

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Христианские мотивы в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»

Исполнитель Меннер Мария Романовна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой


(подпись)

кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«25» сентября 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

Содержание

Введение	4
Глава 1. Предпосылки и источники христианских мотивов в романе	10
1.1. Высказывания Пастернака о вере, церкви и Евангелии	10
1.2. История формирования замысла романа и появление евангельских сюжетов	13
1.3. Отличия пастернаковского христианства от традиционной догматики	15
Выводы	18
Глава 2. Функционирование христианских образов в прозаическом тексте	20
2.1. Роль свечи и снега в развитии сюжета и раскрытии внутреннего мира героев	20
2.2. Евангельские параллели в образах Юрия Живаго, Лары, Веденяпина и других персонажей	29
2.3. Роль христианских тем в композиционном своеобразии романа	38
Выводы	42
Глава 3. Место и значение стихотворного цикла в структуре романа	44
3.1. Евангельские сюжеты в стихотворениях цикла: принятие жертвы и искупление	44
3.2. Поэзия как бессмертие: от природного преображения к воскресению в слове	58
Выводы	68
Заключение	70
Список литературы	73

Введение

Роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», завершивший многолетний поиск художественной формы для осмысления революции, войны и судьбы интеллигенции, по праву считается одним из центральных произведений русской литературы XX века. Вокруг него не утихают споры о соотношении личного и исторического, о праве художника на свидетельство и о месте духовного измерения в описании эпохи, где политическая доктрина претендовала на исчерпывающее объяснение действительности. Религиозно-христианская семантика романа является структурным принципом сюжета, образной системы и поэтического финала и задает особый горизонт прочтения, в котором встречаются биография автора, историко-культурный контекст «серебряного века» и художественная целостность текста [Сергеева-Клятис, 2015].

Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) вошел в историю литературы как поэт, автор «Моего Живого», «Высокой болезни», «Стихотворений 1917 года», однако уже в 1920 гг. он обращался к прозе («Повести», «Воздушные пути»), где намечались линии, впоследствии получившие развитие в «Докторе Живаго». В романе обращено внимание на судьбу человека в эпоху ломки, на этику творчества, на сопряжение личного переживания и «великого времени». О замысле романа и героя Б. Л. Пастернак сообщал в переписке: «Я пишу сейчас роман в прозе о человеке, который составляет некоторую равнодействующую между Блоком и мной (и Маяковским, и Есениным, быть может)» (письмо З. Ф. Руофф от 16.03.1947) [Полное собрание сочинений, 2005, с. 492]; позднее он уточнял, что «герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским» и что стихи он «всегда пишет в тетрадь этому человеку Юрию Живаго» (письмо М. П. Громову от 06.04.1948) [там же, с. 516].

Замысел романа «Доктор Живаго» зрел десятилетиями: от ранних набросков 1910–1920-х гг. до послевоенного написания, заверщенного в 1955–

1956 гг. Публикация романа в СССР оказалась невозможной. Первое издание вышло в Италии (1957), затем последовала Нобелевская премия (1965) и острая общественно-политическая полемика. Для читателя и исследователя эта судьба книги сама стала частью ее смысла: роман о праве личности на внутреннюю свободу и на память оказался в центре идеологического давления, что лишь усилило интерес к его духовно-нравственному стержню [Флейшман, 2009].

Степень научной разработанности темы в целом высока. Интерпретации романа «Доктор Живаго» накапливаются в отечественной и зарубежной традиции с момента его появления. Уже в 1960 гг. в зарубежной критике обозначилась линия прочтения, связывающая роман с христианской культурой и с евангельской традицией. В советское и постсоветское время эта линия получила развернутое теоретическое обоснование.

Существенный вклад внесли исследования П. А. Бодина, рассматривающего творчество Б. Л. Пастернака в сопоставлении с русской религиозной философией и с западной христианской традицией. П. А. Бодин подчеркивает, что «Доктор Живаго» – это исповедь художника, для которого вера, память и слово связаны с пониманием истории как духовного процесса [Бодин, 1990; Бодин, 1976]. В этом ключе особенно показательны рассуждения Николая Николаевича Веденяпина о Евангелии как «величайшем художественном и философском открытии» и о том, что история «началась после Христа» – формулы, в которых сконцентрирована авторская модель мира.

О. В. Авасапянц в диссертации «Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака „Доктор Живаго“» рассматривает архетипическую основу романа, показывая, что Б. Л. Пастернак обращается к фундаментальным архетипам различных уровней – от глубинных универсальных (юнговские архетипы индивидуации, мифологические константы) до христианских архетипических образов и русских этнокультурных архетипов. Исследователь выявляет в романе архетипы Христа, женские библейские архетипы,

рождественский и пасхальный архетипы, а также архетип свечи. О. В. Авасапянц доказывает, что в модели мира Б. Л. Пастернака универсальные и этнокультурные архетипы получают индивидуальное творческое осмысление, что расширяет смысловое пространство романа и обогащает сами архетипы дополнительными смыслами, при этом в архетипах акцентированы фундаментальные духовные ценности, детерминированные христианской системой ценностей. Такой подход созвучен задачам нашей работы, где евангельские параллели и архетипические модели рассматриваются в связи с судьбой конкретных персонажей.

Важное место в современной науке занимают работы по поэтике и образной системе романа. Н. А. Фатеева убедительно показала, что снег и метель в «Докторе Живаго» – сквозной мотив, связанный с судьбой Юрия Живаго и с катастрофическим временем революции, в том же ряду – символика свечи, огня, света, противостоящих метели и моральной темноте эпохи [Фатеева, 2003]. В. С. Баевский, обращаясь к стихам из романа, раскрывает особенности «пастернаковской» метафоры и ритмики, без которых невозможно понять финальный лирический цикл [Баевский, 2002].

Историко-литературный аспект темы представлен, в частности, в трудах К. М. Поливанова, рассматривающего роман «Доктора Живаго» как исторический роман в традиции русской литературы, и в материалах пастернаковских чтений, где регулярно обсуждаются вопросы источниковедения, рецепции и «диалогов» автора с современниками [Поливанов, 2006].

Отдельного внимания заслуживает проблема финала. И. П. Смирнов в статье о «Стихотворениях Юрия Живаго» показал, что лирический цикл не является приложением к прозе, а выполняет функцию смыслового центра, где сходятся темы жертвы, памяти, воскресения и творческого преодоления смерти героя [Смирнов, 1996]. В этом ключе особенно важны стихотворения «Гамлет», «На Страстной», «Магдалина», «Гефсиманский сад», а также

«Зимняя ночь» и «Рождественская звезда», в которых евангельский сюжет и природная символика соединяются в единой авторской системе.

Нельзя не упомянуть и контекст религиозно-философской мысли начала XX в., без которого трудно понять специфику «пастернаковского христианства». Влияние идей В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, разговор о свободе, личности и «новом религиозном сознании» задают фон, на котором вырастают размышления Н. Н. Веденяпина и внутренний путь Живаго. Б. Л. Пастернак выстраивает собственную художественную модель веры, ответственности и любви [Базилико, 2025].

Анализ источников показывает, что христианские мотивы нередко остаются расщепленными: то подчеркивается символический ряд, то – историзм и публицистический фон, то – преимущественно поэтический цикл, тогда как менее часто в одном ракурсе соединяются мотивный анализ прозы, интерпретация стихотворного финала и вывод о христианской философии истории, определяющей отношение романа к революции и катастрофе XX в.

Актуальность настоящего исследования определяется тем, что в современном литературоведении усиливается интерес к роману Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» как к философско-религиозному произведению, где евангельские реминисценции, мотивы жертвы и воскресения, образ памяти и книги задают нравственный горизонт понимания истории.

Объектом исследования является роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» в контексте русской литературы XX века.

Предмет исследования: христианские мотивы в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»

Цель работы – проанализировать христианские мотивы в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», акцентируя внимание на формировании художественной и смысловой структур романа посредством христианского кода, обеспечивающего связь прозаического повествования, системы образов и лирического финала.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- раскрыть теоретико-исторический контекст христианских мотивов, проанализировав высказывания Б. Л. Пастернака о вере и Евангелии;
- проанализировать диахронию замысла романа и специфику «пастернаковского христианства» по отношению к православной догматике;
- проанализировать функционирование христианских образов в прозе: символику свечи и снега, евангельские параллели в фигурах Юрия Живаго, Лары, Веденяпина и полифонию персонажного окружения, а также роль христианских тем в композиционной своеобразии романа;
- рассмотреть место и значение стихотворного цикла в структуре романа: евангельские сюжеты в лирике (мотивы жертвы и искупления) и развитие темы «поэзии как бессмертия» в природно-световой символике;
- сформулировать выводы о смыслообразующей функции христианских мотивов на уровне образа, сюжета, композиции и поэтического итога.

Научная новизна исследования состоит в согласованном рассмотрении христианских мотивов на уровне прозаического текста, символического комплекса и финального стихотворного цикла, что позволяет уточнить целостность замысла Б. Л. Пастернака и роль лирики как формы «художественного воскресения» героя.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что ее результаты могут использоваться при углубленном анализе романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» в курсах по истории русской литературы XX века и теории литературы, а также при исследовании религиозного подтекста русского романа и поэтики Б. Л. Пастернака.

Методологическая основа исследования. Методологическую основу исследования составили работы ученых в области теории литературы, истории культуры, работы литературоведов, посвященные наследию Б. Л. Пастернака: В. С. Баевского, Н. А. Фатеевой, И. П. Смирнова, Л. Флейшмана, А. Ю. Сергеевой-Клятис, П. А. Бодина, И. А. Птицына, К. М. Поливанова.

Методы исследования. В работе используются аспектный, биографический и сравнительный методы на основе историко-культурного подхода.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его выводов в учебной практике, при подготовке рефератов по творчеству Б. Л. Пастернака.

Материал исследования. Текст романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» и включенный в него цикл «Стихотворения Юрия Живаго»; письма, воспоминания и эссеистика Пастернака, в том числе «Люди и положения».

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 62 источника.

Глава 1. Предпосылки и источники христианских мотивов в романе

1.1. Высказывания Пастернака о вере, церкви и Евангелии

Б. Л. Пастернак был крещен в младенчестве своей няней Акулиной Гавриловной. Об этом факте он сообщал в письме от 2 мая 1959 г. к Жаклин де Пруайяр: «Я был крещен в младенчестве моей няней, но вследствие направленных против евреев ограничений и притом в семье, которая от них избавлена и пользовалась в силу художественных заслуг отца некоторой известностью, это вызвало некоторые осложнения и факт этот всегда оставался интимной полутайной, предметом редкого и исключительного вдохновения, а не спокойной привычки» [Переписка Бориса Пастернака, 1990]. В том же письме Пастернак указывал, что наиболее интенсивно жил в христианском умонастроении в 1910–1912 годы, когда, по его словам, «вырабатывались корни, самые основы этого своеобразия, моего видения вещей, мира, жизни...» [Там же].

Сын поэта, Евгений Борисович Пастернак, в своей биографической книге писал: «Подлинную веру привила ему няня Акулина Гавриловна, которая помогла раскрыть в нем любовь к Христу». По его свидетельству, христианство Б. Л. Пастернака было «глубоко потаенным». Он также указывал: «Евангелие и вообще Библия были книгами, которые в семье постоянно читали, и всякий раз, когда я брал Библию у папочки, по прошествии нескольких дней, он непременно требовал ее назад: это была его настольная книга» [Пастернак, 1977].

Раннее отношение Б. Л. Пастернака к вере и Богу зафиксировано в его письме к родителям, написанном, предположительно, в 1914–1915 гг. В этом письме, еще не будучи осознанным христианином в конфессиональном смысле, Б. Л. Пастернак формулирует своеобразный «символ веры», который впоследствии ляжет в основу его религиозного мировоззрения. Б. Л. Пастернак пишет о чувстве, которое он сам называет «верой»: «Есть что-то вроде веры или это даже вера сама, — которая подсказывает мне, что на жизненно прекрасном и на жизненно осмысленном судьба не может не останавливаться

с любовью». При этом он избегает прямого именованя Бога, используя перифразы: «ангел судьбы», «направляющая вашу жизнь сила», «какой-то ангел судьбы, бесконечно глубокомысленный, и постоянный сверстник наш». Эта «сила», по убеждению Б. Л. Пастернака, не безразлична к человеческим страданиям: «И сама эта сила скорбит о том ударе, который вам наносит, чувствует вашими чувствами, и замышляет выход из этих пут». Наиболее неожиданное определение Бога в этом письме – «одухотворенный эгоизм». Б. Л. Пастернак утверждает: «Чистый [...] одухотворенный эгоизм каждой, в себе самой сосредоточенной жизни, – есть эгоизм самого Бога, и Бог эгоистичнее всякого эгоиста» [Пастернак Б. Л. Начало пути. Письма к родителям, 1998]. Так он переворачивает традиционную этику: забота о собственной уникальной жизни оказывается божественным свойством. Из этого вытекает следующий тезис: «Каждый человек, в конце концов не может любить себя самого так, как он любим самою жизнью» [Там же]. Иными словами, бытие ценит отдельную личность больше, чем сама личность способна себя ценить. Так, уже в раннем письме к родителям Б. Л. Пастернак демонстрирует религиозное мироощущение, которое не связано с церковной догматикой, но строится на идее имманентного Бога, сострадающего человеку, и на безусловной ценности каждой отдельной жизни. Эта позиция позже, в зрелые годы, наполнится евангельскими образами, но ее основа – вера как личное, недогматическое «жизнеощущение» – останется неизменной.

В письмах к родителям Б. Л. Пастернак в целом свободно употребляет устойчивые модели («слава Богу», «если Богу угодно», «не дай Бог», «Ради Бога» и т.п.), то есть язык православной культуры как разговорный фонд; рядом – восклицания вроде «Господи», «Боже мой», где сакральное слово уже почти междометие, но не потому, что оно «обесценено», а потому, что в семейной переписке оно выполняет эмоционально-этический жест.

В воспоминаниях Б. Л. Пастернака «Люди и положения» церковь чаще всего появляется как часть жизни старой Москвы. Так, в главе о поэзии А. Блока Б. Л. Пастернак пишет, что даже то, что кажется «мистикой», у

А. Блока часто держится не на абстракциях, а на узнаваемых церковных текстах и обрядовых деталях: отрывки из ектении, молитв перед причащением, панихидных псалмов – «знакомые наизусть и сто раз слышанные на службах» [Пастернак, 1967]. Л. С. Флейшман утверждает, что «новая концепция христианства возникает у поэта только в послевоенный период и выкристаллизовывается в ходе работы над “Доктором Живаго”» [Флейшман 1996].

13 октября 1946 г. Б. Л. Пастернак писал Ольге Фрейденберг о работе над романом: «Собственно это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие... – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое» [Переписка Бориса Пастернака, 1990]. Атмосферу этого произведения сам Б. Л. Пастернак определял следующим образом: «мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [Там же].

В романе «Доктор Живаго» через речь персонажа Веденяпина писатель сформулировал свое понимание верности Христу: «Я сказал – надо быть верным Христу. Сейчас я объясню. Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование». Далее там же: «Что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению... Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему... и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [Пастернак, 2010].

1.2. История формирования замысла романа и появление евангельских сюжетов

Замысел романа «Доктор Живаго» возник у Б. Л. Пастернака задолго до того, как роман был написан. Он начал работу над произведением зимой 1917-1918 гг. и не расставался с ним на протяжении нескольких десятилетий. Роман писался в общей сложности десять лет, с 1945 г. по 1955 г., однако черты будущего произведения прослеживаются во многих окончанных и неоконченных работах в прозе: «Безлюбье» (1918), «Детство Люверс» (1922), «Повесть» (1929), «Записки Патрика» (1936), а также в пьесе «Этот свет» (1942).

Ранние наброски романа (1918 г.) почти не содержали христианских мотивов. В те годы Б. Л. Пастернак, по свидетельству Марины Цветаевой, мечтал о «большом романе: с любовью, с героиней» [«Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть», 2004]. В рукописях того периода отсутствовала та насыщенная евангельская символика, которая характеризует окончательный текст. Исследователи связывают усиление христианской тематики с личными и историческими обстоятельствами, пережитыми Б. Л. Пастернаком в 1930–1940 гг. Смерть близких, репрессии, потрясения войны – все это, по-видимому, подтолкнуло поэта к более глубокому осмыслению евангельского текста как ответа на вопрос о смысле страдания.

