

МУАРОВАЯ КАПУСТА И ТЕТРАДЬ ОТКРОВЕНИЙ (археопэтика «Доктора Живаго». 2)

Откуда взялась тетрадь и куда девался Живаго?

Авангардное, в том числе и пастернаковское, текстопостроение покоится на принципе экспликативном. Это, между прочим, проявляется в том, что всякий последующий мотив выводится из предшествующего и занимает по отношению к предшествующему позицию эксплананса, эксплицированной из него семы, а по отношению к последующему – позицию экспланандума, т.е. все еще сложной семемы, мифологемы или культуремы, подлежащей дальнейшим экспликациям. С данной точки зрения, весь так построенный текст по своей сути моносемантичен, он образует вариативную парадигму одного и того же со все более глубинной и, так сказать, со все более архетипической мотивикой-семантикой. Это же значит, что, с одной стороны, весь текст или весь промежуточный состав мотивики текста выводится из мотивики отправной, и что, с другой стороны, – конечное (финальное) звено текста на самом деле в семантическом отношении тождественно его звену начальному, отправному. Для инициального мотива это значит, что он должен быть мотивом замкнутым, завершенным, не предполагающим своего продолжения (в отличие от классического аддитивного текстопостроения). То, что воспринимается как «продолжение», – не что иное как вариация, семантический повтор, а точнее – семантическая экспликация предшественника. Формально такой текст рассыпается на серию замкнутых в себе единиц (напр., в виде цикла или книги стихотворений), которые могут, но вовсе не обязаны, реализовать между собой классическое связанное единство на своем поверхностно тема-рематическом уровне. В данном отношении не является исключением и *Доктор Живаго*. Несмотря на свою известную фабульность, он в первую очередь вариативен или парадигматичен. Это видно невооруженным глазом и на так называемом композиционном уровне, членищемся на множество относительно замкнутых коротких эпизодов-глав (их в романе 233 да еще 25 стихотворений; к тому некоторые главы не превышают и десятка строк), и на уровне взаимодублирующихся и взаимоповторяющихся событий и персонажей, вплоть до повторов не только их функций, но и имен, т.е. именно их семантики.

С предлагаемой точки зрения поэтика авангарда, вообще, и Пастернака, в частности, с *Доктором Живаго* включительно разбирается в ряде других моих работ¹. Здесь же я хочу остановиться на наименее прозрачных звеньях мотивики романа – на его начальных и конечных

¹ См. хотя бы: Faryno. 1987a-d, 1988a-f, 1989 a-c, 1990a-c, 1991a-e, 1992a-b, 2001, 2002, 2003, 2005.

эпизодах, которые, согласно сказанному, должны являть собой семантически одно и то же, хотя и с иным семиотическим и онтологическим статусом. Промежуточные звенья будут тут учитываться только в той мере, в какой они определяют направление трансформаций от мотивики инициальной до мотивики финальной, всякие же иные ответвления-экспликации будут отмечаться всего лишь пунктирно.

Роман кончается мотивом «тетради Юрьевых писаний», «книжки», которая «как бы знала все это», а начинается пением *Вечной памяти* на похоронах Марьи Николаевны, матери Юрия Живаго [Пастернак. 1959: 599 и 9] и Пастернак. 2004b: 514 и 6]¹. Поэтому основной вопрос предлагаемого разбора ставится так: откуда, из какого мотива, эксплицируется (выводится) финальная «тетрадь писаний/книжка» и куда деваются или во что трансформируются мотивы инициальные, в том числе *Вечная память*, похороны и сам Юрий Живаго? Само собой разумеется, что строящие фабулу или сюжет тема-рематиические связи романного текста здесь отнюдь не игнорируются. Наоборот, они учитываются со всей возможной последовательностью, но на ином уровне. Не на уровне бытовой (собственно, позитивистской) каузативности, ставшей своеобразным эталоном или принципом связности текста как в случае распространенных текст-грамматик, так и в случае большинства литературоведческих сюжетологий, а на уровне семантических зависимостей в пределах реляций «тема – рема», с одной стороны, а с другой – в пределах реляций между отдельными темами (обладающими статусом самостоятельных и якобы разрушающих связность) и между ремами, входящими в разные тема-рематиические структуры².

¹ Дальше часть отсылок к этому изданию редуцируется только до указания страниц.

² Тема-рематиическая структура предложений и отношение «тема-рема» как конституирующие структуру текста детально разрабатывается в работах: Bogusławski, 1977 и 1983. Однако и эта концепция не задается вопросом о семантической зависимости или подчиненности ремы («того, что говорится») от темы («того, о чем говорится»). Тем временем рема не произвольна и должна получить определенные санкции у своей темы: в рему попадает то, что допускается темой. В семантическом отношении рема может поэтому быть повтором темы или извлечением из темы. Естественно, что текст использует эти возможности не всегда, но художественный текст, особенно авангардный, выдвигает на первое место именно этот механизм. Данное явление я показываю в отдельной работе на примере 16-ой главки части *В дороге Доктора Живаго* [Faguno, 1991]. Более того, это тот же механизм, который лежит в основе как структуры предметного (референциального) мира произведения, когда атрибут сущности дублирует своего носителя, так и структуры предмета (в смысле продукта культуры, изделия) вообще (об этом я говорю в статьях [Faguno 1987a, 1987b, 1988d, 1988f]).

Сходным образом соотносятся друг с другом и тема с темой. По Богуславскому (1983), каждая очередная тема, если она не идентифицируется с предшествующей, на деле иницирует уже новый, другой, текст. Тем временем, оказывается, что только идентификация не достаточна: очередная тема, дабы не разрушить однотекстовость, должна пройти по крайней мере через статус ремы,

Шли и шли и пели

Сама по себе эта, открывающая роман, фраза особого внимания не привлекает, но читаемая на языке Пастернака она вводит основное конструктивное ядро как романа, так и пастернаковской системы в целом: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» [Пастернак, 2004b: 6, часть I: *Пятичасовый скорый*, гл. I].

‘Идти’ и ‘ходить’ – особый пастернаковский трансформирующий акт, который означает:

а) в пространстве – выход в иной мир с меной статуса идущего, его перерождение (часто: ‘второе рождение’);

б) на шкале состояний – переход к состоянию стихогенному, иноментальному, выход в идеальное ментальное, так сказать, заумное бытие (родственный всем авангардным галлюцинациям и трансгрессиям).

Поэтому завершение удвоенного «Шли и шли» песнопением и мотивом «Вечной памяти» тут совершенно естественная Пастернаковская трансформация.

«Вечная память» – песнопение погребальное. ‘Смерть’ у Пастернака выражается, в частности, прерывностью пути, меной транспорта, состояниями сна, забытья, обморока, сидячей позой и т.д. В данном случае ‘сидение’ содержится в «шли»: слав. *идти* восходит в пределе к и.-е. *sed- –

предваряющей темы. А в семантическом отношении она должна стать дублем (повторяющим атрибутом, семантическим повтором) своих тем-предшественниц. Это и создает фактический сюжет произведения. Такой сюжет можно в пределе свести к формуле «как некий „X” стал ‘X’ », т.е. как нечто превратилось в собственный смысл (или: обрело свою значимость). Само собой разумеется, что тут снимается разница между сюжетом эпическим и лирическим. Чаще всего она будет сводиться к разнице объектов (тем) превращаемых в их же собственный смысл: в одних случаях таким объектом будет некий референт предметного мира, в других – просто некая языковая единица (как у ранних футуристов). Вопреки принятому мнению, в классической коммуникации вовсе никакая семантика не сообщается – в ней сообщаются системы предикаций, т.е. даются указания, как и к чему прилагать уже имеющуюся общую для отправителя и получателя семантику, закодированную в известных обоим сторонам единицах языкового кода (или любого другого известного им кода). Семантика же как таковая коммуницируется в художественных построениях, но для этого она должна быть соответствующим образом извлечена из используемого кода. Вот весь механизм художественного текстопостроения как раз и направлен на извлечение этой семантики и на превращение тем (являющихся объектами или же кодовыми единицами) в смысл, в семантику. авангард дальше всех пошел в этом направлении и, собственно, перешел с классической коммуникации (предидирующей) на обращенную – эксплицирующую. Ее я называю дешифровкой. См. подробнее [Faguno, 1989c].

‘передвигаться сидя в повозке’ [Фасмер, 1987b: 253, статья *ход*]. Однако и это «Шли и шли» здесь прерывно: «Шли и шли [...], и когда останавливались».

После остановки следует ожидать возобновления пути, но уже в ином – перерожденном – состоянии и в ином измерении. Дело в том, что в отличие от ‘сидеть’ пастернаковское ‘стоять-вставать’ – именно знак перерождения-воскресения. Остановка и возобновление пути знаменуют собой, таким образом, акт трансформации из одного в другое, чем и объясняется мнимая амбивалентность прерывности-остановки: одно состояние прекращается и может читаться как аналог смерти, и другое состояние начинается, что может восприниматься как аналог воскресения и выхода в иное измерение.

Идея ‘воскресения’ дана здесь парадигмой «ноги→лошади→дуновения ветра», где «ноги» – локус или средоточие энергии движения, воли; «лошади» – ‘психопомп’, переносчик в иной мир, а «ветер» – обретаемое новое, более духовное, состояние.

Более того: Пастернаковские «песня» и «петь» – особые экстатические состояния, пребывание в транс-экстазе, во вневременном катахрестическом измерении.

Особого рассмотрения требует пастернаковское «казалось». Оно родственно пастернаковским сравнениям, но выраженное глаголом «казалось» оно – полисеманлично. С одной стороны, вводит модальные рамки типа ‘можно было бы подумать или сказать, что ее продолжают петь [...], однако на деле это не так’. С другой же, «казалось» связано с *казати* = ‘говорить’ и *казати(ся)* – ‘показываться’. Эта кажимость в известной степени входит в семантический состав «памяти» (в мотиве «Вечной памяти»; «помнить» содержит в себе и ‘мнить, полагать, думать’), но, как правило, она не сразу, а лишь постепенно и лишь при повторях, опознается как исконная сущность, как вторая истинная реальность или иномирие Пастернака. В инициальном шествии романа, действительно, реализуется выход в иной мир, но пока он воспринимается как мнимость. Фактическая его реализация осуществится в очередных – промежуточных – звеньях романа и, естественно, в финале, где очевидным образом повторены и трансформированы такие, в частности, мотивы, как «сидели→подошли», «казалось», «предвестие свободы носилось в воздухе→неслышно музыкой», выход в иное время в настойчивом повторе «(после)», вознесенные вверх: «где-то высоко у раскрытого окна над необозримую вечернюю Москву», трансформация объектного в субъектное, т.е., «места» в «героиню» («Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главною героиней длинной повести»), «разлив музыки», который выводится из отправного «пели»¹, и, наконец, ‘носящаяся в воздухе предвестие’, аналогичное отправному ‘пению ветра’, оборачивается теперь раньше не опознанным (т.е., признанным ‘кажимостью’) эксплицитным «единственное историческое содержание» [Пастернак, 2004b: 514; часть XVI *Эпilog*, гл. 5].

¹ *Петь* восходит к *пить*, т.е. к древнему обряду жертвенных возлияний. См. статью *пою, петь* [Фасмер, 1987a: 350].

Кого хоронят?

Ответ 'хоронят «Живаго»' формой фамилии «Живаго» открывает и смысл 'хоронят живого' и смысл 'хоронят Бога (живого)'. Первый теряет свою оксюморонную окраску, если и 'хоронить' читать в том же архаическом ключе, что и форму «Живаго»: оно значит 'спасать, сохранять, беречь, стеречь'¹ и повторяет идею 'перерождения' первой фразы с ее «Вечной памятью», где 'век' в «Вечная» содержит в себе смыслы 'сила, жизнь, борьба, побеждать' [Фасмер, 1986а: 286], что в финальной главке *Эпилога* получит эксплицитное выражение в мотиве «победы».

