DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00047

Г.В. Куницын (Москва)

ПАСХАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В «УРАЛЬСКИХ СТИХАХ» Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Аннотация. Исследуется проблема значения христианских праздников в поэтическом мире Б.Л. Пастернака на примере цикла «Уральские стихи». Затрагивается ранее лишь косвенно интересовавший исследователей вопрос об особой функциональной символической нагрузке праздников в творчестве Пастернака. В статье представлена попытка сформулировать основные функциональные характеристики праздников у Пастернака, такие как нарушение пространственно-временных отношений, смысловая связь любого праздника со всеми другими событиями жизни Христа, размыкание границ евангельской истории и вхождение в нее лирического героя. Цель исследования: с одной стороны, показать, как эти принципы могут помочь в интерпретации конкретных текстов Пастернака, а, с другой – на примере цикла «Уральские стихи» расширить представления о функциональном значении праздничного аспекта в лирике поэта. В статье изложен опыт прочтения стихотворений цикла в редакции книги «Поверх барьеров» 1929 г., предлагается объяснение дальнейшего изменения композиции цикла. Показано, что стихотворения построены на целом комплексе библейских сюжетов, высказывается догадка о возможной соотнесенности «Станции» с конкретными текстами, к примеру, с «Первым Соборным посланием св. апостола Петра». В работе изложено предположение о взаимосвязи пасхальных мотивов с пространством Урала в мировоззрении Пастернака. Сделана попытка интерпретировать цикл сквозь призму пасхальных сюжетов, таких как сошествие Христа в ад. Пасхальный субстрат оказывается принципиально увязан с представлениями поэта о собственной лирике и искусстве в целом. Метафора сопричастности «всего со всем»: природы, людей, поэта и его поэзии исходному евангельскому сюжету вносит существенные коррективы в исследования творческой эстетики Пастернака. Эти наблюдения доказывают, что представление о Библии как о «записной тетради человечества» (высказанное в «Охранной грамоте») было присуще поэту задолго до «Второго рождения» 1930-х гг. Тем самым результаты анализа стихотворений показывают, что изучение праздничного аспекта поэтического мира Пастернака может позволить составить более полное понимание базовых положений его творческой эстетики о взаимосвязях христианства и искусства, точкой кристаллизации которых и выступают праздники.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; творческая эстетика; христианство; религиозные праздники; Пасха; ад; Урал; крещение.

G.V. Kunitsyn (Moscow)

Easter Motifs in the “Ural Poems” by Boris Pasternak

Abstract. The problem of the meaning of Christian holidays in the poetic world of B.L. Pasternak is studied on the example of the cycle “*Ural poems*”. The issue of the special functional symbolic meaning of holidays in Pasternak’s work which had previously only indirectly interested researchers is raised. An attempt is made to formulate the main functional characteristics of holidays in Pasternak’s poetry, such as the breaking of space-time relations, the semantic connection of any holiday with all other events in the life of Christ, the opening of the borders of the gospel history and the entry of a lyrical hero into it. The purpose of the work is to show how these principles can help in interpreting specific texts of Pasternak and, on the other hand, to expand the understanding of the functional meaning of the festive aspect in the poet’s lyrics using the example of the cycle “*Ural poems*”. The article presents the experience of reading the poems of the cycle in the 1929 edition of the book “*Over the barriers*” and offers an explanation of further changes in the composition of the cycle. The complex of biblical motifs is tried to be identified in the poem, a possible correlation of “*Station*” with specific texts is suggested, for example, with the “*First Catholic Epistle of the Apostle Peter*”. The study suggests a relationship of Easter motifs with the space of the Urals in Pasternak’s worldview. We interpreted the cycle through the prism of Easter stories, such as the descent of Christ into hell. The Easter substratum is fundamentally linked to the poet’s ideas about his own lyrics and art in general. The metaphor of involvement “everything into everything”: nature, people, the poet and his poetry into the original gospel story makes significant adjustments to our ideas about Pasternak’s artistic aesthetics. These observations prove that the idea of the Bible as a “notebook of humanity” (expressed in the “*Security certificate*”) was with the poet long before the “*Second birth*” of the 1930s. The results of the research show that further study of the festive aspect of Pasternak’s poetic world will make it possible to get a more complete picture of the poet’s basic ideas about Christianity and art relationships which crystallize in holidays.