Послевоенная атмосфера сыграла ключевую роль в формировании окончательного замысла романа. Б. Л. Пастернак ожидал, что рожденный войной народный и общественный подъем найдет продолжение в переменах государственной политики, отказе от массовых репрессий, от ограничения свободы и подавления личности, что и объясняет внутреннюю раскованность, с которой написан роман. В 1946 г. началась новая волна репрессий, но Б. Л. Пастернака это не остановило – он продолжал работать над «Доктором Живаго», хотя параллельно ему приходилось много времени уделять переводам, которые кормили его и его семью, и восстанавливаться после инфаркта. Б. Л. Пастернак задумал свой роман как произведение, доступное

широкой аудитории, насыщенное авантюрными поворотами сюжета, случайными встречами и совпадениями. Особое место в этом контексте занимает фигура Николая Николаевича Веденяпина, «расстриженного по собственному прошению священника». Исследователи посвятили много работ вопросу о происхождении этого образа и пришли к выводу, что он является представителем философского движения начала XX в., которое называется «богоискательством». Помимо того, что «расстриженный священник» олицетворяет стремление к обновлению религиозных концепций многих философов того периода, он выражает философские идеи одного из них – Н. А. Бердяева. Среди исследователей распространено мнение, что главная точка сближения Б. Л. Пастернака и Н. А. Бердяева заключается в их видении истории и бессмертия. Статья К. М. Поливанова подтверждает, что образ Веденяпина претерпевал изменения, но его функция как «идеологического центра» романа оставалась неизменной [Поливанов, 2025]. Б. Л. Пастернак сознательно сделал Веденяпина расстригой, чтобы подчеркнуть свободу его религиозного поиска, его независимость от церковной иерархии.

Прототипами Веденяпина, помимо Н.А. Бердяева, называли Андрея Белого, А. Н. Скрябина и других представителей русского религиозно-философского ренессанса. Веденяпин – бывший священник, прошедший толстовство и революцию. Исследователи указывали на близость Веденяпина Андрею Белому, справедливо добавляя, что поэт-символист – далеко не единственный прототип пастернаковского персонажа, но именно черты, позволяющие соотносить этого персонажа с Андреем Белым, более многочисленны и значительны. Веденяпин возвращается в Россию из Швейцарии после Февральской революции – аналогичным образом из Швейцарии на родину вернулся Андрей Белый. По слухам, в Швейцарии у Веденяпина «оставалась новая молодая пассия», так и Андрей Белый, выехав в Россию, расстался со своей женой Асей Тургеневой; в революционной России Веденяпин «был за большевиков» и сблизился с левоэсеровскими

публицистами, так и Андрей Белый поначалу приветствовал Октябрьскую революцию.

Уже на первых страницах романа Веденяпин размышляет о смерти и бессмертии, о жизни человека в истории, начавшейся, по его словам, «только после Христа», о том, что «Евангелие есть ее обоснование». Его рассуждения задают тон всему последующему повествованию.

Таким образом, христианские мотивы в романе нарастают по мере того, как Б. Л. Пастернак переживал исторические катастрофы XX в. и искал ответы на вопрос о смысле страдания. Первоначально задуманный как светский роман о судьбах поколения «Доктор Живаго» постепенно превратился в произведение, пронизанное евангельскими образами и христианской символикой. Роман стал своего рода личным «евангелием от истории» Пастернака – попыткой осмыслить трагический опыт России через призму христианского учения о свободе, жертве и воскресении.

1.3. Отличия пастернаковского христианства от традиционной догматики

Христианство, представленное в романе «Доктор Живаго», не совпадает с православным вероучением в его традиционном понимании. В основе романа лежит видение жизни, которое глубоко опирается на христианство и в то же время явно отлично от ортодоксальной (и православной) веры. Б. Л. Пастернак создает собственное, недогматическое христианство, расходящееся с канонической традицией по ряду ключевых пунктов. В диссертации О. В. Авасапянц показано, что Пастернак трансформирует традиционные христианские архетипы, наполняя их новым, авторским содержанием [Авасапянц, 2013].

В православной догматике грех понимается как нарушение божественных заповедей, как повреждение человеческой природы, требующее покаяния и искупления. В романе Б. Л. Пастернака эта категория практически отсутствует. Грех заменяется понятием несвободы. Персонажи романа, включая главного героя, не рефлексировали по поводу нарушения заповедей. Традиционное христианство, особенно в его православном изводе, придает

страданию искупительную ценность. Б. Л. Пастернак, как показывают исследования, отказывается от этого тезиса. Страдание в романе – это неизбежное условие творчества и исторического бытия. Также в романе отсутствует какая-либо сакрализация церковной иерархии. Б. Л. Пастернак сознательно делает Веденяпина расстригой, чтобы подчеркнуть независимость истинной веры от институциональной церкви. В романе нет положительных образов действующих священников, нет сцен богослужения (кроме похорон матери, где церковный ритуал показан нейтрально). Пастернаковское христианство представляет собой глубокую и последовательную ревизию основных догматов традиционного православия. Оно сохраняет евангельские образы и христианский пафос свободы и любви, но отказывается от учения о грехе, от культа страдания, от веры в буквальное воскресение плоти и от сакрализации церковной иерархии.

В отличие от православия, где Бог рассматривается как абсолютная трансцендентная личность, а человек – как Его творение и слуга, в романе Б. Л. Пастернака эти отношения приобретают характер сотрудничества. Бог нуждается в человеке, в его творческом ответе, в его свободе. Эта идея сближает Б. Л. Пастернака с религиозной философией Н. А. Бердяева, для которого Бог и человек – соавторы в деле творения и преображения мира. Это сравнение подробно рассмотрено в диссертации Э. А. Базилико.

Бердяевское понимание свободы как чего-то изначального, «безосновного», которое не может быть детерминировано даже Богом, легло в основу образа свободного художника Юрия Живаго. Н. А. Бердяев писал, что «как существо богоподобное, принадлежащее к царству свободы, человек призван раскрыть свою творческую мощь... Христос стал имманентен человеческой природе, и это охристовывание человеческой природы делает человека Творцом, подобным Богу-Творцу.» [Бердяев, 1916]. Эта мысль блестяще воплощена в сцене, где Живаго в разоренном Варыкино, в хаосе и холоде, садится писать стихи. Вопреки всему он остается свободным человеком, чье творчество – его личный ответ Богу и истории. Именно в

бердяевском персонализме Б. Л. Пастернак находит философское обоснование для своей главной интуиции. История – цепь личных выборов и творческих актов конкретных людей, таких как его герой. Н. А. Бердяев утверждал, что для Царства Божьего творчество человека необходимо, и Б. Л. Пастернак делает этот тезис сюжетообразующим: роман заканчивается не смертью героя, а его стихами, которые и есть то самое «Царство Божие», построенное соавторами – Богом и человеком.

Фундамент, на котором выросло «новое религиозное сознание» начала XX века, заложил В. С. Соловьев. Его центральная идея – Всеединство – стремление к воссоединению разобщенного мира, человека и Бога, духа и материи [Соловьев, 1878]. Этот раскол ярко представлен в романе: с одной стороны трагическая разобщенность героев, их невозможность преодолеть исторические и личные катастрофы, с другой – их постоянная жажда любви и творчества как способа эту разобщенность преодолеть. Сам Б. Л. Пастернак в одном из писем формулировал это так: «У меня всегда было чувство единства всего существующего, связности всего живущего» [Пастернак Б. Л. Начало пути. Письма к родителям, 1998]. Кроме того, идея В. С. Соловьева о Богочеловечестве – о том, что божественное и человеческое начала должны объединиться для преображения мира – становится краеугольным камнем пастернаковского «нового христианства», человек у Б. Л. Пастернака выступает как соавтор Бога, творчество – это их общее дело, которое и есть путь к спасению мира [Базилико, 2025].

Наконец, для полноты картины стоит упомянуть и других современников, в частности Д. С. Мережковского, который искал синтез христианства с язычеством и видел в революции не катастрофу, а религиозный акт. Это перекликается со сценой в романе, где Юрий, глядя на охваченную пожаром Москву, ощущает в этом не только ужас, но и странную «торжественность». Однако Б. Л. Пастернак далек от мистического восторга Д. С. Мережковского. В отличие от своих предшественников, он не предлагает новой догмы. Его «новое христианство» – это «жизнеощущение», живая связь

с миром и Богом, живущая вне институтов. Сам Б. Л. Пастернак писал об этом: «Мы узнали, что мы только гости в этом мире, путешественники между двумя станциями. За то короткое время, которое мы живем на земле, нам нужно уяснить себе свое место во вселенной. Иначе ведь жизнь немыслима... Это означает возрождение нашей внутренней жизни, возрождение религии не как церковно-религиозной догмы, но как жизнеощущения» [Ивинская, 1972].

Таким образом, роман «Доктор Живаго» предстает как уникальный художественный синтез, вобравший в себя главные идеи русского религиозного ренессанса. В. С. Соловьев дал Б. Л. Пастернаку идею всеединства и соработничества с Богом. Н. А. Бердяев – понимание абсолютной ценности свободной личности и ее творческого призвания. Д. С. Мережковский и другие представители «нового религиозного сознания» – саму постановку вопроса о необходимости обновления христианства. Б. Л. Пастернак, исходя из своего художественного опыта, создал произведение, в котором «новое христианство» стало не отвлеченной теорией, а живым свидетельством о силе искусства, способного преобразить реальность и дать человеку надежду на воскресение, совершающееся в слове и памяти.

Выводы

Подводя итог, можно утверждать, что христианские мотивы в романе «Доктор Живаго» вырастают из сокровенного религиозного опыта, который Б. Л. Пастернак последовательно фиксировал уже в ранней переписке и в воспоминаниях о московской культуре. В письме к родителям складывается своеобразная «вера без имени», в семейной речи устойчиво звучит православно-разговорный фонд, а в романной речи Веденяпина Евангелие объявляется основанием истории. Это является внутренне смыкающимися звеньями одного и того же творческого самоосмысления, для которого сакральное сохраняется и в быту и не нуждается в доказательной риторике богословия.

Диахрония замысла, восстановленная во втором параграфе главы, показывает, что евангельская символика в финальном тексте нарастала вместе с накоплением исторических потрясений и с поиском ответа на вопрос о смысле страдания. Если ранние наброски еще удерживают светское романное ожидание «большой любовной истории», то послевоенное десятилетие работы превращает произведение в поле, где революция и война читаются как социальный сдвиг и испытание, в котором фигура Веденяпина выполняет функцию своего рода «идеологического центра», через который в текст вводятся мотивы свободы, личности и евангельского смысла истории, что сближает художественный план с интеллектуальным контекстом богоискательства и одновременно сохраняет за автором право на недогматическую, личностную веру.

Сопоставление пастернаковского христианства с православной догматикой, предпринятое в третьем параграфе, позволяет говорить о его художественной и смысловой ревизии. Смещение или исчезновение привычной категории греха, переосмысление страдания, отказ от сакрализации институциональной иерархии и, напротив, акцент на со-творчестве человека и Бога переносят тяжесть смысла с исполнения канона на живое «жизнеощущение», что роднит роман с русским религиозным ренессансом (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Д. С. Мережковский и др.).

Таким образом, первая глава задает теоретико-контекстуальную плоскость, без которой дальнейший анализ образов и мотивов оказался бы лишен опоры. Мы имеем дело с авторским христианством, внутренне выводимым из писем, автобиографических свидетельств и публицистических интонаций Б. Л. Пастернака, исторически нарастающим в замысле романа и философски сопряженным с дискурсом «нового религиозного сознания», что создает основание для перехода к анализу прозаического и лирического материала уже на уровне функционирования символов и сюжетных узлов.

Глава 2. Функционирование христианских образов в прозаическом тексте

2.1. Роль свечи и снега в развитии сюжета и раскрытии внутреннего мира героев

Переход от философского уровня анализа к конкретному тексту романа требует обращения к понятию символа, поскольку Б. Л. Пастернак как поэт мыслит образами, несущими многозначный смысл. В литературоведении термин «символ» используется в различных значениях. В контексте христианской поэтики Б. Л. Пастернака символ понимается как образ, одновременно принадлежащий материальному миру и отсылающий к миру духовному. Л. Л. Горелик [Горелик, 2011] в монографии «"Миф о творчестве" в прозе и стихах Бориса Пастернака» утверждает, что для Б. Л. Пастернака символ является способом соединения разорванных частей бытия, восстановления цельности мира, утраченной после грехопадения. Христианство предоставляет для этого язык евангельских образов, которые, будучи помещенными в контекст XX в., наполняются новым звучанием.

В христианской традиции свеча является символом молитвы, души, обращенной к Богу, а также символом Христа как Света миру. Д. Оболенский [Оболенский, 1961] замечает, что у Б. Л. Пастернака свеча становится символом творчества, того внутреннего света, который человек зажигает в себе вопреки внешней тьме. Тьма зимней метели и исторической катастрофы революции. Свеча, горящая на столе, означает, что даже в самые страшные времена человек способен сохранять божественный огонь, творить и любить. Также свеча у Б. Л. Пастернака является символом воплощения того, как небесное становится земным. Свет свечи материален, он исходит от воска и фитиля, но при этом он не принадлежит этому миру полностью. По аналогии, Христос, согласно христианскому вероучению, есть Бог, ставший человеком. Встреча Юрия и Лары, происходящая в тот момент, когда он смотрит на горящую свечу, оказывается отмеченной божественным присутствием. Свеча становится точкой пересечения неба и земли, вечности и времени.

Уже ранние эпизоды, связанные с Ларой, задают важный вектор. В церкви она «шла к двери за свечками для себя и Оли», Лара не столько «исполняет обряд», сколько ищет язык для переживания страдания и вины. «Лара не была религиозна. В обряды она не верила. Но иногда для того, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки. Такую музыку нельзя было сочинять для каждого раза самой. Этой музыкой было слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь» [Пастернак, 2010, ч. 2, гл. 17].

Христианский план здесь проявлен именно как движение к свету через надлом, через признание своей человеческой слабости. Свеча в таком контексте – это минимальный, но реальный жест участия в сакральном порядке, в той традиции, где огонь означает молитвенное предстояние. Еще отчетливее связь свечи с христианской символикой видна в свадебной сцене Лары и Паши. В тексте прямо сказано: «Людмила Капитоновна... сказала, чтобы Лара держала свечу высоко, тогда она будет в доме верховодить. Но... Лара опускала свечу как можно ниже, и все понапрасну, потому что... ее свеча выше Пашиной» [Пастернак, 2010, ч. 4, гл. 3]. Здесь важно то, что человеческая воля пытается смирить судьбу, а судьба, как будто помимо персонажей, уже говорит через знак. В христианском смысле это сцена о несводимости жизни к рациональному расчету, человеку кажется, что он управляет знаком, но знак управляет человеком, указывая на скрытую правду его пути.

Ключевой для всего романа узел возникает в рождественском эпизоде в комнате Антипова. «Лара любила разговаривать в полумраке при зажженных свечах. Паша всегда держал для нее про запас их нераспечатанную пачку». По просьбе Лары Паша зажигает свечу, и дальше Б. Л. Пастернак строит оптическую и смысловую цепочку: «Во льду оконного стекла на уровне свечи стал протаивать черный глазок». Именно этот «глазок» позднее увидит с улицы Юра; сквозь него «просвечивал огонь свечи... точно пламя подсматривало» [Пастернак, 2010, ч. 3, гл. 9–10]. Этот фрагмент принципиален для понимания христианской глубины символа. Во-первых, свеча здесь становится

медиатором между двумя пространствами – внутренним и внешним, личным и историческим, частной биографией и провиденциальным планом. Во-вторых, пламя описано как почти личностное присутствие, оно «подсматривает», «поджидает», то есть обретает черты духовного «взгляда». В библейской перспективе свет, пронизывающий тьму, всегда связан с откровением и призванием, у Б. Л. Пастернака это откровение происходит в повседневной городской ночи. Отсюда рождается и строка, сначала почти бессознательная: «“Свеча горела на столе. Свеча горела...” – шептал Юра про себя» [Пастернак, 2010, ч. 3, гл. 10]. Важнейшее следствие этой сцены позже сформулирует автор, когда Лара окажется в той самой комнате у гроба Живаго: «Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы, и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, – «Свеча горела на столе, свеча горела» – пошло в его жизни его предназначение?» [Пастернак, 2010, ч. 15, гл. 14].

В этом признании по сути представлена авторская герменевтика символа. Свеча – это точка, где совпадают память, творчество и судьба, где внешняя случайность оборачивается внутренним призванием.

В пятой части романа свеча появляется в ином регистре – в сцене ночной тревоги, когда Живаго «сам спускался со свечой навстречу», а порыв ветра «задул свечу». Образ приобретает эсхатологический оттенок. Человеческий свет оказывается уязвим перед стихией истории. Однако свеча важна именно потому, что она зажигается снова и снова, даже зная свою хрупкость. В христианской традиции такая хрупкость не противоположна духовной силе, а, напротив, является ее условием. Свет не «побеждает» тьму механически, он держится в ней как подвиг присутствия [Пастернак, 2010, ч. 5, гл. 9].