Второй смысл – 'хоронят Бога (живаго)' – реализуется тут в серии взаимоповторов: «Царствие небесное» как локус Бога и как локус вечной жизни; «похороны богатые» с этимоном *bogъ – 'бог' (ср. авест. ba→a – 'господин, бог'. гег. bakti – 'скот, тягловые животные', др.-инд. bhāgas – 'достояние, счастье, доля; наделяющий, господин [Фасмер, 1986а: 1982] и *bogъ – 'достояние, доля' (в *sъbožъje – 'хлеб в зерне'); и, кроме того, неразличение пола: «– Да не его. Ее. – Всё равно. Царствие небесное. Похороны богатые». Дело в том, что половой признак снимается у Пастернака², там, где имеет место выход в запредельность и где речь о существах 'божественно-потустороннего' характера и о существенных двойниках-дублях³. Исследователи уже обращали внимание на переключку 2-го абзаца романа с общеизвестным пассажем пушкинского *Путешествия в Арзрум*⁴: «Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. «Откуда вы?» – спросил я их. – «Из Тегерана» – «Что вы везете?» – «Грибоеда». Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» [Пушкин, 1964: 666].

Прямых связей с Грибоедовым в первой главе *Доктора Живаго* нет. Но есть косвенные: подразумеваемое имя 'Александр (Сергеевич)' наличествует в мотиве «похорон», т.е. в общности семы 'спасать, сохранять, стеречь', т.к. «Александр» восходит к греч. alexo – 'защищать' и aner – 'муж', а фамилия «Грибоедов» просматривается в «гроб» – рус. «гриб» восходит к тому же корню, что и «гроб», т.е. к 'гребу, грести'⁵. Не менее значимо в

¹ Ср. прасл. *xorna, *xorniti и родственно лат. servo, servare, авест. haraite, haurvaiti [Фасмер, 1987b: 266].

² Но не только у него, а, напр., и у Цветаевой.

³ В романе (см., в частности, с. 192 или 268), т.е. неразличение голосов, «какие они, мужские или женские», в эпизоде встречи с братом Евграфом, или именование Вакха своей «белой»=«потусторонней» кобылы именем «Федор Нефедыч», «Федя-Нефедя», буквально означаящими 'дар Божий-Небожий' и, если «Нефедя» читать как 'Мефодий', – 'Божий Промысел'.

⁴ См.: Юнгрен 1982: 238.

⁵ Любопытства ради напомним буквально эту же парадигму в стихотворении *Хорошее отношение к лошадям* Маяковского (1818):

Били копыта.

Пели будто:

– Гриб.

Грабь.

романе также и совпадение имен Пушкина и его персонажа – «Александр Сергеевич»¹.

Грибной дождь и дождь комьев

Имя «Грибоедов» появится в романе лишь в 10-й, последней, главке *Приезда* (с. 275), но не в роли отправного мотива (экспланандума), а в роли мотива эксплицированного (эксплананса), т.е. в роли более глубокой смысловых отсылки к *Путешествию в Арзрум* и промежуточных, внешне якобы вовсе незначимых, упоминаний «грибов».

Впервые «грибы» появляются в Мелюзееве, т.е. в начале 5-ой части *Прощанье со старым*, а затем – при въезде в Москву, т.е. в конце той же части романа (с. 130 и 164).

Гроб.
Груб. –
Ветром опыта,
льдом обута
улица скользила.
Лошадь на круп
Грохнулась [Маяковский, 1936: 211],

где, правда, парадигма корневых «и – а – о – у» призвана ономотопеически передавать 'скольжение-скрежет', но где тем не менее семантика «гриба» и «гроба» не упраздняется, а, наоборот, активизируется в связи с мотивом 'упавшей лошади'. Дело в том, что в индоевропейских культурах, в том числе и в народных славянских, лошадь, конь носят характер божества, чаще всего небесного, и психопомпа. В культурах средиземноморья конь часто контаминировался с ослом и в раннем христианстве был эквивалентом 'солнца'-'Христа' (в частности, известны распятия именно с черепом осла или коня, а сам Христос в средневековье символизируется белым конем Единорогом). Эта последняя идентификация вновь актуализирована авангардным искусством XX века вплоть по нынешнее десятилетие (ср. эту мотивику хотя бы в пластике таких художников как Dalí или Nasior). Исключительное место занимает мотив коня и его распятий у Хлебникова, кроме того, хлебниковский конь – носитель поэтического начала. В этом контексте «лошадь» Маяковского в процитированном стихотворении, восходя к Некрасову и Достоевскому, тоже отчетливо 'христофорична', что и оправдывает внешне бессвязную парадигму «гриб→лошадь»: гриб также имеет характер 'психопомпа' и также связан с 'христофоричностью' (об этом пойдет речь позже). Отнюдь не второстепенное место занимает мотив «лошади/коня» и в системе Пастернака. Но, кажется, он у Пастернака в первую очередь – 'психопомп' и 'Единорог' (тут достаточно вспомнить, как Анна Ивановна контаминирует «Аскольдову могилу» с «Олеговым конем» (с. 77), или интерпретацию биографического падения в детстве с лошади и последовавшего увечья в терминах библейской хромоты Иакова, обращения Савла и Преображения). Этим объясняется также и упоминание «лошадей» (как будто «поющих» «Вечную память») в самой первой фразе Доктора Живаго.

¹ Однако этот вопрос я здесь опускаю (ему посвящается отдельная работа).

В контексте исчезающей Лары Антиповой, суеверной Устиньи и швейцарской подданной мадемуазель Флери (не узнанной и обогнавшей Юрия Живаго в эпизоде его смерти в трамвае) название «Мелюзеев» актуализирует свою созвучность с именем «Мелюзина» и вводит в контекст романа восходящий к кельтскому мифу известный средневековый французский сюжет о Мелюзине, которая за заточенье своего отца была наказана тем, что периодически (по субботам) исчезала, превращаясь в женщину со змеиным хвостом вместо ног или вообще в змею (часто – крылатую), но сохраняла при этом свою функцию покровительницы рода (что у Пастернака отражено а имени «Лара» с его этимоном *lār*). Этим самым «Мелюзеево» получает характер ‘локуса Мелюзины’, т.е. локуса превращений с его вхождением в две разных сферы бытия. Последнее свойство «Мелюзеева» реализуется и чисто русскими возможностями его названия.

В первую очередь оно может связываться с «мельзить, мельжу» – ‘казаться неясным, туманным от преломления солнечных лучей’ [Фасмер, 1986а: 596], и с «мелькать», что в конце части явственно эксплицируется как мотивом «лучей солнца», так и мотивом ‘видения Москвы’ уже в откровенно сакральном аспекте (с. 164). К этому смыслу естественным образом примыкает и промежуточный мотив «Зыбушина», с его этимоном ‘зыбь, зыбкий’ и с его кратковременной «республикой», провозглашенной «Зыбушинским мукомолом Блажейко» (со знаменательным этимоном ‘благ, благой’).

В свою очередь, «мукомол» (с. 155) и ‘сыпучий’, «крупный, сверкающий на солнце грибной дождь» с его отчетливой связью с ‘крупой’ (с. 164) говорит о том, что «Мелюзеев» связывается у Пастернака и с «мелуз» – ‘мелкая крупа; мука крупного помола; высевки от просеивания крупы’, и с «мелю, молотъ» – ‘дробить, растирать, размельчать’ [Фасмер, 1986б: 596-597, статьи «мелуз» и «мелю, молотъ»]. В общей системе романа эта сторона «Мелюзеева» будет затем эксплицирована в виде архетипического ‘столба-ороса’ с рекламным щитом «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки» со всеми его евангельскими (‘Голгофа’) и историческими («Гулаг 92 Я Н 90») коннотациями (ср. с. 294-295 и 502). Но пока существеннее другое, то, что этот «крупный» дождь – «грибной дождь».

Так вот первое упоминание «грибов» связано с «Мелюзеевым» и с возникновением там новых общественных институтов: «Каждый день без конца, как грибы, вырастали новые должности. И на все их выбирали. Его самого, поручика Галиуллина и сестру Антипову, и еще несколько человек из их компании, наперечет жителей больших городов, людей сведущих и выдавших виды .

Они замещали посты в городском самоуправлении, служили комиссарами на мелких постах в армии и по санитарной части и относились к чередованию этих занятий, как к развлечению на открытом воздухе, как к игре в горелки. Но всё чаще им хотелось с этих горелок домой, к своим постоянным занятиям» [Пастернак, 2004б: 130; часть V: *Прощанье со старым*, гл. 1].

Игра в горелки состоит в следующем: «[...] парень, стоящий впереди, должен разбить пару, поставленную у него за спиной и пробегающую мимо него, и поймать девушку. При этом он кричит: «Горю, горю пень!» и под.

Другие спрашивают: «Что ты горишь?» Следует ответ: «Красной девицы хочу» [Фасмер, 1986а: 440].

К «красной девице» или, как у Пастернака, «домой, к своим постоянным занятиям» ни доктор Живаго ни другие персонажи все-таки с их мелюзевских горелок не попадают. На сюжетном уровне причина тому – военная разруха и революция. На уровне же семантики – ‘гражданский долг’ и ‘Провидение’.

В разных народных представлениях грибы соотносятся, с одной стороны, с эротическим началом (это у Пастернака выражено мотивом «горелок» и, в следующей главе, письмом к Тоне и ревностью Тони в ее ответном письме – с. 131-132), а с другой, – с войной (грибы как воинство и как признак возможной войны)¹. Последнее значение, пока еще в не совсем явном виде, выражается у Пастернака эквиваленцией «грибы – должности». Это станет несколько очевиднее в конце части, в мотиве «грибного дождя», который «падал [...] в том же самом темпе, в каком стучал колесами и громычал болтами разбежавшийся поезд, словно стараясь догнать его или боясь от него отстать» и на который доктор «Не успел» обратить «внимания» (с. 164). Не сложно догадаться, что здесь имеется в виду предусмотренный для доктора Живаго ‘долг’ и ‘участие в войне’, хотя и иного типа.

В народных толкованиях, в христианской традиции и в системе самого Пастернака (с *Детства Люверс* начиная и *Доктором Живаго* кончая) стук связывается как с представлением о смерти, так и с представлениями о воскресении и вечности. Здесь поэтому ‘стучащий’ в темпе ‘стука и грохота поезда’ «дождь» со спецификацией «грибной» знаменует собой предстоящую борьбу за ‘воскресение’ (в христианском смысле этого понятия).

«Грибному дождю» при въезде в Москву сопутствуют еще и другие обстоятельства: *«Рощи кончились. Поезд вырвался из лиственных теснин на волю. Отлогая поляна широким бугром уходила в даль, поднимаясь из оврага. Вся она была покрыта продольными грядами темно-зеленой картошки. На*

¹ Ср. хотя бы актуализацию древней мифологемы ‘гриб как воин’ у Цветаевой, в ее причитании 1921 г.:

Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!
То, шатаясь, причитает в поле Русь.
Помогите – на ногах нетверда!
Затуманила меня кровь-руда!
[...]
Все рядком лежат –
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат.
Где свой, где чужой?

Белый был – красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был – белым стал;
Смерть побелила.
[...] [Цветаева, 1988а: 139-140]

вершине поляны, в конце картофельного поля, лежали на земле стеклянные рамы, вынутые из парников. Против поляны за хвостом идущего поезда в полнеба стояла огромная чернолиловая туча. Из-за нее выбивались лучи солнца, расходясь колесом во все стороны, и по пути задевали за парниковые рамы, зажигая их стекла нестерпимым блеском.

Вдруг из тучи косо посыпался крупный, сверкающий на солнце грибной дождь. Он падал торопливыми каплями в том же самом темпе, в каком стучал колесами и громыхал болтами разбежавшийся поезд, словно стараясь догнать его или боясь от него отстать.

Не успел доктор обратить внимания, как из-за горы показался храм Христа Спасителя и в следующую минуту – купола, крыши, дома и трубы всего города. [...] Поезд подходил к дебаркадеру. В вагоне стало темно, как ночью. Глухонемой протянул доктору дикого селезня, завернутого в обрывок какого-то печатного воззвания» [Пастернак, 2004б: 164; часть V: Прощанье со старым, гл. 16].