Key words: B.L. Pasternak; creative aesthetics; Christianity; religious holidays; Easter; hell; Ural; Baptism.

В этой статье нам хотелось бы затронуть широкую и до сих пор не вполне изученную проблему значения христианских праздников в поэтическом мире Пастернака. Понятно, что, наверное, в любом произведении искусства, в котором маркируется праздничное время, оно несет разнообразную и глубоко укорененную в европейской культуре символику. Однако для Пастернака, как выразителя «по-новому понятного христианства» [Пастернак 2003–2005, IV, 67] (цитируя «Доктора Живаго»), «христианства в своей широте немного иного, чем квакерское и толстовское, идущего от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [Пастернак 2003–2005, IX, 472–473] (из письма О.М. Фрейденберг от 13 октября 1946 г.), праздники приобретают особое функциональное символическое значение.

Уже в конце 1920-х гг., в автобиографической повести «Охранная гра-

мота» (подробнее о творческой эстетике «Охранной грамоты» см. соответствующие главы в [Флейшман 2003]), Пастернак формулирует крайне важную для его творческой эстетики мысль:

> Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культура есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основании традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры… [Пастернак 2003–2005, III, 207].

Таким образом, искусство определяется Пастернаком как сочетание известного, происходящего из Библии, и неизвестного, то есть современной действительности. Искусство как будто вписывает каждый новый «актуальный момент», каждую новую эпоху в «записную тетрадь человечества», устанавливает взаимосвязь времен через пронизывающую их исходную библейскую «легенду». Соответственно, праздники в поэтическом мире Пастернака, естественно, оказываются маркированным звеном этой цепи. Праздники находятся на стыке реального физического мира и его символического преображения, линейного и циклического времени; в русло этого наслоения вечности на конкретное время любой праздник входит не самостоятельно, а в обязательной ассоциативной связке с другими, любой оказывается в кругу рождения и смерти Христа; «замкнутость» евангельской истории размыкается поэтически – лирический субъект через поэзию «входит» в эту историю, праздник. Возможно, наиболее отчетливо это представлено в композиции цикла стихов Юрия Живаго, замыкающих роман, повествующий о полувековом этапе русской истории (подробнее о «новом христианстве» «Доктора Живаго» см. в [Поливанов 2015]).

В настоящей статье нам хотелось бы продемонстрировать, как эти принципы работают применительно к циклу «Уральские стихи», включенному в книгу стихотворений 1929 г. «Поверх барьеров».

Обращаясь к так называемым «Стихам разных лет» (авторское заглавие, впервые появившиеся в 1933 г.), нам, конечно, следует учитывать, что, как и в случае с другими циклами этой книги – «Начальной порой» и «Поверх барьеров», мы имеем дело с «ранними» текстами, сильно переработанными Пастернаком для издания 1929 г. Кроме того, мы обращаемся к разделу, изначально не планировавшемуся как цельная книга стихов (если не считать совсем искусственные «Первые опыты»). Стихотворения «Стихов разных лет», как и следует из названия, были написаны и публиковались в разное время и были сведены автором специально для сборника «Поверх барьеров». Сам Пастернак пояснял, что «Стихи разных лет» 1929 г., были составлены, когда «самое <…> понятие «Поверх барьеров»» для него «изменилось. Из названия книги оно стало названием периода или манеры, и под этим заголовком я (Пастернак – Г.К.) <…> объединял вещи, позднее написанные, если они подходили по характеру к этой первой книге, то есть если в них преобладали объективный тематизм и мгновенная, рисующая движение живописность» [Пастернак 2003–2005, I, 499].

Применительно к праздничной теме нам кажется существенным обратить внимание на один из «подциклов» большого цикла «Эпические мотивы» – «Уральские стихи». Целиком «Уральские стихи» были впервые изданы в 1921 г. («Рудник» был издан раньше – в 1918 г.). Как отмечают Е.Б. и Е.В. Пастернаки, этот цикл – воспоминание о поездке на Кизеловские копи, предпринятой Пастернаком 27 мая 1916 г. [Пастернак 2003–2005, I, 510]. В изначальном варианте 1921 г. цикл состоял из трех стихотворений – на последнем месте стоял практически нетронутый, по сравнению с вариантом 1918 г., «Рудник», а «Станция» была разделена на два стихотворения (строфы с 1 по 10 итогового варианта были озаглавлены «Станция», строфы с 11 по 13 и еще две, впоследствии выброшенные, – без названия).