Сходный мотив звучит и в дорожном эпизоде, в вагоне, где «купе... ярко освещалось оплывшею свечой». Это уже огонь странствия, перехода, неизвестности. Б. Л. Пастернак последовательно сохраняет двуплановость символа: свеча всегда конкретна – ее можно потушить, она «оплывает», ей мешает ветер, – но именно благодаря этой конкретности она и становится

знаком души в истории, человека в катастрофе века [Пастернак, 2010, ч. 5, гл. 14].

Обратимся вновь к пятнадцатой части романа. Особое место в развитии мотива занимает именно поздняя, трагическая память Лары. В сцене прощания с умершим Живаго она вспоминает рождественский разговор и признает, что из всего прошлого удержалось прежде всего одно: «ничего не могла припомнить, кроме свечи, горевшей на подоконнике, и протаявшего около нее кружка». Память отбрасывает второстепенное и сохраняет форму света. Здесь свеча выступает уже как символ посмертной связи, она соединяет «тогда» и «теперь», живых и умерших, земное и то, что в романе постоянно ощущается как «свыше ниспосланное стечение обстоятельств». Не случайно рядом возникает сожаление Лары о том, что Юрия не отпевают «по-церковному»: образ свечи тянет за собой литургическую перспективу, в которой смерть требует смысла [Пастернак, 2010, ч. 15, гл. 14].

Кульминацией символа, безусловно, становится стихотворение «Зимняя ночь» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго». Уже рефрен «Свеча горела на столе, / Свеча горела» превращает частный образ в онтологическую формулу. На фоне метели, космической белизны и хаоса, где «все терялось в снежной мгле», свеча остается центром собирания мира. Принципиально, что в стихотворении свеча связана не с неподвижной идиллией, а с драмой искушения и крестообразности: «На свечку дуло из угла, / И жар соблазна / Вздыхал, как ангел, два крыла / Крестообразно». Это уже прямо христианская семантика: крест, искушение, борьба плоти и духа, но без морализаторской прямолинейности. Пастернак показывает, что именно в напряжении человеческой жизни, в ее страстности и уязвимости возможно явление благодати, поэтому и воск, который «слезами... на платье капал», читается как образ боли и очищения одновременно.

Таким образом, свеча в «Докторе Живаго» – это многослойный христианский символ, развивающийся от обрядовой конкретики к метафизической полноте. На первом уровне она связана с церковной

практикой, свадебным обрядом, домашним укладом; на втором – с внутренним выбором, памятью, любовью и виной; на третьем – с поэтическим и духовным призывом человека в истории. Свет свечи у Б. Л. Пастернака не уничтожает тьму раз и навсегда, но удерживает человеческое в нечеловеческих обстоятельствах, и именно в этом его евангельская глубина. Свеча горит в комнате, в поезде, в бурю, в памяти, в стихе – и каждый раз она обозначает верность человека смыслу. В этом отношении пастернаковский образ органично продолжает христианскую символику света как присутствия Логоса в мире. Свет мал, колеблем, окружен снегом, ночью, ветром – и все же он не исчезает.

Слово «снег» в Библии практически всегда несет позитивное значение. Во-первых, снег описывается как одно из творений, исполняющих волю Творца: «посылает снег, как волну» [Библия, 2000, Пс. 147:5]. Во-вторых, и это главное, белизна снега становится эталоном нравственной чистоты и святости. В Псалме 50 Давид молит Бога: «Окропи меня иссопом, и буду чист; омой меня, и буду белее снега» [Библия, 2000, Пс. 50:9]. С такой же белизной сравниваются преобразившиеся ризы Иисуса Христа [Библия, 2000, Мк. 9:3] и Его одежды в видении Апокалипсиса [Библия, 2000, Откр. 1:14]. Бог через пророка Исаию обещает: «Если будут грехи ваши, как багряное, – как снег убелю» [Библия, 2000, Ис. 1:18]. Наконец, снег упоминается как средство очищения [Библия, 2000, Иов 9:30], как прохлада во время жатвы [Библия, 2000, Притч. 25:13] и как проявление всемогущества Бога, хранящего снег «на время смутное» [Библия, 2000, Иов. 38:22–23]. Таким образом, на библейском уровне снег является однозначно позитивным символом, тесно связанным с божественной природой, чистотой и надеждой на прощение.

В романе снег, метель и буран перестают быть просто пейзажными зарисовками, они становятся сквозными образами, формирующими сюжет и раскрывающими характеры. Б. Л. Пастернак сознательно интерпретирует традиционную символику, наполняя ее специфическим, часто трагическим смыслом.

Исследователь Н. А. Фатеева [Фатеева, 2003] убедительно показала, что в образной системе романа снег и метель выступают как символы «мертвой воды». Они противопоставлены «живой воде» – дождю, ливню, грозе, которые символизируют динамику, обновление и жизненный круговорот. Снег же – это застывшая, «мертвая» вода, связанная с темой смерти, неподвижности и конца. Мотив «жизнеподателя-дождя» в лирике Б. Л. Пастернака трансформируется в «могильщика-снега», который замыкает жизненный круг.

Снежные бури в романе преследуют Юрия Живаго, предопределяя его судьбу и предупреждая о грядущих катастрофах. Утраты происходят именно на фоне снега, под снегом. В спокойные периоды жизни героев снежные бури исчезают из повествования. Кроме того, метель и буран становятся символическим изображением стихийности социальных потрясений, атрибутом революционного хаоса.

После похорон матери маленький Юра остается в монастырской келье. За окном разыгрывается выюга. Б. Л. Пастернак описывает снег как тяжелую ткань. «С неба... падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами». Снег – это угроза физического исчезновения. Ребенка пугает мысль, что мать «заметет в поле». Она «уйдет еще глубже и дальше от него в землю». Православная традиция обещает воскресение после смерти. У Пастернака стихия дарит только забвение. Выюга «одна на свете, ничто с ней не соперничало». Перед этой силой бессильны молитва и церковный обряд [Пастернак, 2010, ч. 1, гл. 2]. Традиционный христианский символ снега превращается в свою противоположность. Белизна как знак прощения и святости исчезает. Снег становится знаком небытия. Это холодная материя, засыпающая живое. Эпизод фиксирует детскую травму потери. Никакая догма не сможет исцелить эту травму впоследствии. Из этого ужаса вырастет потребность героя в творчестве. Стихи Живаго станут попыткой «откопать» умерших из-под снега памяти. Снег остается погребальной пеленой. Человек преодолевает его только силой слова.

«Пока митинговали, на улице повалил снег... Спустя несколько минут улица была почти пуста... Вдруг садящееся где-то за домами солнце стало из-за угла словно пальцем тыкать во все красное на улице в красноверхие шапки драгун, в полотнище упавшего красного флага, в следы крови, протянувшиеся по снегу красненькими ниточками и точками.» [Пастернак, 2010, ч. 2, гл. 9]. В этом эпизоде автор сталкивает два цвета: белый снег и красную кровь. Снег идет во время митинга. Потом солнце высвечивает красные детали: шапки драгун, упавший флаг, ниточки крови на снегу. Снег здесь не традиционный христианский символ чистоты. Он не очищает происходящее. Напротив, белый фон делает кровь более заметной, почти оскорбительной. Снег становится безмолвным свидетелем насилия. В книге пророка Исаии Бог обещает: «Если будут грехи ваши, как багряное, – как снег убелю» [Библия, 2000, Ис. 1:18]. В романе происходит обратное: снег не укрывает багряное, оно проступает сквозь снег. Обещание прощения не исполняется. Вместо очищения – застывшая картина убийства. Христианский символ чистоты оказывается бессильным перед лицом истории. Писатель показывает разрыв между сакральной символикой и реальностью революции. Снег остается белым. Кровь остается красной. Никакого преобразования не происходит. Только холодное свидетельство.

Октябрь 1917 г.: метель в городе параллельна «нравственному и физическому» перевороту: «...как вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель... Что-то сходное творилось в нравственном мире и в физическом... И такие же кольца и воронки гнала и завивала метель, дымясь под ногами у Юрия Андреевича на мокрых мостовых и панелях» [Пастернак, 2010, ч. 6, гл. 8]. Метель разыгрывается одновременно с переворотом. Автор прямо заявляет о сходстве между физическим и нравственным миром. Вьюга завивает кольца и воронки на мокрых мостовых. То же самое происходит в истории. Метель становится образом хаоса. Она дымится под ногами Живаго. В христианской традиции метель не имеет устойчивого символического значения. Но Б. Л. Пастернак связывает ее с переворотом. Снег становится

знаком разрушения старого порядка. Белый цвет здесь означает не святость, а пустоту, отсутствие формы. Метель замывает следы, стирает границы между мостовой и небом. Снег становится метафорой безбожного переворота.

Голодная Москва, улицы погребены снегом, тени людей – почти призраки: «Тротуары и мостовые были погребены под глубоким снегом... Во всю ширину этого пространства двигались молчаливые полуживые тени...» [Пастернак, 2010, ч. 6, гл. 10]. Снег здесь выполняет роль погребального покрова. Он скрывает не грехи, а живых. Живые становятся тенями – это граница между жизнью и смертью. Снег не отличает одно от другого. Он одинаково укрывает мертвых и едва живых.

В своем сне Юрий видит Тоню, идущую через поле в снежную бурю с дочерью на руках. Это видение рождается из глубинного чувства вины за то, что он их оставил. «Вот Тоня идет полем во вьюгу с Шурочкой на руках... а метель заносит ее...» [Пастернак, 2010, ч. 12, гл. 8-9]. Снег здесь как активная, враждебная сила. Он «заносит» героинь, стирает их следы, погребает под собой их жизнь. Это забвение, в котором Тоня оказывается одна, без поддержки, метафора невыносимого груза ответственности и одиночества.

В сцене побега доктор подходит к рябине, «наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах». Жест дерева, «...рябина осыпала его снегом с ног до головы.» [Пастернак, 2010, ч. 12, гл. 9], напоминает библейский ритуал окропления. В христианской традиции это знак благословения или очищения. Однако здесь этот обряд происходит в искаженном, холодном виде – герой получает лишь новый заряд холода и напоминание о своем одиночестве. Контраст этого эпизода с упоминанием «ушедшей зимы» в 8 части романа подчеркивает безысходность: время идет, а этот холодный, погребальный слой остается с ним навсегда. В этом смысле снег превращен в знак неискупимой вины и холодного одиночества.

Перед лекцией Симы о христианстве Лара ждет снега. «Кроме того с минуты на минуту должен пойти снег. В снег такое наслаждение слушать длинные умные рассуждения. Если покоситься в окно, когда снег идет, то

правда, кажется, будто кто-то направляется двором к дому?» [Пастернак, 2010, ч. 8, гл. 17]. Снег здесь создает атмосферу ожидания. Кто-то невидимый приближается через двор. Это ощущение близко к божественному присутствию. Снег становится фоном для разговора о Боге, открывает пространство для чуда. Этот эпизод выделяется на фоне других снежных сцен: здесь нет крови, нет вины, нет разлуки, а только тихое падение снега. Лара хочет снега. Она связывает его с наслаждением мысли. Снег превращается в естественную декорацию для евангельского слова, создает иллюзию движения к дому. Возможно, к дому Бога. Так снег на короткое время возвращает себе библейский смысл дара и чистоты.

«За окном пошел снег... и Юрий Андреевич так смотрел перед собой в окно, как будто это не снег шел, а продолжалось чтение письма Тони и проносились... не сухие звездочки снега, а маленькие промежутки белой бумаги между маленькими черными буквами, белые, белые, без конца, без конца» [Пастернак, 2010, ч. 8, гл. 18]. Снег становится визуальным продолжением текста. Белое пространство между словами растягивается до бесконечности. Так снег воплощает разлуку. Разлука не имеет конца, как белые промежутки между буквами. Промежутки между буквами – это отсутствие смысла. Текст письма говорит о разрыве, который подчеркивается снегом. Бесконечные белые поля напоминают о невозможности воссоединения. Так христианский символ чистоты оборачивается символом бесконечного расстояния.

Зима в Юрятине. Крупный снег идет на улицах этого города. Комаровский появляется внезапно. Автор описывает его «весь осыпанный... снегом» [Пастернак, 2010, ч. 14, гл. 1]. Этот человек уже чужой для Лары, но его приход предвещает беду. Снег здесь становится атрибутом появления рокового персонажа. Комаровский словно вырастает из снежной стихии, она его союзник. В отличие от других сцен, где снег был погребальной пеленой или угрозой, здесь снег работает как маскировка.

Таким образом, свеча и снег образуют единую символическую пару, через которую раскрывается и ход сюжета, и внутренняя драма героев. Свеча собирает человеческое в мире распада, обозначая память, любовь, творческое призвание и тихое присутствие высшего смысла, тогда как снег и метель чаще всего выявляют противоположный полюс – исторический хаос, утрату, вину, разлуку и опыт почти онтологического одиночества. Именно в напряжении между этими образами роман показывает главный духовный путь Живаго, сохранение света внутри нее, преодоление трагедии ее в слове, которое становится формой внутренней верности и условием нравственного выживания человека в катастрофическом веке.

2.2. Евангельские параллели в образах Юрия Живаго, Лары, Веденяпина и других персонажей

Переходя от анализа символов к исследованию системы персонажей, следует отметить, что «Доктор Живаго» – это роман, в котором каждый значимый герой, помимо своей конкретной биографической и психологической определенности, несет в себе еще и некий архетипический, евангельский подтекст, хотя автор избегает прямых параллелей и уподоблений. Речь идет о более тонком, более завуалированном способе создания смысла, когда читатель, знакомый с евангельским текстом, начинает угадывать в судьбе и характере героя отблески какой-то более древней, более значимой истории. Эта черта пастернаковской поэтики, как справедливо замечает О. В. Авасапянц в своей диссертации «Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака "Доктор Живаго"», проявляется в том, что в романе актуализируется множество архетипов, среди которых центральное место занимают христианские [Авасапянц, 2013]. Эти архетипы организуют смысловое поле романа и систему персонажей, оказываясь проекцией того или иного библейского образа. Среди всех персонажей романа наиболее явные и одновременно наиболее сложные евангельские аллюзии связаны с тремя фигурами: это сам Юрий Андреевич Живаго, затем Лара и Николай Николаевич Веденяпин,

который, как уже отмечалось, является своего рода транслятором авторских идей.

Начать, вероятно, следует с главного героя, поскольку именно вокруг его судьбы и строится все повествование. Уже в детстве он обращается к молитве с доверием, близким к детской искренности: «Ангеле Божий, хранителю мой святой, – молился Юра, – утверди ум мой во истинном пути и скажи мамочке, что мне здесь хорошо, чтобы она не беспокоилась. Если есть загробная жизнь, Господи, учини мамочку в рай, идеже лица святых и праведницы сияют яко светила. Мамочка была такая хорошая, не может быть, чтобы она была грешница, помилуй ее, Господи, сделай, чтобы она не мучилась. Мамочка! – в душераздирающей тоске звал он ее с неба, как новопритченную угодницу, и вдруг не выдержал, упал наземь и потерял сознание» [Пастернак, 2010, ч. 1, гл. 2]. В любви и верности дому Живаго видит опору, почти спасительную по смыслу: «Ты с ума сошла, Тоня, – бросился отвечать Юрий Андреевич, – какие подозрения! Разве ты не знаешь, или знаешь недостаточно хорошо, что ты, мысль о тебе и верность тебе и дому спасали меня от смерти и всех видов гибели в течение этих двух лет войны, страшных и уничтожающих?» [Пастернак, 2010, ч. 5, гл. 2]. Революцию он переживает как вторжение великого в будни: «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое» [Пастернак, 2010, ч. 6, гл. 8]. «Живаговское» сходство с Христом типологическое: страдание, служение, отказ от насилия как смысловой идеал, проживаемый обычным человеком [Данов, 1991].

Вопрос о том, можно ли считать Юрия Живаго «христианской личностью» в строгом смысле слова, и если да, то в чем именно проявляется его сходство с Христом, является одним из самых дискуссионных в пастернаковедении. Как пишет Джон Гивенс, Б. Л. Пастернак, подобно другим

русским писателям, создает образ Христа, который «не есть Христос», – то есть не божественная фигура в ее ортодоксальном понимании, а скорее некий культурный и нравственный архетип, к которому герой может лишь приближаться, но никогда его не достичь [Гивенс, 2018]. Эта мысль кажется чрезвычайно важной для понимания пастернаковского замысла. Юрий Живаго – не Христос. Он не творит чудес, не воскрешает мертвых, не претендует на роль Спасителя мира. И тем не менее вся его жизнь, его поступки, его страдания, его смерть и, наконец, его воскресение в стихах – все это выстроено по евангельскому образцу, по той самой модели «жизни Христа», которая, по мысли Веденяпина, и является обоснованием человеческой истории.