В свою очередь в главе 5 *Московского становища* разрушенная Москва меняется до неузнаваемости и обнаруживает свою, так сказать, сущность. Вот как рассказывает об этом прозектор доктору Живаго: «[...] Бывало, я с завязанными глазами мог по этому району пройти. Каждый камушек знал. Пречистенский уроженец. А стали заборы валить, и с открытыми глазами ничего не узнаю, как в чужом городе. Зато какие уголки открылись! Ампирные домики в кустарнике, круглые садовые столы, полусгнившие скамейки. На днях прохожу мимо такого пустырька, на пересечении трех переулков. Смотрю, столетняя старуха клюкой землю ковыряет. «Бог в помощь, говорю, бабушка. Червей копаешь, рыболовствуешь?» Разумеется, в шутку. А она пресерьезнейше: «Никак нет, батюшка, – шампиньоны». И, правда, стало в городе, как в лесу. Пахнет прелым листом, грибами.

– Я знаю это место. Это между Серебряным и Молчановкой, не правда ли? Со мной там мимоходом всё неожиданности. То кого-нибудь встречу, кого двадцать лет не видал, то что-нибудь найду. И, говорят, грабят на углу. Да и не удивительно. Место сквозное. Целая сеть ходов к сохранившимся притонам Смоленского. Оберут, раздунет, и фюить, ищи ветра в поле.

– А фонари как слабо светят. Не зря синяки фонарями зовут. Как раз нашибешь» [Пастернак 2004б: 186; часть VI: Московское становище, гл. 5].

В 1-ом эпизоде «грибной дождь» не только ‘светоносец’, но и ‘христофоричен’: начинается с «чернолиловой тучи», где ‘лиловый’ – и общекультурный и пастернаковский цвет церковно-сакральный, а завершается видением «храма Христа Спасителя» и «города». Не безразличен тут и мотив «картошки» – с одной стороны, она соотносится у Пастернака с ‘беременностью’, с ‘рождающей землей’, а с другой – с мотивом Иоанна Предтечи (ср. их явственную связь в *Дурном сне* [Пастернак, 1965: 75-76] или в *Детстве Люверс* [Пастернак 2004а: 56, 69-70]). В этом контексте ‘светоносный грибной дождь’ получает смысл ‘мировой сомы’ и сближается с христианским ‘помазанием’, с идеей воплощающегося Бога-Христа.

Выше я уже отмечал, что «крупный» «грибной дождь» входит в одну парадигму с «мукой». Теперь же это «крупный» открывает возможность реализующимся несколько позже в романе мотивам «крупы-снега-риса» как вариантам библейской манны небесной и евангельской плоти Христовой¹. Эта духовность и эта евхаристичность «грибного дождя» тут же и эксплицируется под видом подарка глухонемого Максима Аристарховича Клинцова-Погоревших (к тому связанного с «Блажейко») – «дикого селезня, завернутого в обрывок какого-то печатного воззвания», т.е. в виде ‘плоти’ и ‘слова’, где, кроме всего прочего, «воззвание» являет собой реализацию семы ‘долг’ открывающего эту часть «*Каждый день без конца, как грибы, вырастали новые должности*» (с. 130) и заключительного ‘гнавшегося за поездом’ «грибного дождя»=‘напоминания’ (с. 164)². Так, пока еще далеко не

¹ Ср. слова Христа о самом себе: «Я есть хлеб жизни; [...] Я сошел с небес не для того, чтобы творить волю Мою, но волю пославшего Меня Отца. Воля же пославшего меня Отца есть та, чтобы из того, что Он Мне дал, ничего не погубить, но все то воскресить в последний день. [...] Я ем хлеб, спешший с небес» [*Иоанн* 6: 34–41].

² Фамилия «Клинцов-Погоревших» своими этимонами ‘клин’ и ‘гореть, пожар’ – один из вариантов знаменующего в романе судьбу и страсти «столба»-‘ороса’, финальной «пылающей» *Рождественской звезды* и двойник Евграфа Живаго, по матери «Столбунова» и «Энрици», с прозрачной в последнем анаграммой ‘ИНЦИ’ и лат. ‘INRI’, отсылающей к надписи над распинаемым Христом «Иисус Назорей Царь Иудейский». В этом контексте «воззвание», в которое завернута подаренная «утка», более чем однозначно указывает на ‘долг-миссию-судьбу’ Живаго.

В системе пастернаковских трансформаций и в семиотической иерархии персонажей глухонемой Клинцов-Погоревших занимает отправную, так сказать, ‘нулевую’ ступень, а Евграф – высшую. Это выражается как степенью владения речью, так и степенью свободы. Глухонемой говорит подражательно, носит при себе «ручную азбуку глухонемых» (с. 162); Юрий Живаго овладевает словом, в частности, он – поэт; а Евграф и по имени – ‘благочисленный’ и по функции ‘ведающий словом’ – в финале это он составляет «тетрадь Юрьевых писаний» (с. 514). Кроме того, говоря, глухонемой искажает звук «у», произносит его на манер французского «и» или немецкого «ü», при этом «взвизгивая», «переходя в «подвывание», а его голос впадает «в металлический фальсет» (с. 158): «Почти в самом начале он огорошил Юрия Андреевича такой фразой: „Еще только вчера ütrom я охотился на ütok’». Фоническая деформация слов «уток» и «уток» сближает их со стоящим в этимонах «волка» и «воля» др.-инд. utis – ‘крик’, и ассоциируется с лат. uterus – ‘живот. чрево, брюшная полость, материнская утроба, недра’. «Металл» производно от лат. metallum или греч. métallon – ‘ископаемое’, ‘рудник, шахта’. Значимость этой связи станет очевидностью, если проследить мотивику «минералов» и «рудников» как в иных текстах Пастернака (например, в *Детстве Люверс*, в *Уральских стихах*, в *Волнах*), так и в самом *Докторе Живаго* (в частности, отец Юры тут же перед самоубийством дарит Мише Гордону «набор уральских минералов в деревянном ящичке» – с. 19, а в Варыкине упоминается завод «Святогор» – с. 385). Так Клинцов-Погоревших входит не только в парадигму ‘ороса’, но и в парадигму ‘волка’ и мировой тоски

эксплицитно, определяется тут некоей высшей инстанцией ‘долг-миссия’ доктора Живаго в перестраивающемся мире.

Во втором эпизоде с грибами – та же Москва, однако не столько «город», сколько «место сквозное», ‘елисейские поля’¹. Название грибов эксплицируется здесь дважды и дублируется в свойствах самого их локуса: они – ‘черви», что выводится из народно-латинского этимона «шампиньонов» *campaniolus*, от лат. *campe* – ‘гусеница’, ‘изгиб, поворот’, *campana* – ‘весы типа безмена’ (*libra*), но и ‘колокол’ (что трансформируется в финале главы в мотив «фонарей»), и *campus* – ‘поле, степь, поле сражения’ (ср. мотивы «пустырь», «место сквозное», «грабят на углу»).

Обнаружившиеся «Ампирные домики в кустарнике, круглые садовые столы, полусгнившие скамейки» – пастернаковские катахрестические локусы перерождения, смерти-воскресения [см.: Фагуно 1988b]. При этом «ампирные домики» – варианты пастернаковских ‘ларей-кремлей’. «*Стало в этом городе, как в лесу*» значит в этом контексте, что «город» вернулся в свое состояние предтечи ‘кремля’. Вот этот ‘лес-кремль’ совместно с ‘грибами’ и трансформируется в еще более архаичную ипостась, в «фонари»-‘колокола’².

земного (стихийного подземного) мира за одухотворением и Логосом. В пределах сюжета романа эту задачу выполнит Юрий Живаго, получивший от глухонемого «дикого селезня, завернутого в обрывок какого-то печатного воззвания» (с. 164), а в смысловой структуре – ‘мир-Русь’.

¹ У славян лес вообще толкуется как ‘тот свет’, в связи с чем отправляясь в лес, особенно по грибы, обычно переоделяются ‘наоборотно’, ‘наизнанку’. Такой обряд с этнографической точностью описан, например, в поэме *Pan Tadeusz Mickiewicz’a* [его разбор см. в: 1989d] и сравнивается с блужданием по Елисейским полям.

² Эквиваленция «лес – кремль» отчетлива в романе в следующем, напр., пассаже: «Осень уже резко обозначила в лесу границу хвойного и лиственного мира. Первый сумрачною, почти черною стеною щетинился в глубине, второй винноогненными пятнами светился в промежутках, точно древний городок с детинцем и златоверхими теремами, срубленный в гуще леса из его бревен» [Пастернак, 2004b: 339; часть XI: *Лесное воинство*; гл. 6]. Эта эквиваленция покоится и на этимологии слова «кремль», т.е. на его связи с «кремь» – ‘часть засеки, где растет лучший строевой лес’, «кремлёвый» – ‘крепкий, прочный (о строительном лесе)’ [см.: Фасмер, 1986а: 370-371].

«Город» как «кремль», «кремль как фонарь», а «фонарь» как историотворное начало однозначно даны у Пастернака в стихотворении *Пространство*:

Там город, – и ты посмотри,
Как ночью горит он багрово.
Он болью одной изнутри,
Как плоско, иллюминирован.

Он каменным чудом облег
Рожденья стучащий подарок.
В него, как в картонный кремлек,

Естественно, в рамках данной главы это еще не слишком явно, но достаточно просмотреть парадигму этого локуса и его вариантов в романе, чтобы увидеть, какой смысл предполагается ими уже тут.

Так, в главе 6 (с. 186-187) реализуется притча о милосердном самарянине [*Лука 10: 29-36*], где речь о сохранении «портфеля» пострадавшего (от. porte – ‘носить’, и feuille – ‘лист, лепесток растения; лист бумаги’) и об отправке найденного неизвестного в «Крестовоздвиженскую» больницу. Во второй раз в этом ‘грибном локусе’ доктор Живаго получает газету из «метели» и встречает своего сводного брата «Евграф» (буквально – ‘благонписанного’, а функционально – эквивалента архангела Гавриила и св. Ильи). Там же он вытаскивает из «кучи досок и бревен» (от «какого-то разобранного на окраине бревенчатого дома») «с самого низа тяжелую колоду» и уносит ее на себе домой, уподобляясь Христу, несущему свой крест на Голгофу (с. 192-193).

Повторяя позицию Мелюзеева между Зыбушиным и Бирючами, перекресток «между Серебряным и Молчановкой» – такой же катахрестический локус, с той разницей, что теперь его значение гораздо определеннее. Названия «Серебряный» и «Молчановка» легко соотносятся с Хароном и Летой и актуализирует смысл ‘переправы на тот свет’, но, кроме этого, вводят и христианскую символику серебра и молчания как ‘высшей мудрости’. Вот тут и обретает доктор Живаго некое высшее умудрение-откровение. Один его аспект формулируется как ‘свето-’ и ‘христофоричность’, другой же – как ‘стихотворность’, как ‘светоносность Пушкина» (с. 193), что и претворится затем в ‘стихотворную икону’, в «книгу жизни» доктора Живаго (с. 514, 548 и ср. уподобление записи стихов иконной светописи в главах 8-9 части XIV *Опять в Варыкине*, с. 433-439).

«Грибы» в этой системе получают статус именно ‘мудрости’, ‘светоносности’, ‘психопомпа’ и ‘потусторонней пищи’ богов, но и плоти Господней как Логоса (свою значимость получает тут и именование выискивания грибов ‘рыболовством’ с его евангельскими коннотациями). У предлагаемого прочтения есть прочные основания как в самом романе, так и в общекультурной традиции. Согласно многим индоевропейским верованиям, в том числе и славянским, грибы – не только

Случайности вставлен огарок.

Он с гор разбросал фонари,
Чтоб капать, и теплится, и плавить
Историю, как стеарин
Какой-то свечи без заглавья.

[*Пространство*, 1927, Пастернак, 1965: 203-204]

Конечно, аналогична у Пастернака и функция его «ламп». «ламп» или «свечей». Поэтому стихи Живаго слагаются при «лампах», при «лампе» же перечитывается и «тетрадь Юрьевых писаний» в последней главе романа, где речь также и о «святом городе» (с. 514).