Несложно обратить внимание, сколь важное место в «Уральских стихах» играет соотнесенность лирического сюжета (посещения рудника и выхода из него в «Руднике», посещения станции Копи и Урала в принципе в «Станции») с Пасхой и ее символическими коннотациями. В первоначальной версии «Станции» «пасхальные» строфы и вовсе занимали финальное, акцентированное место, они шли после рефреном повторенной первой строфы, т.е., к тому же, должны были восприниматься в какой-то степени автономно от всего остального стихотворения:

Будто всем, что видит глаз,
До крапивы подзаборной,
Перед тем за миг пилась
Сладость радуги нагорной.

Будто оттого синель
Из буфета выгнать нечем,
Что в слезах висел туннель
И на поезде ушедшем.

В час его прохода столь
На песке перронном людно,
Что глядеть с площадок боль,
Как на блеск глазури блюдной.

Ад кромешный! К одному
Гибель солнц, стальных вдобавок,
Смотрит с темечек в дыму
Кружев, гребней и булавок.

Плюют семечки, топча
Мух, глотают чай, судача,
В зале, льющем сообща
С зноем неба свой в придачу.

А меж тем, наперекор
Черным каплям пота в скопе,
Этой станции средь гор
Не к лицу названье «Копи».

Пусть нельзя сильнее сжать
(Горы. Говор. Инородцы),
Но и в жар она — свежа,
Будто только от колодца.

Будто всем, что видит глаз,
До крапивы подзаборной,
Перед тем за миг пилась
Сладость радуги нагорной.

Что ж вдыхает красоту
В мленье этих скул и личек? –
Мысль, что кажутся Хребту
Горкой крашеных яичек.

Это шеломит до слез,
Обдает холодной смутой,
Веет, ударяет в нос,
Снится, чудится кому-то [Пастернак 2003–2005, I, 234–235].

Понятно, что в сочетании со сквозным для стихотворения образом «нагорной радуги», эти строки (33–40) могут прочитываться в церковно-евангельском ключе. Общий лирический сюжет «Станции» (в ее изначальном варианте) развертывается по вполне соответствующему этому духу сценарию: лирическому герою, приехавшему на станцию «Копи», кажется, будто весь мир преображен радугой (и, соответственно, прошедшим дождем? – стихи 1–4); ему повсюду видятся инерции этой радуги – дуги, висящей над миром – в буфетных занавесках, арке туннеля над поездом (5–8); он вспоминает, что, когда он только выходил из поезда, осматриваясь с площадки, ему было больно смотреть на уже вышедших людей, потому что в их головных украшениях (сделанных из стали, «гребнях и булавках») отражалось солнце (9–16); герой, как бы спасаясь от этих ярких отблесков, вместе с другими пассажирами идет в зал станции и наблюдает отдыхающих здесь людей (17–20); рассматривая их и замечая на лицах черный пот, герой задумывается о названии станции и его несоответствии

общей свежести, пусть и жаркой, картины, преображенной «нагорной радугой» (21–32); внезапно герой осознает, что красота этой картины обусловлена пришедшей к нему мыслью / метафорой о том, что окружающим станцию горам (Хребту) толпа людей на станции, чьи головные украшения отражают солнечный свет, должна казаться «горкой» пасхальных яиц (33–36); сформулировав эту метафору, герой впадает в своего рода экстатическое состояние (о значимости экстатических состояний у Пастернака см. главу из книги А.К. Жолковского [Жолковский 2011, 92–116]) между смехом (39), дрожью (38), слезами (37) и даже предписывает свою метафору, картину чьему-то сну (40).