Фамилия героя – Живаго – уже сама по себе является мощной евангельской аллюзией. Как отмечается в ряде исследований, фамилия героя образована от древнерусской формы родительного и винительного падежа прилагательного «живой» и напрямую отсылает к известной евангельской фразе «Ты – Христос, Сын Бога Живаго» [Крепс, 1984]. Таким образом, сам именной комплекс героя уже помещает его в круг христианской символики, делая его носителем того самого «живого», нетленного начала, которое способно противостоять смерти. Эта фамилия своего рода программа, заявка на тот тип личности, который автор считает единственно возможным в условиях исторической катастрофы, личность, сохраняющая внутреннюю свободу и творческую силу вопреки всему.

Однако, как уже было сказано, параллель Живаго – Христос не следует понимать буквально. Скорее, как отмечает в своей статье о диалогической поэтике Д. К. Данов, роман построен как сложная система диалогов и параллелей, в которых биографическая канва жизни героя постоянно соотносится с евангельским сюжетом, но никогда не совпадает с ним полностью [Данов, 1991]. В этом смысле показательно, что Юрий – врач, а не проповедник. Он лечит тело, но не душу, хотя его стихи и его отношение к миру исцеляют душу тех, кто с ним соприкасается. Он просто человек, который пытается быть верным самому себе, своему дару и своей любви. И

именно эта человечность, эта обыкновенность и составляет, по мысли Б. Л. Пастернака, суть подлинного христианства. Христос, с которым Юрий Живаго имеет сходство – страдающий человек, который в Гефсиманском саду просит Отца «мимо пронеси» чашу страданий, но все же принимает ее. Точно так же и Юрий Живаго, осознавая весь ужас происходящей на его глазах революции и гражданской войны, не бунтует, не уходит в подполье, не становится политическим эмигрантом, а просто живет, пытается писать стихи, лечить больных и любить тех, кто рядом. И в этом пассивном, на первый взгляд, сопротивлении злу заключается его нравственная сила, та самая «христианская кротость», которая, по мысли писателя, является единственной адекватной реакцией на историческое насилие.

Следующий персонаж, который несет в себе мощный евангельский подтекст, – это Лариса Федоровна Гишар, Лара. Ее образ, как правило, связывают с образом Марии Магдалины, и эта параллель прослеживается достаточно отчетливо. Важно, что автор дает Ларе не «иконографию грешницы», а внутреннюю борьбу и нравственную чистоту намерения: «Лара была самым чистым существом на свете» [Пастернак, 2000, ч. 2, гл. 4]. Как и Магдалина, Лара в юности проходит через грехопадение (ее связь с Комаровским), через унижение и страдание. После перелома в судьбе она мыслит себя в категориях падения («теперь она – падшая» [Пастернак, 2010, ч. 2, гл. 12]), но одновременно отказывается от «подлости» как оружия слабого: «На это у нее не хватит подлости, главной силы Комаровского в обращении с подчиненными и слабыми» [Пастернак, 2010, ч. 1, гл. 3]. Благодаря встрече с Юрием, она обретает любовь и прощение, становится верной спутницей, почти женой, хотя и невенчанной, и до самого конца остается преданной Живаго, несмотря на все разлуки и испытания. В этой связи важно вспомнить, что именно Мария Магдалина, по евангельскому преданию, первой пришла ко гробу Воскресшего Христа и первой возвестила апостолам о воскресении. Так и Лара оказывается последней, кто прощался с Юрием в комнате перед выносом гроба, и именно ей выпадает тяжелая доля пережить его и сохранить

память о нем. Более того, ее имя – Лариса, что в переводе с греческого означает «чайка», тоже может быть истолковано в христианском ключе. В европейской культурной традиции, включая народные поверья Британских островов, чайка иногда осмыслялась как душа умершего. Чайка – это птица, которая символизирует душу, странствующую между миром живых и миром мертвых. Хотя эта символика не является органичной для русского православия, она могла быть известна Б. Л. Пастернаку и вплестаться в многозначную образность романа.

Религиозный слой у нее не обрядовый, а существующий как внутренняя музыка: «Лара не была религиозна. В обряды она не верила. Но иногда для того, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки... Этой музыкой было слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь». В храме она воспринимает слово о блаженствах как обращенное к себе: «Это про нее. Он говорит: завидна участь растоптанных... Так он считал. Это Христово мнение» [Пастернак, 2010, ч. 2, гл. 17]. Лара, таким образом, становится своего рода проводником, тем персонажем, который связывает земное существование Юрия с его посмертным бытием в стихах.

Однако, как и в случае с Живаго, пастернаковская Лара – это не буквальная Магдалина. Это фигура гораздо более сложная и, если можно так выразиться, более «земная». В ней нет ничего от кающейся грешницы в традиционном понимании, ее любовь к Юрию самостоятельная, мощная и самоценная сила, которая помогает им обоим выжить. Как пишет М. Крепс в книге «Булгаков и Пастернак как романисты», Б. Л. Пастернак, в отличие от М. А. Булгакова, избегает прямых фантастических параллелей, его евангельские аллюзии всегда остаются на уровне подтекста, намека, который не разрушает реалистической ткани повествования [Крепс, 1984]. Лара в первую очередь – реальная женщина, со своей сложной судьбой, со своими страстями и слабостями, и только во вторую – символ Магдалины. Эта двойственность, это совмещение «высокого» и «низкого», сакрального и

профанного и составляет, по мысли автора, суть подлинного искусства, которое, подобно евангельскому тексту, говорит о вечном на языке повседневности.

Наконец, третий персонаж, который необходим для понимания системы евангельских аллюзий в романе, – это Николай Николаевич Веденяпин. Как уже отмечалось ранее, Веденяпин – фигура, во многом близкая самому писателю, высказывающая ключевые для понимания романа идеи. С евангельской точки зрения, Веденяпин скорее Иоанн Креститель, нежели Христос. Он провозглашает пришествие новой эры, эры свободы и личности, основанной на христианстве. Николай Николаевич задает роману почти программное понимание истории. В разговоре с Воскобойниковым он провозглашает: «Надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!», а затем разворачивает мысль о Евангелии как «обосновании» истории: «...человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии... Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии... любовь к ближнему... идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [Пастернак, 2010, ч. 2, гл. 5-6]. В этих словах есть вся суть пастернаковского христианства, религия творческого, активного преодоления смерти, которое осуществляется не в загробном мире, а здесь и сейчас – через любовь, через искусство, через каждодневный труд. Веденяпин, таким образом, является «идеологическим центром» [Поливанов, 2025], который фокусирует в себе все философские смыслы романа.

Герой противопоставляет принуждение и свободное притяжение к истине: «Я думаю, что, если бы дремлющего в человеке зверя можно было остановить угрозой, все равно, каталажки или загробного воздаяния, высшею

эмблемой человечества был бы цирковой укротитель с хлыстом, а не жертвующий собою проповедник. Но в том-то и дело, что человека столетиями поднимала над животным и уносила ввысь не палка, а музыка, неотразимость безоружной истины, притягательность ее примера. До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» [Пастернак, 2010, ч. 2, гл. 10]. Для Веденяпина притчи из быта, в которых смысл открывается через повседневность и делает жизнь значимой (символичной) важнее свода заповедей. Он готовит почву для Юрия, который, в отличие от него, не проповедует, а просто живет и творит. Веденяпин говорит о том, что история основана Христом, а Юрий своей жизнью и своей смертью доказывает эту истину. Кроме того, в образе Веденяпина есть еще одна важная деталь: он – расстриженный священник, человек, который отказался от сана, но не от веры. Эта черта роднит его со многими героями русской литературы и философии XIX–XX веков, которые, разочаровавшись в официальной церкви, искали свой путь к Богу через творчество, через любовь, через служение людям. Как пишет И. А. Птицын, Пастернак сознательно опирался на христианскую традицию, но его христианство было не ортодоксальным, а скорее «культурным», восходящим к Достоевскому и русской религиозной философии [Птицын, 2000]. Николай Николаевич – одно из самых ярких воплощений этого «культурного христианства» в романе.

Взаимная соотнесенность образов Живаго, Лары и Веденяпина особенно отчетливо проявляется, если рассматривать их как динамическую, внутренне связанную систему. Веденяпин задает исходную философскую рамку, формулирует христиански окрашенную идею истории как преодоления смерти, Живаго проживает эту идею экзистенциально, в опыте личного

страдания, любви и творчества. Лара становится формой живой, сострадательной памяти о человеке.

Если же перейти к другим персонажам, то становится видно, что евангельская оптика распределена по всему тексту и работает как сеть пересекающихся смыслов. Прежде всего это Павел Антипов (Стрельников) – один из наиболее трагических «антиподов» Живаго. В раннем измерении его образ отмечен тягой к нравственной чистоте и справедливости, однако в историческом водовороте эта тяга радикализуется и переходит в логику карательного суда. В евангельской перспективе такой путь можно прочитать как подмену милости законом, любви – идеей возмездия, поэтому Стрельников – фигура духовного срыва, человек, который хотел правды, но, выбрав насилие как инструмент истины, утратил и правду, и себя. Его финал закономерен в христианской системе координат романа. Непримируемый суд над миром оборачивается судом над собственной жизнью.

Виктор Комаровский воплощает устойчивый мотив соблазна. Он лишен революционной «веры», но не менее разрушителен, потому что последовательно отрицает категорию нравственной ответственности как таковой. Его поведение по отношению к Ларе строится на власти и зависимости, в этом смысле он функционально близок евангельскому типу искушителя, который всегда обещает безопасность ценой внутренней свободы. Важно, что Комаровский реалистичен, правдоподобен, а потому страшен именно своей «нормализованной» циничностью.

Особое место занимает Антонина Александровна (Тоня). В критической литературе ее нередко трактуют как образ «домашней» нравственной нормы. Тоня не участвует в драматических жестах и не претендует на «историческую роль», но через нее в роман входит мотив тихого служения и заботы о целостности повседневного мира. В евангельском ключе это соотносится с ценностью малого дела и несценической любви, не требующей признания. На фоне исторического распада Тоня символизирует антропологическую

константу, форму человечности, без которой любые «большие» идеи оказываются пустыми.

Евграф Живаго в этой системе выглядит как фигура посредника и хранителя. Его социальная позиция парадоксальна, будучи встроенным в советский аппарат, он помогает отдельным людям, восстанавливает нити, поддерживает тех, кто оказался на обочине истории, поэтому евангельская аллюзивность образа строится на функции «покрова» и «заступничества». Он словно удерживает пространство возможного милосердия там, где сама история этому противится. Через Евграфа Пастернак показывает, что даже внутри жесткой системы остаются щели для личного, ответственного поступка.

Существен и образ Симы Тунцевой, особенно в поздних главах романа. Ее речь о Христе и воскресении вносит в повествование почти литургический тон, но этот тон не отменяет бытовой конкретности сцены. Сима проговаривает религиозный смысл как живую интонацию культуры, в которой еще возможно сочувствие и надежда. В композиции романа она важна как свидетельница – фигура, через которую христианский смысл циркулирует между людьми в форме разговора, памяти, взаимного узнавания.

Наконец, Дудоров и Гордон, хотя и не несут ярко выраженной «символической маски», выполняют роль апостольски-подобных свидетелей жизненного и поэтического пути Живаго. Их присутствие задает дистанцию между событием и его осмыслением. Они не творят «чуда», но удостоверяют его человеческий след – тексты, воспоминания, свидетельства. Для пастернаковской концепции истории это принципиально. Воскресение в романе мыслится как преодоление через слово, память, культуру, через «продолженность» личности в другом.

Именно поэтому система евангельских аллюзий в «Докторе Живаго» оказывается многослойной и полицентричной. Живаго, Лара и Веденяпин образуют ее смысловое ядро, однако полнота авторского замысла раскрывается еще тогда, когда к этому ядру подключаются Антипов-Стрельников,

Комаровский, Тоня, Евграф, Сима, Гордон и Дудоров. В совокупности они показывают, что для Б. Л. Пастернака христианский сюжет – способ видеть человека в истории.

2.3. Роль христианских тем в композиционном своеобразии романа

Композиция романа «Доктор Живаго» привлекает внимание исследователей особым способом организации времени, сочетанием документальной «привязки» к эпохе с ощутимыми сдвигами, размыванием дат и намеренными несостыковками. Нарратологическое прочтение, представленное в коллективной монографии под редакцией В. И. Тюпы и предлагает рассматривать эту связь системно. У Б. Л. Пастернака композиция романа оказывается «стройной», строфоподобной, а под ней действует архитектоника, в которой повседневное человеческое существование мыслится между полюсами смерти и вечности [Тюпа, 2014].

Показательно то, как у автора Пастернака соотносятся «история» в гражданском смысле и «история» как духовный процесс. В ранних частях романа внешние события выстраиваются с привычной для исторической прозы точностью: начало в 1903 г., отсылки к русско-японской войне, революция 1905 г. с московскими декабрьскими эпизодами, затем мировая война и революция 1917 г. Там, где автор не был непосредственным свидетелем, он, по справедливому замечанию критики, опирается на мемуарную ткань эпохи, на записки современников, на «узнаваемость» факта. Такая хронологическая дисциплина не противоречит художественной свободе, напротив, она создает фон, на котором особенно отчетливо слышны другие ритмы – семейные, психологические, нравственные, а также связанные с религиозной культурой повседневности. В тексте романа нередко проступают маркеры церковно-обрядового времени, праздничные и постовые смыслы, храмовая среда, «словарь» молитвы и богослужения, они не заменяют политический календарь, но постоянно напоминают, что частная жизнь героев измеряется не только датами газет и приказов. В этом смысле ранняя часть

повествования держит читателя одновременно в двух измерениях: в измерении государственной хроники и в измерении жизни, которая для русского человека начала XX в. еще органично соотносится с церковным годом.

С зимы 1917–1918 гг. композиционная логика заметно меняется. Исторические реалии не исчезают, но их связь с календарем становится менее надежной. В повествовании накапливаются анахронизмы, которые нельзя списать на случайную небрежность. Уже одна попытка «сложить» биографию Юрия Андреевича с политическими датами показывает, что возвращение героя в Москву «в начале НЭПа» трудно согласовать с подсчетом лет, проведенных на Урале; известие о высылке в Париж оказывается в натяжке с хронологией репрессивных мер лета 1922 г. Упоминание Дальневосточной республики входит в конфликт с известной политической датой ее исчезновения. Подобные несостыковки, если читать роман как документ, выглядят «ошибками». Если же читать его как художественную конструкцию, они работают как сигнал, после перелома 1917 г. историческое время перестает быть для героев ровной, измеримой осью и превращается в среду дезориентации. Там, где исчезает или ослабевает церковно-литургическая регулярность повествования, ослабевает и «естественная» хронологическая строгость, потому что меняется сам принцип художественной правды.

Здесь особенно показателен эпилоговый ход с формулой «прошло пять или десять лет»: оставляется разрыв, который невозможно закрыть однозначной датой. Для читателя, привыкшего к советской хронологии, разница между 1948 г. и 1953 г. принципиальна. Для композиции романа эта разница как бы «подвешена», потому что важнее смысл окончательности, оглядки назад, ощущения эпохи, которая уже не обещает герою ни интеграции в «ход истории», ни спокойного места в нем. Нарративный анализ обращает внимание и на композиционную роль числа четырнадцать – от четырнадцатого года и вагона № 14 до «стояний» Крестного пути и евангельской родословной [Библия, 2000, Мф. 1, 17], – что усиливает страстно-пасхальную подсветку сюжета [Тюпа, 2014]. Таким образом, размытость дат оказывается частью

смыслового замысла. В мире, где «новое время» провозглашается все громче, частный человек теряет право на точную координату – и роман демонстрирует это на уровне формы.

В композиционном плане на это накладывается и иной пласт – разговор о христианском основании истории. Речь Николая Николаевича Веденяпина, которую исследователи трактуют как своего рода программный монолог задает ракурс, в котором история понимается как область творческого усилия людей, сопряженная с нравственным и духовным измерением. Веденяпин противопоставляет «угрозу» и «музыку», палку и пример безоружной истины. Важнейшим для него оказывается евангельская способность говорить «притчами из быта», через свет повседневности. Отсюда вывод о символичности жизни. Жизнь значима, потому что в ней возможен знак, образ, переживание истины в конкретности. Для композиции романа это означает, что «доказательство» истории Пастернак ищет в узнаваемости человеческого существования, в его способности выдерживать смысл. Христианские темы здесь работают как обоснование именно художественного метода. Симфония и открытие в реплике Веденяпина оказываются родственны роману, потому что и там, и там требуется «духовное оборудование», которым он называет Евангелие [Поливанов, 2015].