пища потустороннего мира (божеств или чертей), но и плоть Господня. В частности, широко известна легенда о возникновении грибов из плевков Бога или из разжеванного и выплюнутого св. Петром хлеба, полученного от Бога. Даже и ныне можно, например, услышать, как собираясь за грибами люди, обращаются к св. Петру с просьбой помочь найти им хотя бы несколько штук [см.: Dähnhardt 1907-1909: 109; Fischer 1909: 334; ср еще статью *Грибы* в: Мифы, 1980: 335-336]. У самого Пастернака 'гриб и хлеб' и 'плоть и дух' в их евхаристическом плане однозначно выведены в *Письмах из Тулы*: «Небо казалось холодным, удивленно далеким. Голоса были промаслены еденым и питьем. Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо, соловешшее за рекой» [Пастернак, 2004а: 31; детальный разбор *Писем из Тулы* см. в моей статье в: *Fayno* 1987с].

Не вдаваясь в мифологические подробности, связанные с грибами, и не распространяясь на системную у Пастернака мотивику грибов как 'сомы-причастия', остановлюсь на нескольких самых близких к роману фактах.

Во-первых, в Литве и в Латвии известны изображения крестов на надгробиях в виде грибов¹, известно изображение в виде гриба райского мирового древа познания или романские и готические 'древо-грибы', т.е. Pilzbaum [см.: Топоров, 1979: 263]. Это подводит к эквиваленции «грибов» «на пересечении трех переулков» и сквозного мотива рекламного столба «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки» с его уже отмечавшимися евангельскими коннотациями (с. 258, 295, 304, 426, 485, 502 и в стихотворениях *Магдалина*, с. 544-546) и с его связью с творческим актом (с. 205-206 и 484-485), а в итоге – с «книгой жизни» доктора Живаго: «Он торопился. Когда воображение уставало и работа задерживалась, он подгонял и подхлестывал их рисунками на полях. На них изображались лесные просеки и городские перекрестки со стоящими посередине рекламным столбом «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки».

Статьи и стихотворения были на одну тему. Их предметом был город» [Пастернак 2004b: с. 485; [часть XV: *Окончание*, гл. 10].

Во-вторых, известна русская народная загадка с ответом «гриб» [Даль, 1984b: 367]: «Шило-мотовило, под землю ходило, перед солнцем стало и шапку сняло». Именование гриба «шилом-мотовилом» проливает свет на связь грибов у Пастернака с одним из самых фундаментальных его мотивов – с 'шерстью-пряжей-шитьем' и 'мотовилом'. Это, так сказать, мирогенный стержень пастернаковского универсума, ось мира, центральная точка, на которой все держится и вокруг которой все возникает, оформляется и обретает свой смысл. Таковы его «рычаги», «безмены», «Полярная звезда» или

¹ Хотя, с другой стороны, эти якобы «грибы» могут оказаться так изображаемыми гвоздями страстей Господних. Желательно было бы обнаружить факты употребления грибов в погребальной обрядности. Однако известные мне источники ничего об этом не говорят. Исключение – употребление грибов как постной пищи, хотя тут не последнюю роль играет то, что они – сушеные, что ставит их в одном ряду с сушеными фруктами, особенно со сливами.

«медведица», «Мотовилиха» и ‘мотовило’ хотя бы в *Детстве Люверс*. В романе же это ‘мотовило’ получает вид как «столба»-‘ороса’, так и всяких шелкопрядильных фабрик и швейных мастерских с иглой включительно (ср. стихотворение *Разлука*, с. 534-535).

В-третьих, грибы связаны с громом (часто они вообще считаются порождением громов), тучами, звездами, им приписываются свето- и звукогенность, они же связываются и с представлением об ухе и о музыке [см.: Топоров, 1979: 258-260]. Звукогенны и пастернаковские «фонари» – ср. хотя бы строфу XIV из *Баллады*:

Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми, когда б
Их марево не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав?
[Баллада, 1916, Пастернак, 1965: 99]

А это проливает свет на трансформацию мотива грибов-«шампиньонов» в мотив «фонарей», а затем и на мену-трансформацию находимого в этом локусе вместо ‘грибов’: сначала «портфеля», потом ‘печати’-‘газеты’, а затем – столкновение с «Евграфом» (=‘благописанным’), после чего и следует символическое причастие, выход в стихи и выезд в Варькино, где ‘грибная’ мотивика обретает имя «Грибоедова».

Оговариваемый здесь «грибной дождь» (с. 164) – повтор и трансформация отправного «дождя комьев», «которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу» Марьи Николаевны (с. 6). Открывающие роман «похороны» и «могила» мыслятся тут, таким образом, как захоронение ‘Божьей плоти’, «Живаго»-‘Грибоеда’. На это дополнительно указывает последовательность песнопений: «Вечная память→Господня земля→Со духи праведных», с одной стороны, а с другой, – связь «похорон» с ‘пищей’ и могилы с землей-кормилицей (ср. во многих славянских языках этимон ‘храна’ со значением именно ‘еды, пищи’), что в других похоронах – Анны Ивановны – высказано буквально отождествлением мира матери Юры с лесом и в замечании о Фуфкове (с. 90): «На новопреставленную смотрел, слезы градом, сморкается, так бы и съел. А рядом муж». Это поедание земли осуществил затем едва ли не буквально сам Юрий Живаго после тифозного бреда (с. 206-207) и в момент приезда в Варькино (под видом ‘скатерти-самобранки’; с. 275).

Чаепитие у Микулицыных

В последней главке *Московского становища*, когда Живаго стал выздоравливать, «Жена кормила его белым хлебом с маслом и поила чаем с сахаром, давала ему кофе. Он забыл, что этого не может теперь быть и радовался вкусной пище, как поэзии и сказке, законным и полагающимся при выздоровлении» (с. 206). На вопрос «– Откуда это у тебя?» Тоня объясняет, что это «всё твой Граня», т.е. сводный брат Евграф, который «из-под земли такие вещи достает! Рис, изюм, сахар» и зовет к себе, «на земле посидеть», т.е. уехать в бывшее имение Варькино» (с. 207). Вся эта ‘подземная’ пища и ее

состав («хлеб с маслом», «чай», «кофе» и «рис, изюм, сахар») носит характер причастия и 'кутьи', пищи 'потусторонней', но и 'рече-' или 'софио-генной': Живаго «забыл, что этого не может теперь быть» и «радовался» ей, «как поэзии и сказке», т.е. как 'слову' и 'чуду'. Фактический, судьбоопределяющий, смысл этого угощения раскрывается позже, тем не менее уже теперь ясно, что Живаго предстоит приобщиться к потустороннему миру и овладеть некими сверхзнаниями, получить некое откровение (на уровне сюжета – стать 'поэтом' или исполнить долг-миссию 'поэта').

Этот соотносимый с 'землей' (Евграф звал «на земле посидеть») 'испытующий подземный-потусторонний мир' на сюжетном уровне реализуется локусом «Варыкино/Юрятин». Путь в Варыкино носит характер пути на тот свет: *«Там и сям [...], росли деревянные, высоко торчащие стебли лебеды, чертополоха, иван-чая»*, а само Варыкино реализует семантику своего корня 'вар/вор' и подобно сказочному тридевятому царству: *«Далеко впереди, в конце, равнина упиралась в поперечную, грядой поднимающуюся возвышенность. Она стеною, под которой можно было предположить овраг или реку, стояла поперек дороги. Точно небо было обнесено там оградой, к воротам которой подводил проселок»* [Пастернак, 2004b: 269; часть VIII: Приезд, гл. 8: 269].

В другом месте (с. 385) Варыкино определено как «глушь богоспасаемая», а хозяевами Варыкина являются Микулицын и Самдевятов, т.е. семантически 'Никола-привратник' и 'сам властитель тридевятого царства'¹. Согласно законам мифа, сказки или религиозной инициации, входящий в такой сверх-локус подвергается предварительным испытаниям, часто оборачивающимся испытанием на «жизнь и смерть». Вот такой испытательный характер и носит первое «вечернее чаепитие» у

¹ Согласно Степанову [Степанов, 1989: 61-65], морфема «сам-» в таких порядковых числительных как «сам-друг, сам-третей, сам-четверт, сам-пят, сам-шост, сам-сём, сам-осьмой, сам-девят, сам-десят» значит 'совместно с', а вся конструкция – 'я совместно с другим, [...], с девятым'. Тогда имя «Самдевятов» должно бы читаться как 'один и девять' и в современном счете как 'десятый'. Имея в имени 'один' («сам-») и 'девят', а означая 'десятого', Самдевятов должен был бы характеризоваться двойным входением: и в некий один мир или коллектив, и в некий внешний мир или коллектив. Сюжетно, фактически, он таков и есть: не полностью 'потусторонний', и скорее – 'медиаальный'. Будучи же в позиции 'одного' и 'десятого', он знаменует собой и некую 'целостность' и завершение некоего одного цикла и мира и начало иного цикла или мира. Этим объясняется и ряд особенностей Самдевятова: он в «мягкой шляпе», «По виду скорее что-то артистическое», владелец горящего «иллюзиона 'Гигант'», но вовсе не огорченный пожаром и т.д. «Шляпа» соотносит его с 'психопомпом' и с 'поэтическим началом', что тут же, собственно и эксплицировано Тоней (с. 256): «– Это Анфим Ефимыч, Юрочка, – всевед – всезнайка», а затем замечанием Юрия о его 'артистичности' и мотив «иллюзиона». Пожар же прежних предприятий с «Гигантом» включительно и есть реализация/завершение некоего одного цикла (тут – исторического периода) (см. с. 257-261).

Микулициных, особенно же – три внешне сумбурных вопроса Елены Прокловны, супруги Микулицины.

Микулицины угощают «печеньем» и «чаем с цветком». На вопрос «– Откуда?» у них такая роскошь, Елена Прокловна отвечает: «– *Скатерть самобранка такая. Знакомый. Современный деятель. Очень левых убеждений. Официальный представитель Губсовнархоза. От нас лес возит в город, а нам по знакомству крупу, масло, муку. Сиверка (так она назвала своего Аверкия), Сиверка, пододвинь мне сахарницу. А теперь, интересно, ответьте, в каком году умер Грибоедов?»* [Пастернак, 2004b: 275; часть VIII: Приезд, гл. 10]

Последовательность «Чай с цветком → Скатерть самобранка → представитель Губсовнархоза, с синонимичной квазиморфемой «губ»→обмен «леса» на «крупу, масло, муку» образует собой ‘тотемную пищу’, что в итоге дает смысл ‘поедание’ ‘тотема’. ‘умершего/убитого предка’, а сама эта пища становится ‘самородной’ («– Скатерть самобранка такая») и родственной, по ‘самородности’, ‘грибам’.

Ближайший ‘тотем’ – Анфим Ефимович Самдевятюв: «чай с цветком» своим «чай» актуализирует семантику ‘чаяния’, заключающуюся, между прочим, в его ином имени «Сан Донато» – ‘святой дар’, а своим «цветком» – семантику имени «Анфим», буквально ‘покрытый цветами, цветочный’ («Ефим» же в отчестве значит ‘благочестивый, священный’). В этом отношении Самдевятюв – эквивалент Евграфа, сводного брата Юрия Живаго.

Очередной и более глубокий ‘тотем’ – «лес», так как «крупа, масло, мука» оказываются его субститутами, если и вовсе не трансформациями (они получают Самдевятювым при помощи таинственного обмена леса). Производимый обмен «леса» в «городе» реализует пастернаковскую эквивалентность ‘лес = кремль = город’, где ‘кремль’ (в иных вариантах – ‘ларь’), как уже говорилось, – сущность сущности, некий мирогенный центр.

И лишь теперь вводится наиболее архетипичный ‘тотем’ – в вопросе «в каком году умер Грибоедов?».

Таким образом, все это «чаепитие» оборачивается ‘поеданием архепозта Грибоедова’, приобщением к потусторонней сверхмудрости, и, в пределе, определением судьбы Живаго (в частности, обмолвка Елены Прокловны «умер» вместо «убит» говорит, что на деле вопрос был не о «Грибоедове», а о ‘грибоеде’, т.е. о самом Живаго: Живаго не убивают, он умирает, повторяя год смерти Грибоедова, в 1929 г.; кроме того, и у Пушкина грузины говорят не «Грибоедов», а «Грибоед», которое Пастернак читает в соответствии с популярным делением людей и социумов или культур на ‘грибоедов’ и на ‘не едящих грибов’, а в пределе на ‘людей’ и ‘не-людей’, ‘христофоричных’ и ‘атеистов’ и т.д.).