Тем самым единство преображенной картины обеспечивается не только взаимосвязью «всего со всем» (отметим, что, к примеру, по Жолковскому, единение всего со всем в настоящем и в вечности – это «центральная тема пастернаковской лирики» [Жолковский 2011, 15]), неба и земли: радуга – «до крапивы подзаборной»; общая «геометрия» мира – дуга над всем миром отражается в связанной с первой строфой анафорой «Будто» второй строфе, где необходимость буфетных занавесок (дуги над окнами – миром?) обуславливается («И на поезде ушедшем») тем, что точно так, как занавески, «висит» и туннель над поездом, как впоследствии «висит» над людьми зной зала, «в придачу» к зною небесному; связь через отражения солнечного света в украшениях на «темечках» людей, которые при этом обращены «к одному», то есть к солнцу. Единство обеспечивается и через принадлежность всей картины мироздания одному сознанию, одному сну.

Ясно, что ключевую роль в этом сюжете играет сила преображения «нагорной радуги», а «пасхальные строфы» призваны как бы объяснить этот образ («Что ж вдыхает красоту <…>?»). Обратим особое внимание на синтаксическое устройство последних (в изначальном варианте) строф: совершенно невозможно однозначно сказать, «пил» ли весь мир радугу, или она «пилась» миром; ровно так невозможно сказать, кому принадлежит «мысль» – то ли лирическому субъекту, которому она позволяет видеть красоту в «мленье скул и личек», то ли самим людям, и их красота внутренне обусловлена «мыслью»; так же нельзя сказать, что «шеломит», «обдает», «ударяет» относится исключительно к лирическому субъекту – может, и к людям, и к читателям, и, как мы в итоге узнаем, к «кому-то». Тем самым, сила преображения оказывается силой, преодолевающей границы между «нагорной радугой» (собственно, светом Нагорной проповеди?) и всем миром, которые «питаются» друг другом; между людьми на платформе, лирическим героем и Хребтом («Хребту» в рифменной позиции и с «большой» буквы, как кажется, анаграмматично «Христу»), каждому из которых в равной степени принадлежит «мысль»; границы между нарисованной картиной, со всеми ее составляющими, и «чьим-то» сном, где под «кем-то», как кажется, угадывается кто-то вроде «Небесного Постника» из более раннего стихотворения «Дурной сон».

В конце концов это финальное всеобъемлющее единство мира в принадлежности к чьему-то сознанию обеспечивается именно «мыслью» о

сходстве толпы с «горкой крашеных яичек». Таким образом, праздничный, пасхальный сюжет оказывается центральной и важнейшей движущей силой стихотворения. При этом нам кажется не менее важным отметить, что этот сюжет подразумевает и ряд ветхозаветных ассоциаций: радуга, в контексте христианской символики «Станции», может отсылать к образу радуги как символа завета, договора между Богом и людьми после потопа («И будет радуга в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет вечный между Богом и между всякою душею живою во всякой плоти, которая на земле» Быт. 9:16) – отметим здесь же «водные» образы стихотворения, косвенно свидетельствующие о прошедшем дожде: «в слезах висел туннель»; «Но и в жар она – свежа / Будто только от колодца».

Однако говоря о единстве преображенного мира, нам никак нельзя обойти вниманием вопрос о том, каковы, собственно, составляющие «земного», сопричастного в стихотворении «небесному». Подзаборная крапива, буфетная синель, черный пот, ассоциативно связанные с буфетом образы «блюдной глазури», отвратительные образы потребления – люди «плюют семечки», «глотают чай», «топчут», а за счет анжамбемана и «глотают» мух. Земной мир представлен «кромешным адом», который и входя во взаимоотношения с небом (отражая солнечный свет), предстает в этих отношениях «кривым зеркалом», в котором одно, бессмертное солнце, обречено на «гибель» во множестве отражений.

Тем самым сила «мысли», поэзии, принадлежащей как лирическому герою, так и «кому-то», так и, строго говоря, Хребту, не просто преодолевает границы земли и неба, земного и небесного, но границы неба с его нагорной (Нагорной?) радугой и ада отвратительной «жаркой» жизни станции «Копи». Апокалиптическая метафора о «гибели солнц» поддерживает это интуитивное противопоставление; кажется, что лирический герой, являясь персонажем «чьего-то сна», спускается в ад станции Копи, чтобы преобразить его, чтобы увидеть малоприятных пассажиров как «горку крашенных яичек». В какой-то мере эта вертикаль, от неба и хребта к адской земле, где связующим элементом выступает творческая мысль художника, может даже напоминать о выявленной В.И. Тюпой в романе «Доктор Живаго» «архитектонике мирового дерева», которое «предстает у Пастернака как соотнесенность СМЕРТИ (земли и *мертвой вечности*), ЖИЗНИ (природы и истории) и ВЕЧНОСТИ (неба и *жизни вечной*)» [Поэтика 2014, 30]. Здесь же заметим, что, судя по всему, ассоциативная увязка крашеных пасхальных яиц с Уралом останется с Пастернаком надолго: так, единственный раз, когда в «Докторе Живаго» встречается «традиционное» празднование Пасхи, с яйцами и куличами, – это происходит на Урале (в части «На большой дороге»). Более того, там возникает образ «горки»:

