моему, до “Елки у Свентицких”. Все сразу заговорили, зашумели, послышались похвалы. Стали задавать вопросы <…> Спрашивали о названии. Окончательного названия еще не было, но — пока существовало условное заглавие “Мальчики и девочки”» (*Берковская Е.* Мальчики и девочки 40-х годов. Воспоминания о Борисе Леонидовиче Пастернаке // Знамя. 1999. № 11. С. 167).

7 Впрочем, «чужим словом» (в бахтинском понимании) «Стихотворения Юрия Живаго» назвать трудно: поэтика и стилистика их — вполне закономерный результат творческой эволюции Пастернака. Поэт отнюдь не пытался «вернуться» к поэтике 10—20‑х годов, ибо понимал, что в этом случае цикл превратился бы в более или менее удачную *стилизацию*, т. е. стал бы объектным, «опредмеченным» словом, лишенным какой бы то ни было самостоятельной эстетической ценности.

Речь, следовательно, должна идти не о «чужом слове» и не о стилизации как таковой, а о наличии в тексте произведения своеобразных «отсылок» — знаков, контекстуально и интертекстуально связывающих стихотворения цикла с изображенной в романе эпохой.

8 *Герштейн Э. Г.* Несколько встреч с Борисом Пастернаком // *Герштейн Э. Г.* Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 506. Курсив Э. Герштейн.

9 *Данин Д.* Бремя стыда: Книга без жанра. М.: Московский рабочий, 1996. С. 78—79. Здесь и далее в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, курсив наш. — *А. В.*

10 *Данин Д.* Указ. соч. С. 79.

11 *Пастернак Б. Л.* Собр. соч. в 5 тт. Т. 3.  М.: Художественная литература, 1989—1992. С. 81—82. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома (арабская цифра) и страницы.

12 *Лепахин В.* Звезда Рождества. Иконопись и живопись, вечность и время в «Рождественской звезде» Бориса Пастернака // *Лепахин В.* Икона в русской художественной литературе. М.: Изд. «Отчий дом», 2002. С. 665.

13 *Хелемский Я.* Русское поклонение волхвов. Перечитывая «Рождест­венскую звезду» Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2000. № 1. Я. Хелемский говорит, в частности, об интермедиальных связях «русского поклонения волхвов» («как у голландцев, с морозом…») с двумя полотнами одного из самых видных представителей нидерландской школы живописи — Питера Брейгеля Старшего.

14 Данный мотив автобиографичен: «Летом 1946 года Пастернак собирался написать статью о Блоке. Он разметил первый том “Алконостовского” собрания и против строфы:

Темно в комнатах и душно —

Выйди ночью — ночью звездной,

Полюбуйся равнодушно,

Как сердца горят над бездной —

сделал пометку: “Отсюда пошел ‘Близнец в тучах’. ‘Сердца и спутники’ ”» (*Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. С. 182). Еще один, сугубо личный, ответ на вопрос, почему «Блок — это явление Рождества».

В набросках, озаглавленных «К статье о Блоке», Пастернак писал: «Мы назвали источник той блоковской свободы, область которой шире свободы политической и нравственной. Это та свобода обращения с жизнью и вещами на свете, без которой не бывает большого творчества, о которой не дает никакого представления ее далекое и ослабленное отражение — техническая свобода и мастерство» (цит. по: *Пастер­нак Е. Б.* Указ. соч. С. 610).

Начало работы над «Доктором Живаго» Пастернак, кстати, тоже связывал с влиянием Блока. Об этом свидетельствует, например, дневниковая запись Л. Чуковской от 5 апреля 1947 года, где стенографически воспроизводится то «небольшое предисловие», которое Борис Леонидович произнес перед чтением первых глав романа в доме П. А. Кузько: «…я подумал, что вот этот роман я пишу *вместо статьи о Блоке*. (У Блока были поползновения гениальной прозы — отрывки, кусочки.)

Я подчинился власти этих сил, этих слагаемых, которые оттуда — из Блока — идут и движут меня дальше. В замысле у меня было дать прозу, в моем понимании, реалистическую, понять московскую жизнь, интеллигентскую, символистскую, но воплотить ее не как зарисовки, а как драму или трагедию» (*Чуковская Л.* Отрывки из дневника // *Чуковская Л. К.* Соч. в 2  тт. Т. 2. М.: Гудьял-Пресс, 2000. С. 231).