Пропускающие в иное царство вопросы-испытания, как правило, содержат в себе ответ и касаются либо спрашиваемого, либо спрашивающего (поэтому они часто, как и загадки сфинкса, завершаются гибелью одного из партнеров). Не иначе обстоит дело и в случае вопросов Елены Прокловны – ответы на них раскрывают сущность ее самой, локуса «Варькино/Юрятин» и доктора Живаго. При этом они выстраиваются в последовательную самоэксплицитующуюся парадигму.

Вопрос о дате смерти Грибоедова – вопрос о судьбе доктора Живаго и о его миссии. Вопрос же о Нимвегенском мире – вопрос о сущности локуса и о миропорядке. Нимвеген, совр. Nijmegen, а старая форма Nymwegen, известен как кельтское поселение Noviomagus, буквально означающее ‘новое поле’, samprus – ‘открытое поле, равнина, степь’, ‘поле сражения’, ‘Марсово поле’, ‘военный плац’, ‘поле деятельности, поприще, область, сфера’, ‘водная гладь’; при этом magus вносит значения ‘магический, волшебный’, ‘маг, жрец, звездочет, волшебник, чародей’. «Мир», в свою очередь, – ‘свет’, ‘спокойствие, согласие’, т.е. греч. εἰρήνη, κοσμος и др.-инд. mitrás – ‘друг’. После имени «Грибоедов» сема ‘поле’ в «Нимвегенский мир» читается как реализация прежней помощи пострадавшему (с. 218, эпизоды со старухой, ищущей «шампиньоны», что уже отмечалось, тоже содержит в себе этимон samprus). Возможно, что -wegen в «Нимвеген» читается тут и как Weg – ‘дорога, путь’, так как тут же после вопроса Микулицын замечает и как бы отвечает «– Да не мучай их, Леночка. Дай людям очухаться с дороги» (с. 275). Поэтому «Нимвегенский мир» тут не столько исторический факт, сколько семантика предстоящего ‘нового поля-мира’ или ‘нового пути’ и ‘судьбы’.

Всё это разъясняется в последнем – третьем – вопросе Елены Прокловны и в ее же собственном на него ответе: «– Теперь вот что мне интересно. Перечислите, пожалуйста, каких видов бывают увеличительные стекла, и в каких случаях получают изображения действительные, обращенные, прямые и мнимые?»

– Откуда у вас такие познания по физике?

– Великолепный математик был у нас в Юратине. В двух гимназиях преподавал, в мужской и у нас. Как объяснял, как объяснял! как бог! Бывало, всё разжует и в рот положит. Антипов. На здешней учительнице был женат. Девочки были без ума от него, все в него влюблялись. Пошел добровольцем на войну и больше не возвращался, был убит. Утверждают будто бы бич Божий и кара небесная, комиссар Стрельников, это оживший Антипов. Легенда, конечно. И непохоже. А впрочем, кто его знает. Всё может быть. Еще чашечку» [Пастернак, 2004b: 275; часть VIII: Приезд, гл. 10].

Предваряющий разговор о вдохновляющем к труду кабинете Аверкия Микулицына о стереоскопе, который смастерил сын Микулицына (предводитель «лесного воинства») Ливерий Лесных), о стереоскопических фотографиях с видами Урала, и затем вопрос Елены Прокловны об «увеличительных стеклах» и изображениях «действительных, обращенных, прямых и мнимых» относятся к проблеме ‘оптики’ – зрения, природы света и характера световых изображений, светописи. Одновременно это вопрос о докторе Живаго и о самой Елене Прокловне.

С ‘глазом’ и ‘светом’ в разных своих аспектах Живаго связан однозначно: «Этой зимой Юра писал свое ученое сочинение о первых элементах сетчатки на соискание университетской золотой медали. Хотя Юра кончал по общей терапии, глаз он знал с доскональностью будущего окулиста.

В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы, – его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа и строении логической идеи» [Пастернак, 2004б: 80; часть III: *Елка у Свентицких*; гл. 10].

В свою очередь, Елена Прокловна связана со ‘светом’ еще более органично: ее имя «Елена» от греч. *helenos* и есть ‘свет’; ее отчество «Прокловна» восходит к *pro-* – ‘прежде, раньше’ и *kleos* – ‘слава’, а по мужу она – «Микулицына», т.е. имеет прямое отношение к ‘Николе’, считающемуся «русским Богом», и может рассматриваться даже как соответствие ‘Параскевы-Пятницы’. Так или иначе, ее вопрос – вопрос о предтече или первопричине ‘света-славы’ и в пределе – о Боге (ср. слова Христа о себе: «Я свет миру» [*Иоанн* 8: 12; 9: 5]). Что касается Живаго, то это вопрос о его ‘свето-’ и ‘христофоричности’.

Крайне интересно, что, отвечая на вопрос Елены Прокловны вопросом «– Откуда у вас такие познания по физике?», Живаго на деле не спрашивает, а именно отвечает, и отвечает правильно: физика, т.е. *physis*, значит ‘природа, натура’, а «познания» – семантическая экспликация «математики», т.е. *mathema*, и есть ‘познание’, однако тут это не столько ‘познание’, сколько одно из имен ‘бога’ – «математик» «Антипов», к тому тоже семантически эквивалент Живаго: Антипов – «учитель» по функции, Живаго – ‘учитель’ по семантике слова «доктор». Но это не всё.

Антипов действительно функционирует «Как бог!» И не только в том смысле, что «всё разжует и в рот положит», т.е. ведает познаниями (также и об «изображениях», об «увеличительных стеклах»), но и в том, что он «был убит» и ‘ожил’-‘воскрес’, что вошло в местную «легенду»¹. Более того: Антипов – «бич Божий наш и кара небесная», что значит, что он реализует волю высшей инстанции, Бога, хотя и в обличье «(Рас)Стрельникова». Кстати, эти функции и смыслы заложены в самом его имени «Павел Феропонтович Антипов» и «Патуля», где «Антипов» – ‘заместитель отца’ (от *anti* – ‘вместо’, *pater* – ‘отец’); «Феропонтович» – ‘слуга’ (от греч. *therapon*); «Павел» – ‘малый, маленький’ (от лат. *paulus*), но «Патуля» вводит связь с *patulus* – ‘открытый, раскрытый, широкий, обширный’ и с эпитетом Януса или Юпитера «Патульций», лат. *Patulcius* (от *pateo*) – ‘открывающий ворота храма’, ‘разверзающий небеса’.

В рамках христианских представлений функция ‘бича Божьего’, божества, ведающего ‘грозами и дождями’, т.е. запирающего и отпирающего небеса, связывается со св. Ильей. Так, попадая в Варыкино, Живаго попадает одновременно и на мировое судилище. А Антипов-Стрельников оказывается исполнителем этого суда. В открытой форме всё это было уже явлено Живаго в его раннем детстве – на похоронах его матери, т.е. в первой главке романа. Пора поэтому вернуться к другим ее мотивам.

¹ При значении «легенда» – ‘предание о житии святого’ и *legenda* – ‘то, что надлежит прочесть’, что соотносится, с одной стороны, со способом существования *Святого Писания*, а с другой, – с перечитыванием Юрием Живаго мировой литературы; см. с. 279, 280.

Не сказанное слово и волчонок

Последовательность «в четыре лопаты забросали могилу → На ней вырос холмик → На него взошел десятилетний мальчик» (с. 6) ставит Юру-мальчика в позицию ‘выросшего и воскресшего на могиле’ и в силу пастернаковской значимости акта ‘восхождения’-‘роста’, и в силу актуализации в слове «взошел» омонимии с ‘входом растения’ из-за предшествующего слова «вырос».

«Мальчик» – «десятилетний», что знаменует собой у Пастернака завершение одного цикла, одного состояния (мира, предмета, персонажа), и переход к иному. Характер же долженствующего последовать нового цикла-состояния эксплицируется очередными мотивами. Позже «мальчик» будет назван по имени – «Юра», которое производно от ‘Георгий’, буквально означающего ‘земледелец’. Это подсказывает, что уже теперь, во время похорон, ‘земля’ порождает и перерождается в своего будущего ‘возделывателя’. Кроме того этот «Юра» – «Андреевич», буквально ‘мужественный’, а в системе романа – вариант «Егория Храброго» и «Георгия Победоносца» (см. с. 438-439, глава 9 части *Опять в Варыкине*, где Живаго пишет свою *Сказку*)¹. ‘Мужественность/храбрость’ наличествует уже и здесь: «могила» этимологизируется как связанное с того – ‘могу, мощь’, «холм» же этимологи связывали с *šelmъ – ‘шлем’ и сканд. hjalmr – ‘шлем’, ‘копна сена с навесом’, которые родственны др.-инд. saṃān – ‘защита, покрытие’ [см.: Фасмер, 1987b: 424]. При этом первоначальное значение слова «могила» было именно «холм», а этимологи сближают его с тат. (сиб.) mogol, мар. mugol’o – ‘стог сена’ [Фасмер, 1986b: 634-635]. О том, что эти этимоны учитываются Пастернаком, говорит как факт, что в стихотворениях доктора Живаго Рождественская звезда дана в виде пламенеющего стога сена, так и факт, что центральный ‘столб-орос’ в романе атрибутирован рекламным шитом с надписью «[Моро и Ветчинкин.] Сеялки. Молотилки». Так на могиле-земле матери ‘вырастает’ ее трансформированный вариант ‘Юрий

¹ Семантическая экспликация и своеобразный перевод «Юрий Андреевич → Егорий Храбрый→Георгий Победоносец» подсказывает, что на деле получается семантика имени «Борис Пастернак». Имя «Борис» – сокращение от «Борислав» с «бор-» от ‘борьба’ и «-слав» от ‘слава’. «Пастернак», в свою очередь, восходит к лат. *pastinaco* – ‘пастернак’ и родственно *pastinatio* – ‘вскапывание почвы для виноградника’, ‘вскопанная почва»; *pastino* – ‘вскапывать, разрыхлять’. Все вместе дает как ‘возделывателя земли’, так и ‘борющегося за славу’ или ‘славного борца’. Конечно, такое сближение Юрия Живаго и самого Пастернака ничего в структуре романа не меняет и едва ли ее обогащает или объясняет. Тут дело в другом. В том, что этимологизация и семантизация собственных имен автора стала нормой в системе авангарда (Ахматова, Хлебников, Маяковский, Цветаева и т.д.) и что целый ряд мотивики отдельных авторских поэтических систем эксплицирован из авторских имен (и отчасти из биографических данных). В случае Пастернака это проливает свет, между прочим, на мотивику «борьбы» и всякой, так сказать, ‘агрономики’ в его творчестве.

Живаго'=*«Георгий Победоносец»* и *«столб-орос Живаго»*, т.е., здесь определяется вся его судьба. Небезынтересно отметить, что в плаче по погибшим воинам у Цветаевой мать-Русь причитает *«Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!»* (стихотворение датировано *«7 февраля 1921»*) [Цветаева, 1988а: 139-140].

В рамках первой главы *«мужество-храбрость»* Юры эксплицируется мотивом *«волчонок»*. Этимологически *«волк»* восходит буквально к значению *«растерзывающий, раздирающий»* и в этом отношении являет собой повтор *«гриба»* в толковании Якобсона. Другая этимология подводит к эквиваленции *«волк»*, лат. **vuleus, vulcus* – *«волк»* и *Vulcanus* = *«бог Вулкан»*, и родственно с хеттским *ualh* – *«бить»*, откуда этрусское *vel, velx* [Фасмер, 1986а: 338]. то в романе реализуется в наличии имен жителей Варыкина Анной Ивановной: *«Лупп»* значит *«волк»*, и в мотиве Вакха-кузнеца *«Железно брюхо»*.