> Во всю длину столов стояли миски с солеными грибами, огурцами и квашеной капустой, тарелки своего, крупно нарезанного деревенского хлеба, широкие блюда крашеных, высокою
>
> горкою выложенных яиц. В их окраске преобладали розовые и голубые.
>
> Наколупанной яичной скорлупой, голубой, розовой и с изнанки – белой, было намусорено на траве около столов. Голубого и розового цвета были высовывавшиеся из-под пиджаков рубашки на парнях. Голубого и розового цвета – платья девушек. Голубого цвета было небо. Розового – облака, плывшие по небу так медленно и стройно, словно небо плыло вместе с ними [Пастернак 2003–2005, IV, 320].

Понятно, что в контексте застолья, организованного для рекрутов, пасхальные яйца в какой-то степени выступают аллегорией новобранцев и провожающих их девушек – «мальчиков и девочек» (одно из первоначальных «рабочих» названий «Доктора Живаго»). Однако хотелось бы обратить внимание и на соотнесенность розовых и голубых яиц с небом и облаками – как кажется, сходным образом «окрашенность» яиц в «Станции» входит в перекличку с «нагорной» радугой (особенно на фоне «земных» цветов – стального и черного).

Здесь же нам следует сказать, что народная традиция предполагает, что пасхальные яйца – символ живого внутри мертвого (о чем, в частности, пишут авторы энциклопедии Брокгауза и Ефрона: «Яйцо служит символом гроба и возникновения жизни в самых недрах его; окрашенное красной краской, оно знаменует возрождение наше кровию Иисуса Христа» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1897, 948]), символ воскресения Христа, а, точнее, тех трех дней, что прошли между распятием и воскресением. Несложно заметить, сколь тесно один из сюжетов, традиционно связываемых с теми самыми тремя днями (о значимости, которых, к примеру, для «Доктора Живаго» отдельно говорить не приходится), переплетается с «Уральскими стихами». Речь идет, конечно, о Сошествии Христа во ад, сюжете, отчетливо аукающемся в «Руднике». Тем самым, как нам кажется, «Станция» с ее «кромешным адом», ее пока что только названием («Копи») не только предрекает «натуральный» ад «Рудника» и настоящие копи, но и сам сюжет о сошествии в ад и воскресении. Лирический герой «Станции», приезжая в ад (как бы спускаясь в него с площадки вагона), поэтически преображает его, приписывая Хребту мысль о «горке крашеных яичек», мысль о воскресении Христа и разрушении врат ада, в каком-то смысле возвещая победу над смертью, воскресение и, конечно, нагорную (заметим, что и в каноническом тексте, Первом соборном послании святого апостола Петра «Он (Христос – Г.К.) и находящимся в темнице духам, сойдя, *проповедал*» (1Пет. 3:19)). Эта интерпретация позволяет нам предположить, что «снится, чудится» это все самому Христу, еще не воскресшему, как бы спящему и символически объединяющему изоморфного ему лирического героя и фонически соотнесенный с ним Хребет, которым эта «мысль» и принадлежит.