Связка «евангельский способ видения – прозаическая форма» особенно плодотворна, если соотнести ее с исследованиями пасхального нарратива и пасхального архетипа в русской литературе [Есаулов, 2001]. Работы, развивающие эту линию, позволяют увидеть в романе общий механизм. Пасхальная логика – это логика перехода, ночи и утра, сокрытия и явления, она терпит паузу и не требует тотальной внешней стыковки дат, если внутренний смысл выдержан. Отсюда и художественная правомочность тех самых сдвигов и размытий, которые с политической точки зрения выглядят «ошибками». Композиция начинает больше походить на движение по смысловым фазам, чем на железнодорожное расписание. В. И. Тюпа показывает, что полисюжетная основа романа имеет «отправную точку» в пришествии и воскресении Христа

и завершается стихами Живаго как актом творения слова. Христианский код при этом соседствует с литературным, сказочным и мифологическим, не сводя роман к одной аллегории [Тюпа, 2014].

При этом нельзя сводить христианские мотивы к декоративной «религиозности» эпохи, в романе они связаны с телом повествования через лексику, бытовые сцены, ритуальные края опыта. Даже когда герои дистанцируются от церковной дисциплины или иронизируют над «предпасхальными чтениями» (через гротескный образ Шуры Шлезингер, через фигуру «расстриженного» Веденяпина, через свободное толкование догматов Юрием), сам текст продолжает сохранять евангельский горизонт как языковую и культурную основу, на которой возможны спор и отказ. В композиционном отношении это создает эффект полифонии. Официальные идеологемы, революционный пафос, научная рациональность соседствуют с глубинными христианскими моделями восприятия времени и вины, любви и искупления, и именно это соседство формирует напряжение романа как целого.

Завершающий аккорд – стихи Юрия Живаго – особенно наглядно показывает, как христианская тема становится композиционным замыканием. По наблюдению В. И. Тюпы, в стихах романного героя катастрофическая история революции и гражданской войны почти не обозначена (разве что вскользь в «Весенней распутице»), тогда как подлинная История мыслится как путь к вечности и соотнесена с Христом. Прозаическая смерть Живаго в лирике «переводится» в возможность преодоления («Усильем Воскресенья»), а микроцикл, от «Зимней ночи» до «Свидания» после «Разлуки», выводит за пределы «мертвой вечности» к живому слову; «Август» с Преображением и посмертным голосом героя, по Тюпе, параллелит монологу Христа, завершающему Евангелие [Тюпа, 2014]. Лирический финал переносит читателя в плоскость, где время измеряется иначе: через обращение, через прощание с «годами безвременщины», через попытку назвать пережитое словом, которое держится не на документе, а на голосе. Если принять гипотезу

о связи «бездвременья» в стихах с тем периодом, когда ломается хронологическая строгость прозы, то композиция предстает как движение от относительно устойчивого «двойного календаря» (гражданский и культурно-церковный) к пространству, где историческая дата перестает быть опорой, но где зато обостряется вопрос о смысле и памяти. В этом смысле стихи Живаго выполняют структурную функцию. Они возвращают роману измерение, которое проза после 1917 г. уже не может удержать без потерь – измерение слова как свидетельства.

Выводы

Результаты анализа позволяют утверждать, что свеча и снег в романе образуют символическую пару, в которой христианский смысл проявляется через бытовую конкретику и через пейзажную стихию. Если свеча собирает в одном жесте молитву, память и творческое самоопределение героя, то снег и метель выстраивают иной, но сопряженный регистр. Регистр исторической судьбы и внутреннего испытания, где белая стихия сопровождает утраты, сдвиги эпохи и моральные переломы, так что «свет» и «покров» в тексте оказываются двумя полюсами одного художественного осмысления христианского опыта в мире распада.

Второй параграф главы показывает, что евангельские параллели в романе не сводимы к одной «аллегории на Христа» и не исчерпываются буквальным сопоставлением фамилий и сюжетных ходов. Ядро смысловой системы составляют динамически соотнесенные фигуры Живаго, Лары и Веденяпина, между которыми распределяются разные грани евангельского подтекста – от мотива добровольно принятой участи до проповеднического объяснения истории как истории, «начавшейся после Христа», – тогда как второстепенные персонажи (Стрельников/Антипов, Комаровский, Тоня, Евграф, Сима, Дудоров и Гордон) работают как полифоническое окружение, усиливающее полицентричность аллюзий и предотвращающее превращение романа в плоскую иллюстрацию к Евангелию.

Третий параграф, посвященный композиции, фиксирует, что христианская тематика «встроена» в ткань повествования конструктивно. Сдвиги времени, намеренная неоднозначность датировок и эпилоговая формула о «пяти или десяти годах» создают опыт разрыва, сопоставимый с опытом исторической неопределенности. Рассуждения Веденяпина о Евангелии как обосновании истории задают смысловую рамку, в которой эти композиционные «трещины» читаются как соответствие между формой повествования и темой личности в катастрофе. Завершающий акцент на стихотворном цикле показывает, что христианский сюжет романа замыкается лирическим переносом, где прозаическая история получает интонационное и смысловое продолжение.

Таким образом, вторая глава демонстрирует, как христианские мотивы функционируют в прозаическом тексте на уровне образа, персонажа и композиции одновременно. Они связывают микросюжетные детали с метафизическим измерением, поддерживают полифонию евангельских отсылок и обеспечивают связку между «историей» как политическим временем и «историей» как духовным процессом, что создает переход к следующему этапу исследования – к анализу места стихотворного цикла и философии истории в структуре романа.

Глава 3. Место и значение стихотворного цикла в структуре романа

3.1. Евангельские сюжеты в стихотворениях цикла: принятие жертвы и искупление

«Стихотворения Юрия Живаго» завершают роман в качестве смыслового итога, где в лирической форме собираются основные философские и религиозные линии прозы. В прозе эти линии развернуты через биографии персонажей и исторические события, в стихах они переходят в более концентрированный язык, где тема страдания, жертвы и духовного преодоления получает ясное евангельское звучание [Смирнов, 1996]. Для понимания цикла особенно важны «Гамлет», «На Страстной», «Магдалина» и «Гефсиманский сад», поскольку в них христианский сюжет обозначен прямо, хотя каждый раз переработан в авторской системе координат.

Стихотворение «Гамлет», открывающее цикл «Стихотворения Юрия Живаго», занимает в композиции романа особое место, поскольку именно в нем автор в предельно сжатой форме задает ту духовную и нравственную перспективу, в которой затем читаются и остальные тексты цикла. Уже первая строка, «Гул затих», создает эффект внезапной тишины перед началом действия, а следующая за ней формула выхода «на подмостки» переводит частное переживание в универсальный план, речь идет не только о театральной сцене, но и о сцене истории, на которой человек оказывается не по собственной воле, но с полной ответственностью за то, как он проживет отведенную ему роль. Важная деталь этого вступления связана с пороговым положением героя. Он стоит, «прислонясь к дверному косяку», то есть в точке перехода между внутренним и внешним, между личным пространством и публичным испытанием. Такое пространственное решение сразу задает главный конфликт текста: сохранить внутреннюю правду, вступив в мир, где ход событий уже запущен и где, как чувствует герой, «случится» то, что заранее отзовется в его судьбе.

Развитие темы переводит стихотворение из театрального кода в евангельский. Строка «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо

пронеси» является прямой аллюзией на моление Христа в Гефсиманском саду. Именно эта аллюзия позволяет понять, что для Б. Л. Пастернака в центре находится опыт принятия неизбежного страдания при сохранении свободы внутреннего согласия. Слово «Авва» придает интонации личный характер, молитва звучит как интимное обращение, где страх сопряжен с готовностью исполнить волю Отца. В этой точке особенно ясно проявляется пастернаковское понимание христианского мотива. Человек просит о возможном избавлении, но именно через эту просьбу и приходит к принятию своей участи. «Гамлет» переносит евангельскую реминисценцию в современное сознание, переживающее историю как личную драму.

Третья строфа строится на внутреннем противоречии, которое и делает текст психологически достоверным. Герой говорит: «Я люблю твой замысел упрямый / И играть согласен эту роль», – и в этих словах слышится признание смысла и необходимости предназначения. Однако следом возникает почти отчаянная реплика: «Но сейчас идет другая драма, / И на этот раз меня уволь». «Другая драма» в контексте романа прочитывается как драма эпохи идеологического принуждения и моральной подмены, когда человеку предлагают участвовать в спектакле лжи. Отсюда рождается характерное для Живаго переживание, он не отказывается от долга как такового. Герой отказывается именно от внутреннего соучастия в том, что разрушает человеческое достоинство.

Финальная строфа подводит итог этому напряжению. Формула «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути» вводит мотив фатальности. Человек не выбирает историческую эпоху и смертность, но выбирает способ пройти свой путь. На этом фоне строка «Я один, все тонет в фарисействе» приобретает значение нравственного диагноза времени. «Фарисейство» здесь обозначает системную подмену внутренней правды внешней правильностью, когда публичный язык морали обслуживает насилие и самооправдание. Именно поэтому заключительная пословичная формула «Жизнь прожить – не поле перейти» звучит как предельно точный итог

сказанного. Высокий трагический и евангельский план сводится к простой, народно выраженной истине о трудности человеческого существования. Философско-религиозное содержание выражено словами, которые кажутся почти разговорными, и тем убедительнее их смысл [Баевский, 2002].

Для интерпретации «Доктора Живаго» «Гамлет» важен еще и тем, что в нем уже намечена вся основная траектория цикла. От принятия чаши к теме страстного пути, от одиночества к надежде на преодоление смерти, от исторического мрака к духовному свету. В дальнейшем эта траектория будет развернута в «На Страстной», «Магдалине», «Гефсиманском саде», а также в стихотворениях с природной символикой, где мотив преображения получает иные образные формы. Тем самым «Гамлет» выполняет функцию смыслового пролога и задает ключ к чтению и поэтического цикла, и романа в целом, показывая, что творчество у автора связано с трудом внутренней верности в мире исторической катастрофы.

В контексте всего романа «Гамлет» работает как формула судьбы Живаго. В прозе герой постоянно оказывается перед ситуациями, в которых нельзя найти безболезненного решения, но можно сохранить внутреннюю верность любви, слову и совести. Стихотворение выносит эту ситуацию на уровень универсального сюжета, поэтому евангельская тема в «Гамлете» не сводится к отдельной цитате или реминисценции. Она задает тип человеческого существования, где свобода понимается как принятие ответственности за свое призвание.

Стихотворение «На Страстной» строится иначе. В нем нет резкой драматургической экспозиции, характерной для «Гамлета». Здесь возникает медленное вхождение в ритм страстной седмицы, где время густеет и каждое событие приобретает литургическую глубину. Б. Л. Пастернак переносит евангельскую историю в пространство переживаемого «сегодня», и благодаря этому церковный календарь перестает быть внешней рамкой, превращаясь во внутренний опыт. Важно, что у Б. Л. Пастернака страдание никогда не эстетизируется. Оно воспринимается как подлинная тяжесть человеческой

жизни, требующая духовной стойкости, поэтому «На Страстной» связано с евангельскими событиями и с историческим опытом XX века. В этом наложении перспектив видно, как поэт соединяет библейский сюжет с конкретной судьбой современного человека.

«На Страстной» написано так, будто Страстная седмица входит в город как особое состояние мира. Стихотворение начинается с ночной тьмы: «Еще кругом ночная мгла», – но дальше сразу появляется ощущение раннего времени, когда до рассвета остается слишком много. В строке «И если бы земля могла / Она бы Пасху проспала» заложено переживание задержки, воскресение как смысл вроде бы рядом, а жизнь еще держится за ночь и за тяготу конца. Б. Л. Пастернак дает этому ощущению богослужебный ключ через образ чтения: «Под чтение Псалтыри». Псалтырь звучит как внутренний фон, как голос, который поддерживает людей в промежутке между надеждой и фактом страдания. Этот промежуток связан с евангельским временем Страстей, где крестная судьба уже началась, но исход еще не проговорен как торжество. По смыслу это соответствует тому, как в Евангелиях Страсти разворачиваются от начала молитвенной и душевной борьбы до погребения и ожидания [Библия, 2000, Мф. 26–27]. Ожидание здесь получает поэтическую форму, вместо прямого рассказа о событиях появляется «мера» времени, в которой ожидание становится долгим и тяжелым.

Далее стихотворение делает шаг в сторону почти космического масштаба. «Такая рань на свете, / Что площадь вечностью легла / От перекрестка до угла... / И до рассвета и тепла / Еще тысячелетье». Пространство города становится мерой вечности, а рассвет превращается в событие, отодвинутое на целые эпохи. При этом природа изображена оголенной: «Еще земля голым-гола». Мир лишается внешних признаков праздника, нет того, чем обычно наполняют ночь ожидание. В строках «И ей ночами не в чем / Раскачивать колокола» звучит мотив глухоты и отсутствия звука, как будто людям и миру трудно собраться в общий смысл, когда сердце еще не вышло из страха.

В следующих строфах появляется четкая привязка к дням Страстной недели: «И со Страстного четверга / Вплоть до Страстной субботы». С этого момента стихотворение словно перестает быть только настроением и начинает выстраивать последовательность образов, соответствующих течению страстного времени. «Вода буравит берега / И вьет водовороты» показывает, что мир увязает в движении, которое ведет к глубине и к закручиванию, как у судьбы, которую уже нельзя развернуть назад. Лес тоже лишен покрова: «И лес раздет и непокрыт». И тогда возникает очень выразительное сравнение: «на Страстях Христовых... как строй молящихся, стоит / Толпой стволов сосновых». Стволы стоят как молитвенный ряд, то есть страстное время переносится на природу, она как участник общей просьбы и общей тишины.

Б. Л. Пастернак переводит мотив моления из природы в город, усиливая связь между внутренним и внешним. «А в городе... Деревья смотрят нагишом / В церковные решетки». Здесь появляется тревога взгляда: «И взгляд их ужасом объят. / Понятна их тревога». Дальше возникает резкий вывод: «Они хоронят Бога». Этот образ звучит как признание всеобщего потрясения. Природа переживает смерть и порядок мира нарушается. В тексте появляются литургические знаки: «Сады выходят из оград, / Колеблется земли уклад... / И видят свет у царских врат, / И черный плат, и свечек ряд». «Царские врата», «черный плат» и свечи вводят читателя в пространство православной службы, где переживание смерти Христовой оформлено в ритуальной форме. «И вдруг навстречу крестный ход / Выходит с плащаницей». Два мотива соединяются: торжественная процессия и природная символика. «И две березы у ворот / Должны посторониться» – значит, даже деревья вовлечены в общий строй смысла. Религиозное событие меняет движение внутри и вокруг храма, меняет отношения между живыми и неживыми.

После этого начинается часть, где страсти соединяются с весной. Процессия «вносит... Весну, весенний разговор / И воздух с привкусом просфор / И вешнего угара». Пастернак удерживает напряжение, март еще остается мартом, рядом снег и голодные люди. «И март разбрасывает снег / На

паперти толпе калек, / Как будто вышел Человек, / И вынес, и открыл ковчег, / И все до нитки роздал». Возникает образ щедрости и дара, как ответ на смерть. Христос представлен как страдающий и несущий освобождающую милость. Дальше стихотворение держит тему слова. «Пенье длится до зари», а затем, после долгого плача, наступает тишина. «Доходят тише изнутри / На пустыри под фонари / Псалтирь или Апостол». Псалтирь и Апостол здесь работают как духовный источник, который продолжает звучать, когда внешнее действие отходит в сторону.

Финальная строка соединяет все в одну надежду. «Но в полночь смолкнут тварь и плоть» – это момент общей остановки, когда все слышит другой звук: «Заслышав слух весенний, / Что только-только распогодь». Слово «распогодь» ставит надежду рядом с самой обычной погодой: приходит перемена, значит, смысл воскресения готов действовать. И тогда формула искупления звучит прямо и твердо: «Смерть можно будет побороть / Усильем Воскресенья». Здесь важно слово «усильем»: поэт показывает духовное усилие как способность удержать смысл и не дать катастрофе победить внутреннюю правду.

Если свести все вместе, «На Страстной» превращает евангельский сюжет в живую атмосферу времени. Страстная неделя отражается в ночи, в ранней неподвижности, в голизне природы, в литургических деталях и в весенних запахах. Искупление растет внутри самого страстного ожидания и приходит в слове, пении и чтении, то есть в том, что человек сохраняет и передает другим [Мф. 26–27; Ин. 19:41–42; 1 Кор. 15:54–57].

Так, в пределах одного цикла выстраивается очень важная логика. «Гамлет» формулирует личный опыт призвания и внутренней решимости в условиях исторического мрака. «На Страстной» показывает, что этот опыт не замкнут на индивидуальной психологии. Он укоренен в большом христианском сюжете, который переживается как реальность церковного времени, как пространство соборной памяти и как движение природы к весне. В этой связке становится яснее, как Б. Л. Пастернак трансформирует

евангельские сюжеты, вводя в них тему творчества. Поэзия становится способом удержать духовный смысл в истории, способом сохранить человеческую правду там, где жизнь постоянно подвергается разрушению.