Мальчик же как *«волчонок»* начинает *«выть»*, где *«выть»* подготовлено всем пассажем: *«Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет»*. *«Выть»* же в ряде славянских языков связано со значением *«говорить; кричать, ликовать; выкрикивать»*; сюда же относят др.-инд. *utis* – *«крик»*, греч. *ουω* – *«кричу, зову»* и герм. слова, обозначающие сову [Фасмер, 1986а: 371]. И в итоге получается смысл *«говорящий волк»* и *«мужественный волк»*, что не противоречит общеизвестной индоевропейской традиции. В ряде культур волк, во-первых, – *«воин, родоначальник, вождь»*. Во-вторых, волк – носитель особых знаний и психопомп (ср. мотив говорящего волка и волка-переносчика в тридевятое царство в народных сказках). Человек, превращенный в волка, наделен чудодейственной силой и особым положением *«вещего, всеведущего»*, а другая основа со значением *«волк»* – **ueit'-(n)-* – увязывается с корнем **ueit'* – *«ведать, знать»* и, например, с хет. *uetna-*, др.-исл. *vitnir*, слов. *vedanes, vedomes, vedavec*, укр. *вішун* *«волк-оборотень»* (*«человек, обратившийся в волка»*), др.-чеш. *vedí* *«волчицы-оборотни»* [Гамкрелидзе, Иванов, 1984: 492-494 и след.]. Не случайно многие вожди разных народов и сами эти народы именовали себя *«волками»*, а в славянской традиции наиболее популярные святые – Никола, Егорий, Илья – являются одновременно и покровителями и повелителями (укротителями) волков. Кстати в реальности животного мира волк значительно мудрее и, так сказать, социальнее собак: волчьи семейства и волчьи стада едва ли не самые организованные. Фактически только часть их способностей сохранилась у их ближайших родственников – у собак. Кроме того, волк – такой же психопомп, как и собака. Поэтому они могут рассматриваться как эквиваленты, и волку может приписываться, например, такая же связь с поэтической функцией, с вещим словом, что и собакам¹. У

¹ Ср. актуализацию авангардом связи *«собака – поэт»* хотя бы в *Вот так я сделался собакой* Маяковского, его разбор [Смирнов, 1978], или в *Поэме без Героя* Ахматовой, в ее мотиве кабаре *Бродячая собака*, однозначно связанного с лукусом *«казни поэта»* – детальнее см. в моем разборе *Поэмы* [Faguno, 1990а и 1991f].

Пастернака в романе волки обитают в Варыкине, в «глуши богоспасаемой», и появляются как раз в тот момент, когда доктор Живаго записывает и пишет самые основные свои стихотворения и становятся своеобразным инициатором центральной *Сказки* (с. 433-439; показательно при этом, что они там именуются и собаками – с. 439). Волчий вой слышит Живаго «в три часа ночи», т.е. в пастернаковское время преодоления конфликтности и выхода в сакральное измерение, целиком уйдя в «язык», в «состояние мировой мысли и поэзии», и возвращаясь оттуда «к себе, к действительности, счастливый, сильный, спокойный. Вдруг в безмолвии далеких пространств, раскинувшихся за окном, он услышал «заунывный, печальный звук» (с. 435). Это значит, что волчий вой стоит тут в позиции мировой тоски по слову Господню, некая нижняя ступень одной и той же мировой семиотической (логосовой) лестницы.

Стихотворение *Рождественская звезда*, тогда именно записывавшееся (с. 434 и 537-539), трансформирует «волков» в «овчарок» и «собак». При этом небесполезно помнить, что в народной традиции и в святочной обрядности Рождественской звездой называется Вечерняя Венера, именуемая также и Овечьей и Волчьей звездой. Данное в *Рождественской звезде* поклонение волхвов представлялось Юрию Живаго в его молодости несколько иначе: «Вдруг Юра подумал, что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни, [...]. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» [Пастернак, 2004b: 82; часть III: *Елка у Свентицких*; гл. 10].

Во всем этом пассаже «Блок» входит в анаграмму ‘Бог’ и ‘око’. В нее включается также и анаграмма «**вохвов/волками**». Слово «вохв» связано со старославянским «вльсняти» – ‘баяти; говорить’, ‘врачевать’; иногда его сближали и со словом «волк» [Фасмер 1986а: 346]. Кроме того «Голландия» – Holland – этимологизируется как низовая (от hol, hal – ‘низкий, плоский’) страна и даже как страна подземная (ср. имя Holda германского мифологического существа, водительницы душ усопших). Стоит еще напомнить, что за именем «Нимвеген» в вопросе Елены Прокловны стоит Noviomagus с возможностью читать его magus как ‘магический, волшебный’ или как ‘маг, жрец, звездочет, волшебник, чародей’ и что тогда подспудное имя Noviomagus могло бы толковаться как ‘новый маг’, ‘новый волхв’ (т.е. именно «русское поклонение волхвов»), что одинаково относилось бы как к самому доктору Живаго, так и к Антипову-Стрельникову.

Парадигма «волхвы → голландцы → волки → темный еловый лес» выстраивается, как видно, в направлении ‘вглубь-вниз’ – к духу земли, к предтече Бога¹. В итоге получается, что Пастернаковское рождественское

¹ Кстати, «лес» и «ель» и есть у Пастернака ипостась Бога, часто в ее грозном и устрашающем виде; ср. также мотив «высоких, как горы, треугольных елей» на с. 361, где ‘треугольность’ соотносится с эмблемой Троицы и Бога, а «ели» – и с ‘елемем’ и с ‘вечностью’, а точнее – со ‘смертью-воскресением’.

поклонение – поклонение всей земли, всей мировой оси, с одной стороны, а с другой, его Рождество оказывается трансформацией этой земли или ‘этого мира’ в ‘Звезду’: вовсе не случайно

Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой (с. 538) –

тут реализуется одно из прочтений надписи над распятием INRI = ‘Огнем обновляется вся природа’ (и еще одно замечание: герм. Holda – Перхта отвечает лат. Люции, п.е. божеству света; у восточных славян это период Николиных святков)¹.

¹ В эту парадигму «волки → волхвы» включено в романе и «лесное воинство». Эпизод перехвата доктора Живаго партизанами на место «убитого фельдшера» дает их в виде «маскарадных ряженных» (с. 305). Это соотносит их со святочным передеванием и, как переодетых, с ‘потусторонностью’. Таковы, впрочем, и детали дынных костюмов, особенно «низко надвинутой поповской шляпы с широкими полями», которая вводит смысл ‘незримости’ и ‘особых, тайных знаний’. Характер этой ‘потусторонности’ и этих ‘знаний’ раскрывается мотивами ‘троицы’ («Поперек дороги, преграждая ее, стояли три вооруженных всадника»), предстоящей мены «убитого фельдшера» на ‘живого’ «доктора Живаго», и мотивом ‘связи», которая окажется связью ‘телеграфной’:

– Вы сын Микулицына Ливерий, товарищ Лесных?

– Нет, я его начальник связи Каменнодворский.

‘Каменный двор’ в имени «Каменнодворский» вводит еще и сему ‘кремля’ и сему эквивалента ‘св. Николы’ – привратника царствия небесного св. Петра. Очередные имена партизан и, прежде всего, имя «Ангеляр» (буквально angelos – ‘вестник’) уже однозначно соотносят «лесное воинство» с ‘библейско-евангельским ‘воинством небесным’ в его грозном, вершащем суд, обличье (с. 399 и след.), где наиболее жестоко наказывается измена, т.е. нарушение ‘миропорядка’ и обязующего установленного, так сказать, ‘завета’.

Окончательно суть «лесного воинства» раскроется Юрию Живаго уже после побега, когда он заглянет в «швейную мастерскую» в поисках брадобрея (с. 381). Там, оказывается, «шили одно военное, ватные штаны, стеганки и куртки, а также сметывали, как Юрий Андреевич это уже видел в партизанском лагере, сборные шутовского вида тулупы из разномастных собачьих шкур» (с. 381). «Лесное воинство» оказывается, таким образом, трансформацией ‘собак’ или реализацией ‘духа собак’, что ведет к идее самотрансформации и самоперерождения ‘духа земли’ (не случайно вождь партизан – «Лесных», что в пастернаковской системе соотносит его с ‘богом-лесом’). Иначе: там, в царстве «лесного воинства» ‘в тулупах из собачьих шкур’ реализуется (активизируется) отправная мировая ‘мудрость’, одна сторона которой – ‘смерть’, а другая – ‘духовное перерождение и воскресение’. Там, так сказать, начинается восхождение по мировой лестнице, там же начинается ‘будущее’-‘одухотворенная вторая вселенная’. Вот почему в *Рождественской звезде* во все возрастающей толпе поклонников-паломников перемешались «ослы и верблюды», «овчарки», «собаки», «кто-то с навьюженной снежной гряды | Все

Парадигма «казалось, что ее [*Вечную память*] продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра →могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле →Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет» теперь однозначна. Это – ‘песнь [*Вечная память*] →слово на могиле →вой волчонка’, где «волчонок» – реализация ‘памяти=слова=славы’.

Тем не менее, это всё еще не произнесенное и произносимое слово, слово потенциальное, заложенное в мире, но требующее санкции на свою

время незримо входил в их ряды», «несколько ангелов в гуще толпы», которых «Незримыми делала их бестелесность» и «Топтались погонщики и овцеводы, | Ругались со всадниками пешеходы» (с. 539). Эта «толпа» и являет собой всю мировую лестницу – разные ступени интуиции, мудрости и одухотворенности, и разные ступени ‘смертности’. Но «только волхвов из несметного сброда | Впустила Мария в отверстие скалы». И это опять-таки не ‘дискриминация’ или ‘селективность’, а вся ‘лестница’. Во-первых, волхвы и есть ‘мудрость-мудрецы’, сохраняющие свой генезис ‘земной-волчьей мудрости’. Во-вторых, три волхва традиционно толкуются как три ипостаси бытия мира и человека, т.е. весь ‘космос’, все ‘три царства’ или ‘материальное – одушевленное – духовное’. Ср. такое же толкование даров трех царей в стихотворении 2 из *Вифлеема* Цветаевой:

Три царя.
Три ларя,
С ценными дарами.

Первый царь –
Вся земля
С синими морями.

Ларь второй:
Весь в нем Ной,
Весь, с ковчегом-с-тварью.

Ну, а в том?
Что в третём?
Что в третём-то, Царь мой?

Царь дает,
– Свет мой свят!
Не понять что значит!

Царь – вперед,
Мать – назад,
А младенец плачет.
[Цветаева, 1982: 139]

реализацию. Это пока лишь интуитивное ощущение и тоска за своим Творцом, словом мир создавшим.

Что касается «волчонка», то в известной мере оно являет собой семантический повтор слова «мальчик», которое значит *μηλον* – ‘мелкий скот, овцы’, лат. *malus* – ‘дурной, плохой’ и ‘малый, незначительный, недостаточный’ [Фасмер, 1986б: 564]. Смысл ‘недостачи’ отражен здесь также и в мотиве ‘курносого исказившегося лица’. Вот эта некая ‘недостача’ и требует восполнения, санкции. В пределах данной главы и ‘недостачу’ и ‘санкцию’ являет собой, вероятнее всего, подразумеваемое ‘возможное, но еще не высказываемое слово’.

Илия – летящее облако – Веденияни

На других похоронах – Анны Ивановны – Юра сначала засыпает в библиотеке «за высокими книжными полками», где ему снятся-слышатся слова «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный» и «Надо проснуться», а потом мечтается (с. 91) «производить красоту» «В ответ на опустошение, произведенное смертью», т.е. творить красоту-искусство, которое «[...] неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» [Пастернак, 2004б: 91; часть III: *Елка у Свентицких*; гл. 17].

Поэтом такого уровня Юра станет в романе не сразу. Он будет то и дело повергаться во все более кризисные состояния и всякий раз подниматься после них на все более высокие уровни откровения, т.е. получать соответствующие санкции на ‘слово’. Так, если после забытья во время отпевания Анны Ивановны ему открывается цель-идеал Откровение Иоанна, то во время первого тифозного кризиса те слова начинают уже слагаться в некие стихотворные строки: «Рады коснуться и / Надо проснуться» (с. 206).