Отметим, что процитированный нами выше фрагмент из Первого соборного послания продолжается словами: «Так и нас ныне подобное сему образу *крещение*, не плотской нечистоты омытие, но обещание Богу доброй совести, спасает воскресением Иисуса Христа» (1Пет. 3:21), равно как «Станция» в издании 1929 г. (и во всех последующих) продолжается первыми тремя строфами ранее отдельного стихотворения «Кто крестил

леса и дал…». В целом же мы затрудняемся объяснить решение Пастернака об объединении этого стихотворения со «Станцией», хотя и понятно, что и в том, и в другом речь идет об уральских наименованиях, об Урале. Вполне ясно, что это объединение влечет за собой «переинтерпретацию» «Станции»: если сразу после «кому-то» следует анафористическое вопрошание «кто», то кажется, что речь идет об одном и том же персонаже. Оказывается, что картина станции «снится и чудится» тому, кто «крестил» Урал, углю. Впрочем, быть может, здесь сыграла свою роль историческая обстановка. В 1928–1929 гг., когда Пастернак работает над новыми «Поверх барьеров», как известно, была объявлена и начата «индустриализация» – возможно, это заставило Пастернака вспомнить о блоковской концепции России как «Новой Америки». Ровно так озаглавлено одно из стихотворений блоковского цикла «Родина», в котором, в частности есть такие строки: «Не в богатом покоишься гробе / Ты, убогая *финская* Русь!» (ср. «Встарь пугавши *финна* ими?»); «Черный уголь – подземный мессия, / Черный уголь – здесь царь и жених, / Но не страшен, невеста, Россия, / Голос каменных песен твоих! / Уголь стонет, и соль забелелась, / И железная воет руда… / то над степью пустой загорелась / Мне Америки новой звезда!» [Блок 1997, 181–182] (ср. рефрен «уголь» с анафорой «Станции»; рефрен «черный» с «черными каплями пота» и «черной бурею лица»). Отметим здесь же, что в издании 1921 г. у «Уральских стихов» был эпиграф из Брюсова: «Лед и уголь: вы могильны» из стихотворения «Лед и уголь, вы – могильны!..», в котором углю отводится незавидная роль «безнадежного мертвеца» [Брюсов 1973, 340–341], а само стихотворение «Кто крестил леса и дал…» продолжается довольно страшными строфами:

Реки, – будто лес, как кит
Снизу, с лодки миной взорван,
И из туч и из ракит
Дно, обуглясь, гонит ворвань.

Будто день сплавляет лес
Ночью этих салотопен.
Строй безмолвья – до небес
И шеститысячестолпен. [Пастернак 2003–2005, I, 510-511]

Быть может, допустимо предположить, что при работе в конце 1920-х, Пастернак сократил стихотворение и «переадресовал» ассоциацию от Брюсова к Блоку, чтобы в какой-то степени реабилитировать «уголь» сам по себе (но все-таки не копи, как сказано в «Руднике»: «царство угля – царство трупа»).

Так или иначе, в окончательной редакции «Уральских стихов» за «Станцией» следует «Рудник», написанный на год раньше. Тем не менее нельзя не заметить, что в «Станцию» из «Рудника» многое переходит: геометрия («косая тень» (зари и спин) переходит в «дуги»); «скоп» (слово,

встречающееся и там, и там); ад («царство трупа») и, конечно, выход из него со слепящим солнечным светом, слезами («И шутка ль! – Надобно уметь / не разрыдаться в исступленьи» – «в слезах висел туннель», «шеломит до слез»). Тем самым, с точки зрения композиции цикла, «Станция» несомненно должна подготовить читателя к «сошествию» в ад в «Руднике» и к выходу из него. Здесь нам кажется наконец уместным вспомнить о том, как Пастернак описывал свое посещение рудника в письме к родителям: «бог меня привел побывать в шахтах. Это я запомню на всю жизнь. Вот настоящий ад! Немой, черный, бесконечный, медленно вырастающий в настоящую панику!» [Пастернак 2003–2005, I, 510–511].

При всем том, стоит отметить, что соотнесение выхода из ада с пасхальным сюжетом о «Сошествии…» происходит не впрямую. Понятно, что слова «Как будто ты воскрес…» вынуждают читателя к этой ассоциации, но «впрямую» лирический герой соотносит себя вовсе не с Христом, а с «теми – / Из допотопных зверских капищ», т.е. с героями языческих культур – возможно, с Орфеем, Одиссеем или даже Гильгамешем. С другой стороны, вряд ли к героям античной или даже древневосточной литературы может относиться определение «допотопное» в буквальном его значении, зато в уже цитировавшемся «Первом послании…» сразу после слова «проповедал» следует: «которым Он и находящимся в темнице духам, сойдя, проповедал, некогда непокорным ожидавшему их Божию долготерпению, во дни Ноя, во время строения ковчега, в котором немногие, то есть восемь душ, спаслись от воды» (1Пет. 3: 19-20). Тем самым, быть может, лирический герой соотносит себя вовсе не с античными героями, а с теми допотопными людьми, которым, согласно апостолу Петру, проповедал Христос в аду – а может быть, даже и с теми ветхозаветными праведниками, которых Христос из ада вывел (в частности, допотопными Адамом и Авелем (ср. «допотопных зверских капищ»), что описано, к примеру, в «Божественной комедии»: «Когда, при мне, сюда сошел Властитель, / Хоруговью победы осенен. / Им изведен был первый прародитель; / И Авель, чистый сын его, и Ной…» [Данте 1967, 91]).