«Магдалина» в этом ряду занимает особое место, поскольку тема искупления раскрывается через любовную и личностную интонацию. В центре текста стоит женская фигура, преданность которой проходит через вину и память о падении, но не исчерпывается ими. Магдалина – образ деятельной любви, не исчезающей в час всеобщего страха. В евангельской перспективе она связана с верностью до конца и с готовностью быть рядом в пространстве страдания, поэтому мотив покаяния в стихотворении направлен в будущее и становится возможностью внутреннего обновления.

В стихотворении «Магдалина» автор обращается к евангельскому образу Марии Магдалины, делая это через предельно личный, внутренний голос, в котором слышны и стыд, и любовь. Текст строится как исповедь, обращенная к Христу. Первая часть открывается жестким признанием: «Чуть ночь, мой демон тут как тут, / За прошлое моя расплата». Ночной час, когда должно наступить облегчение и тишина, в сознании лирической героини связан с возвращением мучительных воспоминаний. Прошлое описано как расплата, и дальше сразу конкретизируется: «Когда, раба мужских причуд, / Была я дурой бесноватой / И улицей был мой приют». Образ улицы подчеркивает край степени падения, а слово «бесноватой» вводит в текст религиозную лексику. Грех переживается как состояние одержимости, когда человек в каком-то смысле перестает принадлежать себе. В этих строках нет попытки оправдаться, в них слышен горький взгляд назад, который каждый раз заново травмирует память.

На фоне этого опыта особое значение приобретает момент решения, заключенный в строфе об «алавастровом сосуде». Героиня говорит: «Но раньше, чем они пройдут, / Я жизнь свою, дойдя до края, / Как алавастровый сосуд, / Перед тобою разбиваю». Строфа отсылает на евангельский эпизод помазания Христа драгоценным миром [Библия, 2000, Мф. 26:7–13]. Женщина

разбивает сосуд, отдавая самое дорогое без расчета на практическую пользу. Этот образ переносится на саму жизнь Магдалины: она воспринимает свое существование как сосуд, наполненный тяжелым прошлым и одновременно способный превратиться в жертву. «Разбить» жизнь – значит отказаться от прежней логики существования и доверить себя Христу. В этих строках соединяются покаяние и свободный выбор: жертва не выглядит навязанной, она вырастает из осознания края и невозможности жить по-старому.

Дальше появляется важный мотив спасительной встречи, который Пастернак связывает с темой призвания. Лирическая героиня задает вопрос: «О где бы я теперь была, / Учитель мой и мой Спаситель, / Когда б ночами у стола / Меня бы вечность не ждала, / Как новый, в сети ремесла / Мной завлеченный посетитель». Здесь используется метафорика ремесла и «посетителя», и прошлое Магдалины как женщины, продававшей себя, возвращается в виде сравнения. Вечность предстает как новый посетитель, пойманный в те же сети, которыми раньше героиня удерживала мужчин. Так поэт показывает неожиданный поворот, прежний опыт искаженных отношений вдруг оборачивается каналом встречи с подлинной любовью. Вечность «ждет» ее ночами, но не в смысле очередной сделки. Это ожидание Христа, который входит в жизнь Магдалины через знакомую ей форму ночных визитов, но наполняет эту форму другим содержанием.

Следующий шаг связан с центральной для стихотворения группой вопросов: «Но объясни, что значит грех / И смерть и ад, и пламень серный». Магдалина пытается понять смысл фундаментальных христианских понятий. Это важный момент, потому что Б. Л. Пастернак показывает веру как напряженный вопрос. Героиня хочет, чтобы ей объяснили, что такое грех и смерть, но при этом дальше сама формулирует свой опыт соединения с Христом: «Когда я на глазах у всех / С Тобой, как с деревом побег, / Срослась в своей тоске безмерной». Особое напряжение возникает в строфе, где Магдалина вспоминает евангельскую сцену помазания и подготовки к погребению: «Когда Твои стопы, Иисус, / Оперши о свои колени, / Я, может,

обнимать учусь / Креста четырехгранный брус / И, чувств лишаясь, к телу
рвусь, / Тебя готова к погребенью». Героиня служит Христу в самом
буквальном смысле, готова тело к погребению, и одновременно через этот
телесный опыт «учится обнимать крест». Таким образом изображается путь от
чувственной привязанности и страстной любви к духовному принятию
жертвы. Магдалина проходит через сильное телесное чувство к пониманию
креста как главного знака искупления.

Во второй части стихотворения точка зрения меняется. Теперь героиня
находится «у людей пред праздником уборка», то есть вокруг идет обычная
предпасхальная суeta, а она «в стороне от этой толчеи / Обмываю миром из
ведерка / Я стопы пречистые Твои». Здесь снова возникает мотив служения в
тишине и отдельно от толпы. Образ «ведерка» и простота жеста подчеркивают
бытовую сторону происходящего. В евангельском сюжете помазание
драгоценным миром сопровождается недовольством учеников, но здесь акцент
смещен на внутреннюю сосредоточенность женщины, которая не вовлечена в
хозяйскую суету. Она делает свое служение в стороне, почти незаметно.

Дальше появляется одна из наиболее зрительных и телесных сцен:
«Шарю и не нахожу сандалий. / Ничего не вижу из-за слез. / На глаза мне
пеленой упали / Пряди распустившихся волос». Героиня слепнет от слез, а
распущенные волосы становятся пеленой. Это не только точная бытовая
деталь, но и символическая пластика: покаяние, слезы, распущенные волосы
как знак отказа от прежней «приличной» маски, готовность к полной
открытости. Дальнейшие строки развивают эту пластику: ноги Христа в
буквальном смысле оказываются в пространстве женской одежды и волос («в
подол уперла», «в волосы зарыла»). Все тело Магдалины включено в акт любви
и служения. Греховная чувственность, которая в начале стихотворения
связывалась с развратом, в этой сцене становится формой преданной,
самозабвенной любви, направленной к святому.

После этого поэт неожиданно вводит мотив видения будущего.
Магдалина говорит: «Будущее вижу так подробно, / Словно Ты его остановил.

/ Я сейчас предсказывать способна / Вещим ясновиденьем сивилл». Здесь к христианской теме добавляется античный культурный слой, связанный с образами сивилл. Героиня переживает Страсти не только в настоящем, она словно видит весь ход событий вперед: падение завесы в храме, землетрясение, движение конвоя, крест, рвущийся к небу. Важно, что это не холодное пророчество, а острая личная причастность. Видение мира как будто дано ей через ту же самую любовь, с которой она обнимает стопы Христа и крестный брус. Так в стихотворении появляется мотив духовного прозрения, выросшего из покаяния и служения.

В предсказательной части стихотворения особенно значимы строфы о распятии. Магдалина видит будущий крест и понимает, что Христос «слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста». Этот образ соединяет физический жест распятия с идеей всеобщего объятия. Вопрос «Для кого на свете столько шири, / Столько муки и такая мощь?» звучит как попытка осознать масштаб жертвы. Героиня сомневается, хватит ли в мире «столько душ и жизней», чтобы оправдать такую меру любви и страдания. Здесь личную историю Магдалины выводится в универсальный план: жертва Христа обращена ко всем, поэтому даже один человек, видящий это вблизи, испытывает почти ужас перед безмерностью происходящего. Вопрос, есть ли в мире столько людей, сколько может обнять распятый, становится этическим вопросом о мере человеческого зла и возможности искупления.

Финальная строфа делает важный переход к теме воскресения. Магдалина говорит: «Но пройдут такие трое суток / И столкнут в такую пустоту, / Что за этот страшный промежуток / Я до Воскресенья дорасту». В этой формуле концентрируется весь путь героини. Три дня между смертью и воскресением описаны как пустота, то есть как время, когда мир остается без явного присутствия Христа. Переживание этой пустоты становится для Магдалины испытанием, но также и духовным ростом. Она говорит, что «дорастет до Воскресенья», и здесь воскресение выступает не как внешний подарок, а как то, к чему человек должен внутренне вырасти. Покаяние,

служение, слезы, любовь, видение будущего – все это приводит к способности выдержать промежуток безвидной тьмы и досмотреть до пасхального света [Библия, 2000, 1 Кор. 15:54–57].

Таким образом, в «Магдалине» создан сложный и в то же время очень цельный образ. В нем соединены прошлое греховной жизни, настоящее страстной любви и служения и будущее духовного прозрения. Евангельский сюжет узнается по ключевым деталям: алавастровый сосуд, омывание ног, подготовка к погребению, распятие, три дня до воскресения. Каждый из этих мотивов переработан через личную интонацию. Магдалина проживает путь от разрушенного «я» до личности, которая способна принять полноту христианского опыта. Для всего цикла Юрия Живаго это стихотворение важно тем, что оно показывает, каким образом тема искупления воплощается в судьбе конкретного человека. Покаяние здесь связано с творческим словом, любовь к Христу соединена с образностью и ритмом стиха. В этом соединении поэтическая речь выполняет ту же функцию, что и в романе: помогает человеку выдержать разрыв между страданием и надеждой, между памятью о грехе и верой в воскресение [Гивенс, 2018].

«Гефсиманский сад» подводит итог этой группе текстов и одновременно выводит к центральному христианскому парадоксу цикла. Принятие смерти становится условием преодоления смерти. Мотив одиночества предельно обострен, но это одиночество не разрушает личность. Напротив, через него рождается готовность исполнить предназначение. В финальной перспективе стихотворения появляется пасхальная направленность, поскольку страстной сюжет не замыкается в трагедии и открывает горизонт воскресения. Внутри романа эта направленность особенно значима для понимания посмертной судьбы Живаго. Физическая смерть героя не обрывает его присутствия в мире, поскольку его голос продолжает жить в стихах. Так, тема воскресения получает художественную форму, связанную с творчеством. Б. Л. Пастернак последовательно проводит мысль о том, что слово способно хранить личность и передавать ее духовный опыт через исторические разрывы [Смирнов, 1996].

Стихотворение «Гефсиманский сад» в цикле Юрия Живаго концентрирует страстную тему и прямо выносит в текст то, что в романе часто проговаривается через намек или иносказание. Автор обращается к одному из самых напряженных евангельских эпизодов – ночи в Гефсимании, когда Христос молится об отвращении чаши и добровольно принимает смерть [Библия, 2000, Мк. 14:32–42]. Поэт показывает внутреннее состояние Христа, его человеческий страх и решимость, а также исторический масштаб происходящего. В этом смысле стихотворение становится ключом к пониманию христианской проблематики всего цикла.

Начало текста строится на описании дороги и пейзажа: «Мерцаньем звезд далеких безразлично / Был поворот дороги озарен». Ночное освещение показано холодным и равнодушным. Звезды светят, но их свет не несет сочувствия. Дорога идет «вокруг горы Масличной», внизу течет Кедрон, и таким образом создается точная географическая привязка к евангельскому месту. Лужайка «обрывалась с половины», а за ней «начинался Млечный путь». Эта деталь важна для понимания строя стиха. Земная картина словно пересекается с космическим планом. Седые маслины, которые «пытались вдаль по воздуху шагнуть», завершают образ предельной границы между привычным миром и пространством, выходящим за пределы человеческого опыта. Уже в этих строфах слышится предчувствие конца, хотя ситуация пока описана через пейзаж.

В следующем фрагменте в текст входит прямая речь Христа: «Учеников оставив за стеной, / Он им сказал: “Душа скорбит смертельно, / Побудьте здесь и бодрствуйте со мной”». Поэт сохраняет евангельскую формулу скорби, но особое внимание уделяет одиночеству. Ученики остаются «за стеной», Христос молится отдельно. Дальнейшие строки раскрывают главную мысль стихотворения о добровольном отказе от сверхъестественной защиты: «Он отказался без противоборства, / Как от вещей, полученных взаймы, / От всемогущества и чудотворства, / И был теперь, как смертные, как мы». В этих строках Пастернак подчеркивает момент кенозиса. Христос лишает себя

привилегий, которые отделяли бы его от человеческой участи. Всомогущество и чудотворство названы «вещами, полученными взаймы», то есть временными средствами. Отказ от них делает страдание подлинным и открывает возможность полного соучастия в человеческом опыте.

Дальше поэт описывает мир глазами героя: «Ночная даль теперь казалась краем / Уничтоженья и небытия. / Простор вселенной был необитаем, / И только сад был местом для житья». Эта картина меняет масштаб восприятия. Весь космос переживается как пустое пространство, лишённое присутствия. Отдельным местом жизни остается сад, замкнутая точка, где решается судьба истории. Внутри особенно остро звучит молитва: «Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом Он молил Отца». Автор воспроизводит евангельский мотив кровавого пота и чаши, подчеркивая тяжесть предстоящего испытания и реальность страха. На этом фоне резче воспринимается сцена с учениками. Христос выходит за ограду и видит, что ученики «валялись в придорожном ковыле», «осиленные дремой». Упрек звучит жестко: «Вас Господь сподобил / Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт». Здесь Пастернак показывает не только слабость ближайших учеников, но и резкий контраст между уникальностью происходящего и человеческой вялостью. «Час Сына Человеческого пробил» значит, что наступает момент, от которого зависит дальнейший ход истории. Христос объявляет, что «в руки грешников себя предаст», и тем самым подчеркивает добровольный характер страстей. Враг не вырывает жертву силой, жертва отдает себя сама.

Далее в стихотворение входит мотив внешнего насилия: «Толпа рабов и скопище бродяг, / Огни, мечи и впереди – Иуда / С предательским лобзаньем на устах». Поэт простыми средствами передает атмосферу ночного ареста. Люди с оружием, свет факелов, предательский поцелуй – все это знакомые евангельские детали. Однако автор сразу смещает акцент на реакцию учеников и на ответ Христа. Петр «дал мечом отпор головорезам», отрубил ухо одному из нападающих. Ответная реплика Христа строится вокруг фразы: «Спор нельзя решать железом, / Вложи свой меч на место, человек». Здесь

объявляется принципиальная для Б. Л. Пастернака мысль о том, что насилие не может быть способом решения спора. Христос отказывается от защиты оружием, хотя дальше прямо говорит о возможности сверхъестественной помощи: «Неужто тьмы крылатых легионов / Отец не снарядил бы мне сюда?» Эта гипотеза подчеркивает, что отказ от насилия и чудес не связан с бессилием. Он является сознательным выбором в пользу исполнения «книги жизни».

Особенно важен фрагмент, где звучит мотив книги: «Но книга жизни подошла к странице, / Которая дороже всех святынь. / Сейчас должно написанное сбыться, / Пускай же сбудется оно. Аминь». Автор вводит образ книги жизни как текста, который включает в себя страсти и воскресение. Страница, на которой оказался Христос, названа дороже всех святынь. В этом определении содержится мысль о центральном значении страстных событий для всей истории. Решение «пускай же сбудется оно» показывает готовность Христа принять не только физическую смерть, но и всю полноту предназначенного хода времени. Здесь соединяются тема судьбы, послушания и внутренней свободы.

Последние строфы выводят стихотворение за пределы евангельской сцены. Христос говорит о «ходе веков», который «подобен притче» и может «загореться на ходу». История рассматривается как смысловой рассказ, где отдельные события образуют притчу «Во имя страшного ее величья / Я в добровольных муках в гроб сойду». Здесь подчеркнуто именно добровольное принятие смерти ради величия этой притчи, то есть ради смысла истории. Далее звучит прямое пророчество о воскресении и о 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». Метафора плотов и барж делает огромный исторический масштаб наглядным. Века и столетия текут по реке времени к суду, привязанному к личности Христа. В этой картине сочетаются апокалиптический размах и простота бытового сравнения. Суд представлен не как отвлеченная схема, а как встреча со светом в конце длинной реки человеческой истории.

Таким образом, «Гефсиманский сад» соединяет несколько уровней смысла. На первом уровне это поэтический пересказ евангельского эпизода, включающий пейзаж, молитву, сон учеников, арест, отказ от насилия. На втором уровне стихотворение показывает внутренний путь Христа: отказ от чудес, острое переживание небытия, добровольное согласие на смерть и ясное знание будущего воскресения. На третьем уровне текст предлагает истолкование истории как «книги жизни» и «притчи», в которой страсти занимают центральное место и задают направление всему дальнейшему ходу веков. Для цикла Юрия Живаго и для темы христианских мотивов в романе это стихотворение особенно важно, потому что в нем показана связь добровольной жертвы и искупительного смысла. Страдание не замыкается на себе. Оно включено в общий замысел, который раскрывается в воскресении и в суде, то есть в окончательном утверждении истины над хаосом времени.