Эта предрасположенность Юры получать откровения и исходная санкция выводятся в романе уже в первой, отправной его главке. Однако, прежде чем ее показать, целесообразно разобраться сначала в том, что происходит с Юрой во время вторых похорон, которые дублируют первые и более отчетливо эксплицируют смысл тех первых.

Юру нашла в библиотеке и разбудила Шура Шлезингер: «– Юра! Боже, наконец-то. Проснись, пожалуйста, трясет его за плечо доискавшаяся его Шура Шлезингер.

– Что с тобой? Выносят. Ты с нами?

– Ну. Конечно» [Пастернак, 2004б: 89; часть III: *Елка у Свентицких*; гл. 16].

«– Юра! Боже, [...]» вводит возможность эквиваленции ‘Юра – Бог’. Но «Шура» тоже одним своим аспектом входит в ‘потусторонность’. Уже само ее имя «Шура» – ‘Александра’, т.е. ‘охраняющая’ и реализующая смысл ‘покрова’ (что связывает ее с метелью в канун Покрова второй главкой романа – с. 7). Фамилия «Шлезингер» вполне свободно расшифровывается как наложение двух слов-смыслов: *Schleuse, schleusen* – ‘шлюзы’, в том числе и ‘хляби небесные’, и ‘шлюзовать’ и (тайно) переправлять, направлять,

засылатъ»; и *singen* – ‘петь’, *Sänge, Sängerin* – ‘певец, певица’. Согласно наррации, Шура Шлезингер «была несколько раз замужем, но забывала мужей тотчас по разводе» и «сохраняла холодную подвижность одинокой» и далее: «Шура Шлезингер была теософка, но вместе с тем так превосходно знала ход православного богослужения, что даже *tout transportée*, в состоянии полного экстаза не могла утерпеть, чтобы не подсказать священнослужителям, что им говорить или петь. «Услыши, Господи», «иже на всякое время» всё время слышалась ее хрипящая срывающаяся скороговорка.

Шура Шлезингер знала математику, индийское тайновидение, адреса крупнейших профессоров московской консерватории, кто с кем живет, и, Бог ты мой, чего она только не знала. Поэтому ее приглашали судьей и распорядительницей во всех серьезных случаях жизни» [Пастернак, 2004b: 56; часть II: *Девочка из другого круга*; гл. 20].

Короче говоря, Шура Шлезингер входит в парадигму романной ‘Софии’, ‘матери-земли’ и в этом смысле она – вариант как Марьи Николаевны, так и Анны Ивановны или Княгини Столбуновой-Энрици; в Юрятине ее соответствием станет Сима Тунцева.

Так вот, своим жестом ‘трясет за плечо’ и семантической связью со ‘шлюзами-хлябью небесной’ она – одна из экспликаций мотива «облака» самой первой главы романа.

«Облако», которое ‘налетело’ и «стало хлестать’ Юру «по рукам и лицу» (с. 6-7) – оживляющее облако, призывающее ‘проснуться’, выйти из состояния «отупения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон», вернуться из состояния ‘отсутствия’, т.е. призывает ‘быть’. Но это не всё.

Мотив кажущегося и долженствующего быть якобы сказанным «слова» в очередном абзаце сменяется трижды повторенным мотивом ‘головы’: «Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взором. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет» [Пастернак, 2004b: 6, часть I: *Пятичасовый скорый*, гл. 1].

Появляясь на месте мотивов «могила – холмик – материнская могила», т.е. на месте ‘земли’, «голова» сменяется «главами монастыря» и этим самым вводит христианскую идею ‘глава=церковь=Христос=глава мира’. На месте же не сказанного «слова» «голова» актуализирует свою древнюю связь с ‘убитый’ (что имеется и в слове «курносый»), с **golva* – ‘желвь’, ‘черепаха’, ‘желвак’ и лат. *testa*, т.е. с основой мира и с лирой (не случайно партизаны переименовали фамилию «Живаго» на «Желвак» – с. 372), но также с ‘голый’ и ‘череп’, т.е. с Голгофой. В этом отношении уже здесь, но еще в крайне невыраженном виде, имеет место сцена «Гефсиманского сада» (547-548). Однако и это еще не всё. Локализация Юры на ‘холмике-возвышении’ и ‘налетевшее облако’: «Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу плетью холодного ливня» [Пастернак, 2004b: 6-7, часть I: *Пятичасовый скорый*, гл. 1] недвусмысленно переключаются с эпизодом из 3-ей Книги Царств: «[...] Илия

взошел на верх Кармила, и наклонился к земле, и положил лице свое между коленами своими. И сказал отроку своему: пойди посмотри к морю. Тот пошел, и посмотрел, и сказал: ничего нет. Он сказал: продолжай это до семи раз. В седьмой раз тот сказал: вот, небольшое облако поднимается от моря, величиною в ладонь человеческую. [...] Между тем небо сделалось мрачно от туч и от ветра, и пошел большой дождь. [...] И была на Ильи рука Господня» [Книга Царств, 18: 42-46].

Название Кармил толкуется как 'плодородие' или как др.-евр. *Karem'el* – 'винница, виноградник Господень'. В исторических записях (23-го и 15 вв. до рожд. Христа) эта гора описывается как 'нос газели', как 'Святая голова' и просто как 'Святая'. В христианскую традицию она вошла, в частности, основанным на месте проповедей Ильи монастырем кармелитов, которые слова «Вот небольшое облако поднимается от моря, величиною в ладонь человеческую.» понимают как символ Матери Божьей. Пещера Ильи на горе Кармил называется по-арабски *el-Khadr*, буквально 'Зеленая', т.е. 'Бессмертная'. Считается, что в ней скрывался Илья от преследований Иезавели. Самое высокое место Кармила называется по-арабски *Muhraka* – 'всесожжение' в память о сошедшем на землю небесном огне и поглотившем жертвоприношения Ильи [3-я Царств 18: 38].

Связь разбираемого эпизода с горой Кармил ощущается только в мотиве священника «со сборками на узких облегающих рукавах», которые являются знаком высшего священного сана, и в мотиве монастыря во второй главке, где Юра с дядей пережидают ночь перед выездом. Кроме того, в романе эта связь может подразумеваться и в мотиве «огорода» и в мотиве 'сожжения', вплоть до кремации самого доктора Живаго. Связь же с Илией повсеместна.

Подспудно Илия присутствует уже в первых словах романа в заанаграммированном виде «Ш-ЛИ И ш-ЛИ И пЕЛИ», «останавЛИваЛИсь», «пропускаЛИ – счИтаЛИ – крестИЛИсь», «запЕЛИ», «закрЫЛИ, заколотИЛИ» с сопровождающим знаком святости «Ш» в «Шли и шли» (ср. значимость «Ш» в имени «Шура Шлезингер»). Эта анаграмма будет повторена уже более явственно еще раз – в рассказе Анны Ивановны о Варыкине и ее 'богах-обитателях' (с. 71). Затем он оформится в двойников Юрия Живаго – его брата Евграфа Живаго и Антипова-Стрельникова.

Облако же – как библейско-евангельский знак богоявления – будет сопровождать доктора Живаго вплоть до его смерти в трамвае. При этом оно всегда будет иметь цвето-светоносный сакральный характер, как благословительный, так и пассионарный.

Библейский пророк Илия интерпретируется в христианской традиции как предтеча Христа и Иоанна Крестителя. В первой главке мотив Иоанна Крестителя выражен слабо, но тем не менее он явственно звучит в трехкратном повторе мотива «головы/глав». Позже он станет сквозным мотивом 'казни-декапитации' в романе. Не случайно и тут «курносое лицо исказилось», где «исказиться» вводит возможность актуализаций его связей как с «казати» – 'говорить, являть', так и с «казить» – 'извращать' и 'казнить, наказывать'.

«Сказать слово на материнской могиле» вводит представление о древнем жанре «слова», с одной стороны, а с другой, – актуализирует древние значения «слова»: прасл. *slovo – ‘молва, репутация, похвала, слава, честь’, родств. др.-инд. svavas – ‘слава, похвала, уважение, зов’ и авест. sraвах- – ‘слово, учение, изречение’. Эти смыслы сохранились и в ряде однокорневых слов означающих «слово» в ряде славянских языков.

Это подводит к еще одному аспекту Юрия Живаго – к его статусу ‘богослова’ и к повтору в нем функции Иоанна Богослова. Юрий Живаго – «доктор», лат. же *dostor* значит ‘ученый, образованный, учитель богословия’. Впрочем, согласно сюжету, он пишет как стихи на литургические темы, так и богословские статьи. В финале главы как бы вскользь названо имя дяди Юрия и брата усопшей Марьи Николаевны: «Николай Николаевич Веденяпин» (с. 7). Это значит, что, с одной стороны, хоронят «Марью Николаевну Веденяпину-Живаго», и что, с другой, Юра есть «Юрий (Георгий) Андреевич Веденяпин-Живаго».

По своему звучанию фамилия «Веденяпин» воспринимается как связанная со смыслом ‘ведети’ – ‘ведать, знать’, что не противоречит ни статусу Николая Николаевича Веденяпина, ни статусу самого доктора Живаго в романе. Еще более органично она связывается с доктором Живаго и со всей системой романа своей этимологией. Она образована от имени «Веденя», т.е. «Венедикт», от лат. *Benedictus*, и буквально читается как ‘благореченный’, ‘благосказанный’, ‘благослов’ (в традиционных принятых переводах – ‘благословенный’)¹. Легко заметить, что этот смысл тут же и реализуется в

¹ Авангардная трансформация автора в текст и их мена местами, когда текст становится ‘автором’ автора (ср. формулу из *Охранной грамоты* [Часть III, гл. 4]: «Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья.» [Пастернак, 2004а: 218], устойчиво удерживается и в современной литературе. Таковы, в частности, *Я – Эдичка* Лимонова или *Москва-Петушки* Венедикта Ерофеева. Эта мена местами автора и текста проистекает, между прочим, из особого толкования себя и своих имен и биографии как текста, формирующего «Я» автора, а их семантику – как язык или код, на котором данное «Я» автора сформировано. *Москва-Петушки* интересно тем, что тут субъект и герой текста носит то же имя, что и сам автор: автор – Венедикт Ерофеев, герой же – Венечка Ерофеев. А основная семантика произведения эксплицируется из семантики имен «Венечка» – ‘*Benedictus*’ и «Ерофеев» – ‘*hieros*’, т.е. ‘священный’, и ‘*theos*’, т.е. ‘Бог’. Этим диктуется вся ‘речетворческая’ мотивика (от ‘горла’ по ‘слово’), мотивика библейско-евангельская со всеми ‘видениями’, и мотивика ‘спиртного’ как галлюциногена, но и как *spritus*’а, со всеми их культурными коннотациями. Прямые связи *Москвы-Петушков* с Пастернаком, если и есть, – помимо их значимости будут все равно второстепенны, более принципиально тут родство типологическое: на уровне экспликативного текстопостроения. Имеются два фундаментальных исследования *Москвы-Петушков* (Гаспаров, Паперно, 1981 и Geissser-Schnittmann, 1989), которые, если их результаты читать в предложенном свете экспликативной поэтики, окажутся еще более глубокими.

данной главе: «облако», хлещущее Юру по лицу, и есть не что иное, как именно акт благословленья Божья.

Более того, Bene-dico – ‘хвалить, прославлять, славить’ просто повторяет смысл русского слова «слово» и «слова», «что хочет сказать» Юра «на материнской могиле»; benedico – ‘благословлять’, тогда как bene dictum – ‘разумное слово; слово правильно сказанное; похвала, похвала, благословление’, а dico, dico – ‘возвещать’. Показательно при этом, что и русское «дикий» часто читается у Пастернака как лат. dico. Таков, напр., «Диких» в *Детстве Люверс* и таков «дикий селезень», подаренный доктору глухонемым Погоревших: этот «селезень» завернут, так сказать, в реализацию семьи ‘dico-возвещать’, т.е. в «обрывок какого-то печатного воззвания» (с. 164)¹. Само собой разумеется, что такое семантическое наследие в именной генеалогии Юрия Живаго станет еще более активным и значимым, если помнить, что его сводного брата зовут «Евграф», буквально – ‘благописанный’, а дядю – не только «Николай», но еще и «Николаевич», т.е. ‘Никола Николы’, что эквивалентизирует его с Николой = русским крестьянским Богом, с одной стороны, и с другой, – с Юрием-Георгием.