Так или иначе, понятно, что «праздничный аспект», пасхальный субстрат очень важен для «Уральских стихов». Празднично-пасхальные образы, пусть и не прямо свидетельствующие о том, что сюжет разворачивается на Пасху (или, например, на Красную горку – ср. «горкой *краш*енных яиц») тем не менее, открывают существенный символический план цикла. Естественно, праздник выполняет уже отмечавшиеся нами основополагающие функции – Пасха оказывается на стыке реального физического мира и его преображения («Перед тем *за миг* пилась…»), нарушает границы между небом и землей, адом; человеком, другими людьми и Богом. Кроме того, «Уральские стихи» – замечательный пример того, как евангельская история поэтически размыкается – лирический герой входит в нее через «мысль», метафору, разрушая, подобно Христу, оковы «адской» реальности. Герой не просто метафорически уподобляется Христу, но возводит собственное «чудо» («чудится»), метафору, поэзию к вести о воскресении,

с которой Христос спустился и вышел из ада.

Таким образом, раскрывая функциональное значение праздников и связанных с ними сюжетов, на примере «Уральских стихов» мы приходим к выводу, что уже в стихотворениях начала 1920-х гг. вполне прослеживается базовое положение творческой эстетики «Охранной грамоты», которое, очевидно, и легло в основу «нового христианства» «Доктора Живаго». Представление о Библии как о «записной тетради человечества», судя по всему, было значимо для Пастернака задолго до 1930-х и, как мы предполагаем, составляло глубинную основу его философии с самых ранних стихов. Разумеется, эта тема требует дальнейших разысканий, но кажется, что последовательный анализ всех «праздничных» текстов поэта, выявление и описание той особой символической роли, которую праздники играют в его поэтике, могут значительно углубить наше понимание процесса формирования и трансформаций творческой эстетики Пастернака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997.
2. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973.
3. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. М.: Художественная литература, 1967.
4. Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
5. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
6. Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту: University of Tartu press, 2015.
7. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014.
8. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.: Академический проект, 2003.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 44. Оуэн – Патент о поединках. СПб.: Семеновская Типо-Литография (И.А. Ефрона), 1897.

REFERENCES
(Monographs)

1. Fleyshman L. *Boris Pasternak v dvadtsatyye gody*. [Boris Pasternak in the Twenties]. Saint Petersburg, Akademicheskiy proyekt Publ., 2003. (In Russian).
2. Polivanov K.M. *“Doktor Zhivago” kak istoricheskiy roman* [“Doctor Zhivago” as a Historical Novel]. Tartu, University of Tartu press Publ., 2015. (In Russian).
3. Tyupa V.I. (ed.) *Poetika “Doktora Zhivago” v narratologicheskom prochtenii* [Poetics of “Doctor Zhivago” in Narratological Reading]. Moscow, Intrada Publ., 2014. (In Russian).
4. Zholkovskiy A.K. *Poyetika Pasternaka: invarianty, struktury, interteksty.* [Pasternak’s Poetics: Invariants, Structures, Intertexts]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. (In Russian).

Куницын Георгий Владимирович, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Студент 1 курса магистратуры факультета гуманитарных наук. Научные интересы: Русская поэзия XIX–XX веков, Б.Л. Пастернак.

E-mail: georg2399@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6542-0503

Georgiy V. Kunitsyn, National Research University Higher School of Economics.

First-year master’s degree student at the Faculty of Humanities. Research interests: Russian poetry of the 19th – 20th centuries, B.L. Pasternak.

E-mail: georg2399@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6542-0503