15 Цит. по изданию: *Блок А.* Собр. соч. в 6 тт. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1980. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы.

16 Ю. М. Лотман считал, что вербальный или иконический символ зачастую выступает в роли «сгущенной программы творческого процесса. Дальнейшее развитие сюжета — лишь развертывание некоторых скрытых в нем потенций. Это глубинное кодирующее устройство, своеобразный “текстовый ген”» (*Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 145).

17 *Чулков Г. И.* Снежная дева // *Чулков Г. И.* Валтасарово царство. М.: Республика, 1998.С. 383. Чулков цитирует строки из блоковского предисловия к сборнику «Лирические драмы» (1907).

18 См., напр.: *Петроградский священник.* О Блоке // Александр Блок: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2004.

19 *Бердяев Н. А.* В защиту Блока // *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2 тт.  Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 484—485.

20 Курсив А. Блока.

21 *Адамович Г.* Комментарии // *Адамович Г*. Одиночество и свобода.  М.: Республика, 1996. С. 222.

22 *Булгаков С. Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С. 33.

23 Там же. С. 38. Курсив С. Булгакова.

24 *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии // *Белый А.* Симво-  
лизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 416. Курсив А. Бе-  
лого.

25 *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // *Ива­нов В. И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 168.

26 *Синявский А. Д.* С носовым платком в Царствие Небесное // В. В. Ро­занов: pro et contra. Кн. II. СПб.: РХГИ, 1995. С. 450.

27 *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины // *Флорен­ский П. А.* Соч. Т. I  (Кн. 1). М.: Правда, 1990. С. 230.

28 Там же. С. 232. Разрядка П. Флоренского.

29 Там же.

30 Эпитет-перифраз из известной статьи М. Цветаевой о Пастернаке: «Быт. *Тяжкое* слово. Почти как: бык» (*Цветаева М.* Световой ливень // *Цветаева М.* Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994—1995. С. 235).

31 Прототипом Орлецовой была, по всей вероятности, Зоя Космодемьянская.

32 *Герштейн Э. Г.*  Указ. соч.  С. 503.

33 *Померанц Г.* Пробуждение чувства вестника // Звезда. 1993. № 12. С. 190.

34 *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989. С. 587.

35 Там же.

36 *Жолковский А. К.*Механизмы второго рождения. О стихотворении Пастернака «Мне хочется домой, в огромность…» // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 41.

37 Интерпретации были самые разные, в том числе и курьезные. З. Н. Пас­тернак вспоминала, как однажды она «пришла к Погодиным, с которыми очень дружила. Погодин держал в руках журнал, где было напечатано стихотворение “Рассвет”, и принялся толковать его. Он сказал, что “Всю ночь читал я твой завет” означает заветы Ильича, и ему непонятно, почему Пастернак хочет всех поставить перед собой на колени» (*Пастернак З. Н.* Воспоминания // *Пастернак Б.* Второе рождение. Письма к З. Н. Пастернак; *Пастернак З*. *Н.* Воспоминания. М.: ГРИТ, Дом-музей Б. Пастернака, 1993. С. 412).

38 Яркий пример такого особого отношения — безграничной любви, переходящей в обожествление, — цикл Марины Цветаевой «Стихи к Блоку». В одном из стихотворений, написанном в 1916 году, Блок уподобляется ангелу: «Думали — человек! / И умереть заставили. / Умер теперь, навек. / — Плачьте о мертвом ангеле!» (*Цветаева М.* Собр. соч. в 7 тт. Т. 1. С. 291). В другом, написанном в 1921 году, после смерти поэта, уже напрямую говорится о том, что «Было так ясно на лике его: / Царство мое не от мира сего» (там же. С. 295).

39 *Гампилевич-Шварцман З.* Интеллигент в романах «Доктор Живаго» и «Мастер и Маргарита». — Antiquary, 1988. С. 12.

40 «Механистическая», обезличивающая сущность коллективизма прекрасно раскрыта Н. Бердяевым в книге «Царство Духа и царство Кесаря». По мнению философа, коллективизм есть «не соборность, а *сборность*», поскольку он «носит механически-рациональный характер» (*Бердяев Н. А.* Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. С. 332).