В результате четыре названных стихотворения образуют внутренний сюжет: призывание и принятие чаши («Гамлет»), вхождение в страстное время («На Страстной»), опыт покаяния и верности («Магдалина»), решимость перед лицом смерти и открытость воскресению («Гефсиманский сад»). Через этот сюжет Пастернак переосмысливает евангельскую историю как современный путь личности, где жертва воспринимается в связи с любовью, а искупление связывается с творческой ответственностью. Поэт показывает, что духовная работа совершается в конкретной человеческой жизни, в истории, в памяти, в слове.

3.2. Поэзия как бессмертие: от природного преображения к воскресению в слове

Во второй группе стихотворений цикла христианская тема получает более опосредованное выражение. В центре оказываются природные образы, сезонные переходы, световые и пространственные мотивы, однако за этой предметной тканью сохраняется религиозная глубина. «Зимняя ночь», «Август», «Белая ночь», «Рассвет» выстраиваются в последовательность, где

мир природы переживается как пространство знаков, указывающих на возможность преображения жизни.

«Зимняя ночь» занимает в этом ряду ключевое положение. Образ свечи в метельном и почти апокалиптическом пейзаже соединяет домашний очаг, молитвенную сосредоточенность и тему духовного стояния перед хаосом. Внешняя буря и внутренний свет организуют конфликт стихотворения. Свет не отменяет тьмы, но удерживает границу человеческого мира, сохраняет его от распада. В христианской перспективе свеча связана с традицией неугасимого огня как знака веры и памяти. Для романа такой символ особенно важен, поскольку мотив дома и тепла постоянно оказывается под угрозой исторического насилия [Смирнов, 1996].

Свеча из «Зимней ночи» перекликается с прозаическими сценами, где Живаго и Лара пытаются сохранить пространство человеческой близости среди войны и разрухи. Эта перекличка показывает принцип пастернаковской композиции, стихотворение сгущает смысл прозы до символической формулы. По этой причине природный мотив метели в цикле читатель воспринимает уже как знак исторической бури, внутри которой культура и любовь удерживаются малым, но устойчивым светом [Баевский, 2002].

«Зимняя ночь» в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» занимает особое место, потому что в нем почти нет прямых евангельских слов, а христианский смысл выстраивается через бытовой предмет, через свет и тьму, через тело и память о нем. Стихотворение держится на простом противопоставлении: снаружи метель, внутри свеча. Метель охватывает «всю землю» и «все пределы», то есть мир снаружи предстает как безграничное белое пространство, где ориентиры растворяются. Свеча на столе становится единственным центром, который можно удержать глазом и смыслом. Повтор «Свеча горела на столе, / Свеча горела» работает как ритмический якорь, читатель слышит его снова и снова и ощущает, что внутри ночи есть нечто устойчивое, что не исчезает вместе с видимостью улицы.

Сравнение с роем мошкеры, летящей на пламя, переносит закон природы на снег. Хлопья «слетались» к окну, как насекомые к огню. У Б. Л. Пастернака часто встречается такой прием, когда разные планы бытия соединяются одним движением: зима вдруг оказывается «жаркой» по своей притягательности, а снег ведет себя как живое. Метель «лепила на стекле / Кружки и стрелы», и стекло становится полем знаков, где природа пишет свой почерк. На фоне этой подвижности снова возвращается рефрен о свече. Так стихотворение накапливает ощущение напряжения между хаосом снаружи и сосредоточенным светом внутри [Баевский, 2002].

Середина текста переводит читателя от пейзажа к человеческому телу и его тени. «На озаренный потолок / Ложились тени, / Скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья». Здесь важно, что тень перестает быть просто игрой света. Она читается как знак близости, как след любви, как пересечение двух судеб. Слово «скрещенья» повторяется трижды и каждый раз сдвигает смысл. От жеста к положению тел, дальше к абстрактному слову «судьбы». Б. Л. Пастернак соединяет телесное и духовное без нравоучения, через зримость. Дальше следуют детали, которые возвращают сцену в материальность: башмаки падают на пол, воск капает «слезами» на платье. Восковые слезы свечи перекликаются со слезами человека и создают ощущение общей влажности переживания, где свет и печаль не разведены [Фатеева, 2003].

Затем снова метель забирает мир: «И все терялось в снежной мгле / Седой и белой». Седина и белизна усиливают ощущение потери границ, почти забвения. И снова рефрен о свече. В финальной части появляется новый вектор: «На свечку дуло из угла». Угол комнаты в русской поэтической традиции часто связан с тайной, с чем-то чуждым порядку. Дуновение бьет по пламени, и вдруг соблазн получает образ: «жар соблазна / Вздыхал, как ангел, два крыла / Крестообразно». Здесь соединены в одном дыхании чувственное напряжение и религиозный знак. Крылья поднимаются крестом, и читатель слышит в этом не только красивую метафору, но и напряжение между страстью

и верностью, между искушением и внутренним устроением жизни. У Б. Л. Пастернака любовь и духовность не разводятся по разным полкам. Они входят в одну сцену, где свеча одновременно освещает лицо и испытывает ветер.

Завершает стихотворение расширение времени: «Мело весь месяц в феврале, / И то и дело». Месяц метели превращает ночь в состояние эпохи. Внутри этого длительного февраля снова звучит рефрен. Свеча горела не один вечер, она горела как постоянство, как способность удержать человеческий мир в маленьком круге света. Для темы «поэзия как бессмертие» важно, что здесь бессмертие мыслится устойчивостью внимания: свеча, тень, платье, воск, дуновение из угла. Все это вещи смертного быта, но именно через них Б. Л. Пастернак показывает, как в конечной жизни удерживается смысл, который переживает бурю [Баевский, 2002].

Итог такого разбора можно сформулировать так. «Зимняя ночь» строится на контрасте бесконечной белой стихии и ограниченного огня. Рефрен о свече создает ритм устойчивости. Сравнение с мошкаррой и образы на стекле показывают, что природа сама тянется к свету. Сцена теней и падающих башмаков вводит любовь и судьбу в одну плоскость. Восковые слезы связывают свет с печалью. Финал с крыльями креста поднимает частную ночь к вопросу о нравственной и духовной целостности личности. В цикле Юрия Живаго стихотворение выполняет функцию тихого, почти домашнего воскресения смысла. Мир снаружи теряется, а человеческий центр, выраженный в свете и в телесной близости, остается [Пастернак, 2010].

«Август» вводит другой тип времени. Если «Зимняя ночь» построена на контрасте и напряжении, то в «Августе» доминирует зрелость, ясность, тихая полнота бытия. Однако за этой гармонией чувствуется переходный момент, связанный с близостью конца одного цикла и началом другого. В христианской оптике такое состояние соотносится с идеей преображения, где завершение не равно исчезновению, а понимается как необходимая стадия обновления. Поэт

фиксирует тонкую границу между увяданием и внутренним просветлением, между прощанием и надеждой.

В литературоведческой традиции отмечается, что поздняя лирика Б. Л. Пастернака часто строится на переживании мира как живого единства, где природные процессы получают духовный смысл без прямой дидактики. «Август» подтверждает этот принцип. Поэтическое сознание не выносит готового богословского тезиса, но через образный строй подводит к мысли о неполной власти смерти над жизнью. Переход в иной порядок бытия ощущается как реальная возможность, и эта возможность подготовлена всей логикой цикла.

«Август» в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» стоит особняком по своей внутренней динамике, в тексте разворачивается почти кинематографическое движение. От утреннего луча в комнате к сну, от сна к процессии, от процессии к лесу и кладбищу, от кладбища к голосу, который произносит прощание. При этом все начинается с предельно земного, почти телесного факта. Солнце «как обещало» входит в дом и касается постели, подушки, стены за книжной полкой. Слово «обещало» сразу задает этику доверия к миру, свет не обманул, он пришел вовремя. Шафрановая полоса света от занавеси до дивана превращает комнату в измеримое пространство, где видно границы и связь вещей между собой.

Дальше поэт резко меняет план. Герой «вспоминает», почему подушка слегка увлажнена, и читатель понимает, что речь идет о слезах во сне. Сон о проводах, о людях, идущих «друг за дружкой», толпой, врозь и парами, вводит мотив прощания как общего акта. Сон продолжает дневную ясность. Солнце уже вошло в комнату, а память о сне возвращает внутреннюю тяжесть. В этой точке стихотворение получает двойное время, утро как начало дня и сон как предчувствие конца [Баевский, 2002].

Поворот к церковному календарю происходит естественно, без назидания: «Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня / Шестое августа по старому, / Преображение Господне». Важно, что праздник назван как воспоминание

внутри шествия. Преображение связывается со светом «без пламени», с Фавором, с осенней ясностью, которая «как знаменье» приковывает взгляд. Так, природа и церковная память соединяются в одном дыхании. Осень еще не наступила окончательно, но уже звучит как предвестник перемены. Для темы христианских мотивов в романе важно, что Преображение здесь не сводится к иконографической сцене. Оно становится способом видеть мир: свет иной, воздух иной, смысл событий иной.

Путь, который проходят «вы» во сне героя, построен как переход от уязвимого к трагическому. Олышаник назван «мелкий, нищенский, нагой, трепещущий», и это слова бедности и уязвимости природы перед временем. Затем открывается «имбирно-красный лес кладбищенский», сравненный с «печатным пряником». У Б. Л. Пастернака часто встречается такой прием, когда страшное дается через яркую, почти детскую вещественность. Красный цвет и сладость пряника не отменяют смертности места, напротив, они делают ее зримой, почти осязаемой. Небо «важно» соседствует с «притихшими» вершинами, даль «перекликается» петушиными голосами, и лесовой пейзаж звучит как литургия природы [Смирнов, 1996].

Центральный образ смерти в этом пейзаже дан почти сюрреалистически, но с сильной социальной подложкой: «В лесу казенной землемершею / Стояла смерть среди погоста». Смерть действует как функция, которая измеряет человека «по росту» и готовит яму. Лицо героя названо «умершим» еще до физической смерти, и отсюда возникает ощущение, что стихотворение говорит о границе, где жизнь уже прочитана как конец. При этом страх не выталкивает наружу риторикой. Он оформлен как спокойный голос рядом, который «всеми ощутим физически». [Фатеева, 2003].

Финальная речь «прежнего голоса... провидческого», «не тронутого распадом», собирает весь смысл стихотворения. Это черед прощаний с тем, что составляет ценность жизни художника и человека. С «лазурью преображенной» и «золотом второго Спаса», с годами «безвременщины», с женщиной как с силой, бросающей вызов унижению, с полетом и свободой

крыла, наконец с «образом мира, в слове явленным», с творчеством и чудотворством. Здесь особенно ясно слышится связь религиозного и поэтического. Слово оказывается рядом с чудом, а прощание с творчеством звучит как прощание с формой бессмертия, которую человек может оставить в мире [Баевский, 2002].

В контексте всего цикла «Август» выполняет важную функцию. Он показывает, как христианский праздник Преображения может быть пережит как внутренний поворот сознания, когда свет утра становится светом ясности, а смерть перестает быть абстракцией и входит в лес, в погост, в голос, в слова прощания. Стихотворение соединяет сон и явь, календарь и пейзаж, любовь и утрату, власть времени над телом и устойчивость слова над распадом. В «Августе» заранее проговаривается тема конца, которая затем получит евангельскую форму, а в романе найдет прозаическое продолжение в судьбе героя и в его поэзии как памяти о жизни.

«Рождественская звезда» возвращает к прямому евангельскому событию, но делает его внутренне современным. В стихотворении важен мотив света, приходящего извне. Рождественский сюжет вводит тему рождения смысла в условиях исторической тьмы, и тем самым дополняет страстно-пасхальную линию первых стихотворений цикла.

Стихотворение начинается с простых коротких фраз, которые фиксируют холод и ветер. Младенец в вертепе оказывается в суровой зиме, и тепло ему дает дыхание вола, дым над яслями, присутствие домашних животных. Так, автор сразу соединяет чудо рождения с вещественностью: пещера, труха, зерна проса, утес, сонные пастухи. Религиозное событие происходит в мире, где люди устали, где ночь долгая, где далеко видно снег, погост, ограды, надгробья.

Ключевой образ звезды вводится постепенно. Сначала она «неведомая перед тем», «застенчивей плошки» в оконце сторожки, мерцает «по пути в Вифлеем». Здесь важна интонация сдержанности, чудо появляется как робкий свет на краю быта. Но дальше масштаб резко растет. Звезда «пламенеет» уже

не как лампадка, а как стог, как «отблеск поджога», как «хутор в огне и пожар на гумне», как «горящая скирда» соломы и сена «среди целой вселенной». Б. Л. Пастернак намеренно смешивает небесное и крестьянское, священное и деревенское, чтобы звезда стала знаком, который понятен и глазу, и воображению. Вселенная «встревожена» новой звездой, и читатель слышит в этом слове тревогу истории, которая с этого момента получит другой смысл. Далее стихотворение развивает евангельский сюжет о волхвах. Три звездочета спешат на зов «небывалых огней», за ними движутся верблюды с дарами, ослики «шажками» спускаются с горы. На этом фоне особенно силен следующий ход, когда повествование внезапно расширяется до перечисления всего будущего человечества. «Все мысли веков, все мечты, все миры», музеи и галереи, феи и чародеи, елки и детские сны, свечи, мишура, золотые шары. Этот каталог показывает, что рождественское событие порождает целую цивилизацию воображения, праздника, искусства, детской культуры. Рождество является истоком веры и человеческой творческой памяти.

В середине каталога врывается возвращение ветра: «Все злей и свирепей дул ветер из степи». Строка обрывает перечисление и возвращает ощущение суровой реальности. Внутри одного стихотворения соединяются два полюса: безмерность культурного будущего и неумолимость природы. Далее снова земной план: пруд, ольхи, гнезда грачей, пастухи, которые «могли хорошо разглядеть» шествие. Реплика пастухов звучит просто и соборно: «Пойдемте со всеми, поклонимся чуду». Здесь важна интонация народного согласия о том, что к чуду идут все вместе с другими. Особую глубину придает мотив невидимого присутствия. Ночь «походила на сказку», и «кто-то незримо» входит в ряды шествующих. Собаки чувствуют опасность, «ждали беды». Далее появляются ангелы, которые «в гуще толпы» идут невидимо, но оставляют след шага, трансцендентное проходит сквозь него, оставляя почти физический след. Этот прием связывает стихотворение с общей логикой цикла, где духовный смысл часто проявляется через телесные и предметные детали.

Сцена у пещеры построена на контрасте толпы и тишины. Мария спрашивает, кто пришел, и получает ответ о пастухах и «неба послы». Ее слова «Всем вместе нельзя. Подождите у входа» вводят границу святого пространства, но не как холодный запрет, а как заботу о порядке встречи. Утро приносит серую мглу, суету, ругань, рев животных у колоды. Б. Л. Пастернак показывает Рождество в мире людской суеты и напряжения, где святое рождается среди шума. Когда «только волхвов» впускают в «отверстие скалы», читатель оказывается внутри узкого прохода, где смысл сжимается до одного лица младенца.

Финал стихотворения особенно тонок по интонации. Младенец спит «весь сияющий», сравнен с лучом месяца в дупле, а тепло ему дают «ослиные губы и ноздри вола». Вновь звучит мысль о служении животных и о простоте яслей как места славы. Волхвы «шепчутся», подбирая слова, и внезапное движение в темноте, отодвигающее одного из них, создает эффект живой сцены. Последняя картина показывает, как волхв оглядывается и видит, что звезда Рождества смотрит на Марию «как гостя». Звезда получает почти личностное присутствие, присутствие сдержанное, вежливое, как у гостя на пороге. Так завершается стихотворение образом встречи. Небесное светило входит в человеческий дом взглядом, и в этом взгляде слышится уважение к матери и к тайне рождения.

В целом «Рождественская звезда» показывает, как Б. Л. Пастернак перерабатывает евангельский сюжет. Автор расширяет рождественское событие до масштаба цивилизации, но тут же возвращает ветер из степи. Он вводит невидимых ангелов и одновременно показывает собак, которые боятся неизвестного. Финал смягчает грандиозность перечислений и останавливает внимание на лице Марии и на «госте»-звезде. Рождение Христа мыслится началом истории смысла, который дальше живет в культуре и в слове, но исток этого смысла остается связан с земной нуждой, с холодом и с любовью, которая согревает простым дыханием [Баевский, 2002].

«Белая ночь» и «Рассвет» продолжают эту логику через особую световую символику. Белая ночь связана с пограничным состоянием мира, где темнота утрачивает окончательность, а предметы словно выходят из привычной замкнутости. Рассвет закрепляет этот переход как движение к новому дню. В пределах всего цикла данные образы читаются в пасхальной перспективе: после ночи приходит свет, после предельного испытания открывается возможность обновленной жизни. Поэт показывает этот процесс без риторического нажима, в спокойной интонации внимательного наблюдения.

Связь с прозой в этой группе стихотворений сохраняется постоянно. Снег, дом, окно, огонь, утренний свет, дорога присутствуют и в повествовательной части романа, и в финальном цикле. В прозе эти детали включены в жизненную ткань персонажей, в поэзии они получают дополнительный смысл и становятся знаками духовного пути. Подобная двухплановость помогает понять, каким образом выстраивается тема бессмертия. Речь идет не о отвлеченной метафизике, а о сохранении человеческого присутствия в памяти культуры через слово, образ, ритм [Баевский, 2002].

Название «Поэзия как бессмертие» точно передает итоговую функцию цикла. Живаго умирает в фабульном времени романа, но в пространстве стихов продолжает существовать как сознание, как голос, как форма духовного опыта. Природные мотивы в этой логике оказываются не периферийными и не декоративными. Они становятся языком, на котором проговаривается переход от конечности к продолжению. Смена времен года, чередование ночи и утра, метель и свеча, звезда и рассвет создают поэтическую модель мира, где жизнь глубже исторической катастрофы и потому может быть восстановлена в памяти и слове.

В итоге второй блок цикла дополняет первый. Если в евангельских стихотворениях доминируют мотивы жертвы и искупления, то в «природных» текстах раскрывается способ переживания их плодов в повседневном существовании. Преображение мира начинается с внимания к простому, с

верности живому опыту, с умения распознавать смысл в малых знаках. Б. Л. Пастернак соединяет христианскую глубину и конкретность земной жизни, благодаря чему финал романа воспринимается как открытая перспектива, где творчество становится формой духовного продолжения человека.

Стихотворения Юрия Живаго выполняют в романе функцию художественного воскресения героя: Живаго умирает в событийном плане, но возвращается как голос, память и духовное присутствие в слове. Именно поэтому путь через страдание, жертву, покаяние и надежду в финальном цикле ведет к теме бессмертия – не биологического, а личностно-духовного, осуществляющегося в творчестве и в сохраненной истине человеческого опыта. И. П. Смирнов рассматривает финальные стихи как смысловой центр романа, где преодолевается разрыв между смертью персонажа и продолжающейся жизнью его сознания в поэтической речи [Смирнов, 1996]. В этом контексте лирический цикл действительно предстает как образное воскресение и, следовательно, как путь к бессмертию.

Выводы

Анализ первого блока цикла «Стихотворения Юрия Живаго» показывает, что евангельские сюжеты в лирике выполняют в романе обобщающую функцию. В сжатой форме они собирают философско-религиозные линии прозы и переводят их в регистр личного свидетельства. Стихотворения «Гамлет», «На Страстной», «Магдалина» и «Гефсиманский сад» выстраивают внутренний сюжет призвания, страстного времени, покаяния и открытости воскресению. При этом искупление мыслится процессом, который произрастает внутри переживания жертвы и закрепляется в слове, пении, чтении и передаче опыта другим, то есть в формах культуры и творчества, сопряженных с евангельской традицией.

Второй блок цикла развивает эту линию через природную и световую символику. Зимняя ночь, августовский пейзаж, рождественские и пасхальные

оттенки сюжета, белая ночь и рассвет выстраивают мир как пространство знаков, где возможно преображение жизни. Связь с прозой здесь принципиальна: снег, дом, окно, огонь, дорога и утренний свет повторяют мотивный ряд повествования, но в поэзии получают дополнительный смысловой объем и работают как язык перехода от конечности к продолжению – от событийной смерти героя к сохранению его присутствия в памяти и слове.

Сопоставление двух групп стихотворений фиксирует комплементарность художественного решения. Если в «евангельских» текстах акцентированы мотивы жертвы и искупления, то в «природных» раскрывается способ пережить плоды духовного пути в конкретной земной жизни, во внимании к простому и в верности живому опыту. Так снимается противопоставление «метафизики» и «бытия». Христианская глубина проявляется в предметной точности образа и в ритмике сезонов, а финал романа читается как открытая перспектива, где лирика становится формой духовного продолжения личности.

Таким образом, третья глава подтверждает, что стихотворный цикл завершает роман смысловым центром, где осуществляется художественное «воскресение» Живаго. Герой исчезает в фабульном времени, но возвращается как голос и духовное присутствие в поэтической речи. Лирический итог связывает страдание, ответственность перед чашей, надежду и тему бессмертия. Бессмертие понимается как личностно-духовная сохранность в творчестве и в истине пережитого опыта, что подводит к обобщающим выводам всей работы.

Заключение

Проведенное исследование христианских мотивов в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» позволяет сделать ряд обобщающих выводов, подтверждающих исходную гипотезу о том, что евангельский код является смыслообразующим принципом художественной структуры произведения, обеспечивающим единство прозаического повествования, системы образов и финального лирического цикла.

Анализ теоретико-исторического контекста показал, что христианские мотивы в романе вырастают из сокровенного религиозного опыта самого Пастернака, зафиксированного в его переписке и автобиографических свидетельствах. В письмах к родителям складывается своеобразная «вера без имени», в семейной речи устойчиво присутствует православно-разговорный фонд, а в романной речи Веденяпина Евангелие объявляется основанием истории. Эти уровни оказываются внутренне смыкающимися звеньями одного творческого самоосмысления, для которого сакральное сохраняется и в быту и не нуждается в доказательной риторике богословия. Диахрония замысла, прослеженная от ранних набросков 1910–1920 гг. до послевоенного завершения романа, демонстрирует нарастание евангельской символики параллельно с накоплением исторических потрясений и поиском ответа на вопрос о смысле страдания. Сопоставление пастернаковского христианства с православной догматикой позволяет говорить о его художественной и смысловой ревизии: смещение категории греха, переосмысление страдания, отказ от сакрализации институциональной иерархии и акцент на сотворчестве человека и Бога переносят акцент с исполнения канона на живое «жизнеощущение», что роднит роман с традицией русского религиозного ренессанса.

Исследование функционирования христианских образов в прозаическом тексте выявило, что свеча и снег являются важными символами, в которых христианский смысл проявляется через бытовую конкретику и пейзажную стихию. Свеча собирает в одном жесте молитву, память и творческое

самоопределение героя, тогда как снег и метель выстраивают регистр исторической судьбы и внутреннего испытания, где белая стихия сопровождает утраты и моральные переломы эпохи. Ядро смысловой системы составляют динамически соотнесенные фигуры Живаго, Лары и Веденяпина, между которыми распределяются разные грани евангельского подтекста – от мотива добровольно принятой участи до проповеднического объяснения истории как процесса, «начавшегося после Христа». Второстепенные персонажи работают как полифоническое окружение, усиливающее полицентричность аллюзий. Композиционный анализ зафиксировал, что христианская тематика конструктивно встроена в ткань повествования. Сдвиги времени, намеренная неоднозначность датировок и эпилоговая формула о «пяти или десяти годах» создают у читателя опыт разрыва, сопоставимый с опытом исторической неопределенности, а рассуждения Веденяпина о Евангелии как обосновании истории задают смысловую рамку для прочтения этих композиционных «трещин».

Анализ стихотворного цикла «Стихотворения Юрия Живаго» подтвердил, что лирический финал выполняет функцию смыслового центра романа, где осуществляется художественное «воскресение» героя. В первой группе стихотворений («Гамлет», «На Страстной», «Магдалина», «Гефсиманский сад») евангельские сюжеты в сжатой форме собирают философско-религиозные линии прозы и переводят их в регистр личного свидетельства, выстраивая внутренний сюжет призвания, страстного времени, покаяния и открытости воскресению. Вторая группа развивает эту линию через природную и световую символику: зимняя ночь, августовский пейзаж, рождественские и пасхальные оттенки сюжета выстраивают мир как пространство знаков, где возможно преображение жизни. В «евангельских» текстах акцентированы мотивы жертвы и искупления, в «природных» же раскрывается способ пережить плоды духовного пути в конкретной земной жизни. Так Б. Л. Пастернак снимает противопоставление метафизики и бытия,

показывая, что христианская глубина проявляется в предметной точности образа и в ритмике сезонов.

Таким образом, роман «Доктор Живаго» предстает как целостное художественное высказывание, в котором христианские мотивы выполняют системообразующую функцию на всех уровнях текста. Они связывают сюжетные детали с метафизическим измерением, поддерживают полифонию евангельских отсылок, обеспечивают связку между «историей» как политическим временем и «историей» как духовным процессом. Финал романа читается как открытая перспектива, где лирика становится формой духовного продолжения личности: герой исчезает в фабульном времени, но возвращается как голос и духовное присутствие в поэтической речи. Бессмертие понимается как личностно-духовное сохранение в творчестве и в истине пережитого опыта, составляющее суть авторской модели мира и определяющее нравственный горизонт осмысления катастрофы XX в.

Список литературы

Источники

1. Библия. — Москва: Российское библейское общество, 2000. — URL: <https://azbyka.ru/biblia/> (дата обращения: 03.06.2026). — Текст: электронный.
2. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. — М.: Азбука, 2010. — 704 с.
3. Пастернак Б. Л. Люди и положения // Новый мир. — 1967. — № 1. — С. 3–28.
4. Пастернак Б. Л. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе / сост. Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. — М.: Альфа-книга, 2015. — 1279 с.
5. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. / сост., коммент. Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. — М.: Слово, 2004–2005.
6. Пастернак Б. Л. Переписка Бориса Пастернака / вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернака. — Москва: Художественная литература, 1990. — 575 с.
7. Пастернак Б. Л. Начало пути. Письма к родителям (1907–1920) / вступ. заметка, публ. и коммент. Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернака // Знамя. — 1998. — № 4. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=451> (дата обращения: 18.04.2026).
8. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: биография. — М.: Цитадель, 1977. — 350 с.
9. Пастернак Е. Б. Понятое и обретенное: статьи и воспоминания. — М.: РГГУ, 2009. — 400 с.

Научные исследования

10. Авасапянц О. В. Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Иваново, 2013. — 24 с.
11. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. — Л.: Советский писатель, 1990. — 368 с.
12. Баевский, В. С. Гигантский слалом, или Жизнь, смерть и бессмертие Бориса Пастернака — Смоленск: Траст-Имаком, 2002. — 147 с.

13. Бердяев Н. А. Дух и реальность. – Париж: YMCA-Press, 1937. – 150 с.
14. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. – М.: Путь, 1916. – 358 с.
15. Бертнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 361–377.
16. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука, 1993. – С. 241–273.
17. Горелик Л. Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. – М.: Совпадение, 2011. – 400 с.
18. Иванов Вяч. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Структура текстов и семиотика культуры / ред. Ян ван дер Энг, Моймир Грыгар. – Гаага: Mouton, 1973. – С. 1–45.
19. Ивинская О. В плену времени: годы с Борисом Пастернаком. – Paris: Fayard, 1972. – 430 с.
20. Им Хе Ен. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго». Стихи и проза в свете общеполософских представлений писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2000. – 26 с.
21. Карлайл О. Три визита к Борису Пастернаку // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С. 283.
22. Касьянов А. В. Библиейские мотивы и образы в сюжетостроении русского романа XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2007. – 19 с.
23. Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». – Tenaflы: Ermitazh, 1984. – 180 с.
24. Лихачев Д. С. Звездный дождь. Проза Б. Пастернака разных лет // Воздушные пути: Проза разных лет. – М.: Советская Россия, 1982. – С. 3–20.
25. Лихачев Д. С. Поэтическая проза Б. Пастернака // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. – Л.: Советский писатель, 1984. – С. 245–260.
26. Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор

- Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 1. – С. 3–15.
27. «Любовь пространства...»: поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 500 с.
28. Поливанов К. «Доктор Живаго» как исторический роман: дис. ... д-ра философ. наук. – Тарту, 2015. – 261 с.
29. Поливанов К. М. Вновь о Веденяпине в «Докторе Живаго» Б. Л. Пастернака // Русская литература. – 2025. – № 4. – С. 192–196.
30. Поливанов К. М. Пастернак и современники: диалоги, параллели, прочтения. – М.: РГГУ, 2006. – 280 с.
31. Pro et contra: Б. Л. Пастернак в советской, эмигрантской, российской литературной критике: антология: в 2 кн. / сост. Е. В. Пастернак, М. А. Рашковская А. Ю. Сергеева-Клятис. – СПб.: РХГА, 2012–2013.
32. Птицын И. А. Христианская символика в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2000. – 18 с.
33. Рашковский Е. Б. Революция и религия // Мировая экономика и международные отношения. – 2011. – № 6. – С. 99–107.
34. Сергеева-Клятис А. Ю. Пастернак. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 400 с. – (Жизнь замечательных людей).
35. Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». – М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 200 с.
36. Смолицкий В. Г. «Я жил в те дни...»: биографические этюды о Борисе Пастернаке. – М.: Водолей, 2012. – 450 с.
37. Соловьев В. С. Собрание сочинений. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1966–1969.
38. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. Т. 2: 1935–1964 / вступ. ст. и сост. А. Л. Казина. – СПб.: Петрополис, 2017.
39. Тюпа В. И. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В. И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – 512 с.
40. Фатеева Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. – М.: Языки славянской

культуры, 2003. – 400 с.

41. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – СПб.: Академический проект, 2003. – 320 с.

42. Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. – СПб.: Академический проект, 2005. – 350 с.

43. Флейшман Л. Борис Пастернак и Нобелевская премия. – М.: НЛО, 2013. – 280 с.

44. Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. Души начинают видеть: письма 1922–1936 годов / изд. подгот. Е. Б. Коркина, И. Д. Шевеленко. – М.: Вагриус, 2004. – 717 с.

45. Шитиков П. М. Преломление идей Вл. Соловьева в философии Н. А. Бердяева // Соловьевские исследования. – 2009. – Вып. 3 (23). – С. 128–134.

46. Шмаина-Великанова А. И. Библия в творчестве Бориса Пастернака // Мир Библии. – 2004. – № 10. – С. 15–22.

47. Barnes C. Boris Pasternak: A Literary Biography. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – URL: <https://www.cambridge.org/core/books/boris-pasternak/> (дата обращения: 10.05.2026).

48. Bodin P.-A. Devyat' stikhotvoreniy iz «Doktora Zhivago»: issledovanie khristianskikh motivov v poezii Borisa Pasternaka [Nine Poems from Doctor Zhivago: A Study of Christian Motifs in the Poetry of Boris Pasternak]. – Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1976. – 200 с.

49. Bodin P.-A. Boris Pasternak and the Christian Tradition // Forum for Modern Language Studies. – 1990. – Т. 26, № 4. – С. 382–401.

50. Danow D. K. Theophany in Doctor Zhivago // Slavic Review. – 1981. – Т. 76, № 4. – С. 889–903.

51. Danow D. K. Dialogic Poetics: Doctor Zhivago // Slavic Review. – 1991. – Т. 50, № 4. – С. 954–964.

52. Efimova S. The October Revolution as the Passion of Christ: Boris Pasternak's Paschal Narrative in Doctor Zhivago and Cultural Contexts // Religions. – 2021. –

Т. 12, № 7. – № статьи 461.

53. Fleishman L. The Life of Boris Pasternak's Doctor Zhivago. – Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures, 2009. – URL: <https://slavic.stanford.edu/> (дата обращения: 10.06.2026).

54. Given J. The Image of Christ in Russian Literature: Dostoevsky, Tolstoy, Bulgakov, Pasternak. – DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018. – 348 с.

55. Glomb A. Guilt and Forgiveness in Boris Pasternak's Doctor Zhivago // Roczniki Filozoficzne. – 2021. – Т. 69, № 4. – С. 43–62.

56. Kirilyuk O. Pargod (the Veil of the World) and Boris Pasternak's Novel Doctor Zhivago // Doxa. – 2021. – № 1(35). – С. 66–83.

57. Close E. W. Doctor Zhivago: A Critical Commentary. – Evanston: Northwestern University Press, 1995. – URL: <https://nupress.northwestern.edu/> (дата обращения: 07.06.2026).

58. de Mallac G. Pasternak and Religion // Russian Review. – 1973. – Т. 32, № 4. – DOI: 10.2307/127580.

59. Masing-Delic I. Abolition of Death: The Salvific Myth of Russian Twentieth-Century Literature. – Stanford: Stanford University Press, 1992. – URL: <https://www.sup.org/> (дата обращения: 10.06.2026).

60. Nilsson N.-O. Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak // Scando-Slavica. – 1958. – Т. V. – С. 180–198.

61. Obolensky D. The Poems of Doktor Zhivago // The Slavonic and East European Review. – 1961. – Т. 40. – С. 123–135.

62. Rowland M. F., Rowland P. Pasternak's Doctor Zhivago. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967. – URL: <https://siupress.com/> (дата обращения: 10.06.2026).

63. Stelleman J. The Paschal Archetype of Russian Literature and the Structure of Boris Pasternak's Novel Doctor Zhivago // Literature and Theology. – 2006. – Т. 20, № 1. – С. 63–87.