В этой системе похороненная «Марья Николаевна Веденяпина-Живаго» обнаруживает свою ‘софийную’ природу, а ее сын, взошедший на выросший ее могильный холмик «сказать слово» – не только дубль этой ‘софийности’, но и сама ‘софийность’, которой предстоит претвориться в ‘слово’ (в пределе – в ‘слово откровения’). Не случайно во 2-ой главке (с. 7-8) это ‘запредельное слово’ является Юре в виде ‘стучащей в окно метели’ (что есть знак воскресения, но и предвещающей его смерти) и не случайно в главке 6-ой (с. 14-15) на самом дне оврага «членистые стебли хвоща были похожи на жезлы и посохи с египетским орнаментом, как в его иллюстрированном Священном писании»: оба этих эпизода завершаются боязнью и молитвой Юры за маму, что значит, что и ‘метель’ и ‘орнамент’ – ипостаси и напоминания самой погребенной, а в пределе – мировой софийности. Вот претворить ее в слово и предстоит в будущем Юре Живаго.

Казалось – курносое лицо исказилось

¹ Кроме той же системной мотивики в *Докторе Живаго* и в *Детстве Люверс* небезынтересно еще отметить, что имя «Люверс» содержит в себе возможность читать его с инкорпорированной семемой ‘волк’; а это Женю Люверс роднило бы с доктором Живаго, появляющимся в романе сначала уподобленным «волчонку». Это бы подсказывало, что «волк» у Пастернака нагружается смыслом первичной животной души, первого ‘подобия Богу’, которому затем предстоит вновь и вновь к Богу приобщаться, постепенно одухотворяясь вплоть до финального с ним слияния (что, собственно, согласуется с раннехристианским – византийским – представлением о человеке как ‘логосе’, стремящемся вернуться в породивший его Логос и слиться с ним). В имени «Люверс» возможность ‘волчицы’ дает созвучие «Люв-е-» с французским louve – ‘волчица’, ‘волчья лапа (приспособление для подъема больших камней)’, louver – ‘поднимать с помощью волчьей лапы’.

Роман начинается со сравнения, с 'кажимости' наличия чего-то другого (иного), чем чувственно воспринимаемое, и с 'подобия'. Этот сквозной мотив романа реализуется затем в контаминации актуализаций др.-рус. «казати» и «казнити» (ср. мотивы показа, знаков, откровений, фигур вплоть до «дома с фигурами», и т.п.). Но здесь интересно другое. Мальчик – Юра Живаго – долженствующий быть главным героем романа нигде, ни здесь, ни после, внешне не описан: он как бы лишен своей внешности, за исключением такой детали как 'курносость'. И это знаменательно.

Русское слово «лицо» восходит к «лик», с двумя разными значениями. Одно из них связано с «ликовать» и семантически восходит к 'петь, плясать, скакать' (словом «лик», в частности, переводилось греч. choros). В этом отношении «лицо» мальчика – повтор мотива «пели *Вечную память*» и не сказанного «слова». Затем оно получит реализацию в ряде песнопений, незримых хоров и мотивов 'славы'.

Другое значение слова «лик» – 'образ, изображение, подобие'. В этом плане «лицо» Юры – не физиогномическое лицо, а именно 'подобие' или сущностный дубль не изображаемой физиогномики. Оно реализует инициальное 'казаться' в смысле 'видеть показывающееся-проступающее одно через другое'. В данном случае сквозь «лицо» Юры проступает «волчонок». В иных мотивах – вся его 'родословная' вплоть до 'подобия Бога', т.е. до реализации библейской формулы 'человек создан по образу и подобию Бога'. Короче говоря, «лицо» Юры есть икона Бога, а он сам просто 'человек Божий'. Таков, в частности, Юра в эпизоде смерти Анны Ивановны: *«Совсем другое дело было теперь. Все эти двенадцать лет школы, средней и высшей., Юра занимался древностью и законом Божиим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и о природе, как семейною хроникой родного дома, как своєю родословною. Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, всё на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною и совсем по-другому выстаивал по Анне Ивановне, чем в былое время по своей маме. [...] и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как великим предшественникам»* [Пастернак, 2004b: 88-89; часть III: *Елка у Свентицких*; гл. 15].

Короче: Юра – повтор, продолжение и подобие накопленного состояния мировой мысли; он, собственно, – самое Слово¹. Тем загадочнее становится упоминание о его 'курносости'.

¹ Но пока это 'слово-логос' еще не укреплено требуемыми санкциями (на уровне христианской обрядности – 'приращениями-приобщениями' к Логосу; см. примечание 12). Собственно, это значит, что мир и человеческое бытие изначально существует у Пастернака удвоенно и раздвоенно, а его задача или миссия – устранить эту раздвоенность, опознать в себе и укрепить в себе наличие сущностного дубля. Сущностным дублем человека есть в этой система Бог, Логос, София-Мудрость Божья. 'Одухотвориться, умудриться', по этой системе, – воссоединиться с сущностным дублем. Отсюда в системе Пастернака особое место занимает мотив 'образца'. Таково, в частности, раннее его

Один, эротический, смысл курносости, согласно которому курносость воспринимается как пониженная половая активность и едва ли не кастрация, в романе игнорируется: доктор Живаго влюбляется трижды и всякий раз у него рождаются дети (правда, на ином уровне он их как бы и не имеет).

Другой смысл 'курносости' – смерть: «курносая» – табуированное распространенное народное именование именно смерти. В этом плане курносость Юры может рассматриваться как напоминание о 'смерти' и 'смертности'. Ср. его близкую к заговору речь к больной Анне Ивановне с отсылкой к Иоанну Богослову: «[...] *А теперь повнимательнее. Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душою, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. И что же? В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего. [...] Смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет потому, что преждее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видели, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная*» [Пастернак, 2004b: 69; часть III: *Елка у Свенцицких*; гл. 3].

В свете этого пассажа Живаго как «курносый» – 'умерший' и 'живущий повторно', иной, вечной жизнью в других. И если народная «курносая» смерть – неспособная рождать, то чадородие Живаго с одновременным лишением этих детей вводит смысл иного, не биологического преодоления смерти. Речь о 'вечности-памяти', о бытии на уровне духовном¹.

стихотворение *Образец*. Оно следует после *Подражателей* и стоит в финале *Книги степи* из сборника *Сестра моя – жизнь* [Пастернак, 1965: 121-122]. В нем как раз Homo sapiens обретает свою 'человечность' и 'умудренность' прибывая к сущностному первообразу – к «книге степи», т.е. к «Софии-Мудрости» (где вовсе не случайно земная ипостась Софии дана как украинская степь или, может быть, и вообще 'Киевщина' как локус первого храма св. Софии на Руси).

¹ Собственно, и нет никакой надобности выискивать мотивы, снимающие смысл 'кастрации' с доктора Живаго, т.е. с его 'курносости'. Дело в том, что кроме 'чадородия-бездетности' она вводит смысл 'бесполости', 'обоюдуполости' или 'андрогинности', которая характеризует 'идеальные', 'потусторонние существа'. В случае Живаго последнее выражается, между прочим, мотивом 'женской души' – ср. с. 341-342:

«Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал всё его существо, и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого, и потом навсегда служит и кажется ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем, и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и всё видимое преобразаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. «Лара!» –

Этимологически «курносый» образовано от «корный». В разных языках корень «крн» стоит в основе слов со значениями изуродованности, смерти, и т.п.: словенское *kpn* – ‘изуродованный’, латыш. *kurns* – ‘глухой’, лит. *kurlas* – ‘глухой’, *kursti* – ‘глохнуть’, др.-инд. *kirnás* – ‘раненый, убитый’, *karṇás* – ‘корноухий’, лат. *carere* – ‘нуждаться’, греч. *ακαρῆς* – ‘очень маленький’, лат. *careo* – ‘не иметь, быть без или вне чего-л., быть лишенным, быть свободным, обходиться без, воздерживаться, отказываться’, русское «корнать» – ‘подрезать, усекать, укорачивать’, укр. «корняти» – ‘колоть, бить, рубить’, чешск. – ‘кастрировать’ [Фасмер, 1986b: 427, 330].

закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей земле, ко всему растилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству» [Пастернак, 2004b: 341-342; часть XI: *Лесное воинство*; гл. 7]. И другой пассаж: «О, как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но чем, какой стороной своей? Чем-нибудь таким, что можно было назвать или выделить в разборе. О нет, о нет! Но той бесподобно простой и стремительной линией, какою вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу Творцом, и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накиннутую простыню выкупанного ребенка» [Пастернак, 2004b: 365; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

А вот еще одна характерная деталь. В романе многократно упоминается Пушкин и *Евгений Онегин*. В некоторых случаях Живаго повторяет поведение Пушкинских персонажей, но – не Ленского и не Онегина, а Татьяны Лариной. Таковы, к примеру, его заезды в Юрятин в библиотеку, где повторяется посещение кабинета Онегина Татьяной. Как и Татьяна, Живаго составляет себе образ Лары по тому, что она читает и по ее поведению во время чтения. Таков и уход Живаго из партизанского лагеря: он – прозрачный повтор сна Татьяны. Так, и на этом уровне Живаго – ‘андрогинен’.

Литературная критика склонна видеть Татьяну Ларину если не в самой Ларе, то по крайней мере в ее дочери Тане бельевщице, руководствуясь тем, что она «Таня» – ‘Татьяна’ и дочь Лары, следовательно: ‘Ларина’. Тем временем фактически ‘Лариным’ является доктор Живаго, и Таня, оставаясь ‘Лариной’ остается ею не столько по имени матери, сколько по сущности отца. В процитированных выше пассажах происходит одна удивительная вещь: Юрина ‘душа’ дублирует смысл ‘ларя’, где хранится ‘лар’ в смысле ‘дух’, в том числе и в ипостаси Лары, и в ипостаси «всей Божьей земли». На этом уровне ‘Таня Ларина’ в *Докторе Живаго* – возрождающаяся ‘Божья земля’, ‘Русь-Россия’. А в интертекстуальных связях с пушкинским *Евгением Онегиным* – реализация и своеобразный пре-текст пушкинской формулы ‘Татьяна – русская душою’ (Глава 5-ая, строфа IV: «Татьяна русская душою, | Сама не зная почему | С ее холодною красою | Любила русскую зиму» и строфа VII: «Что ж? Тайну прелесть находила | И в самом ужасе она: | Так нас природа сотворила, | К противоречию склонна. | Настали святки.»), где все мытарства являются одновременно и мытарствами души и по ‘пространству души’, т.е. самоконструирование души (мотивы *Евгения Онегина* в *Докторе Живаго* я прослеживаю с статьях: [Фагуно, 1991a и 2000].

Во второй раз курносость Юры отмечена дважды Ларой при первой с ним встрече в госпитале. И тут как раз и реализуется вся серия значений этого «курносый»: он ранен шрапнельной пулей, т.е. символически и ‘ранен’ и ‘убит’ (с. 126): «Юрий Андреевич упал посреди дороги, обливаясь кровью, и потерял сознание». Далее, на вопрос медсестры о его состоянии он отвечает: «Я сам врач и лечу себя собственными силами. Я ни в чем не нуждаюсь» (с. 127), где ‘не иметь, быть лишенным и быть одновременно свободным, самодостаточным’ и есть его ‘курносость’. Кроме того, ‘быть раненым, убитым, обкорнанным’ реализуется в романе в мотиве усекновения головы (частые обмороки доктора Живаго, частая потеря сознания) и повторе – на ином уровне – Иоанна Предтечи.

На елке у Свентицких Лара танцует с Коккой Корнаковым, после чего, стреляя в Комаровского, попадает в левую руку отца Коки, т.е. «товарища прокурора московской судебной палаты» (с. 85). Раненый, а точнее – всего лишь поцарапанный выстрелом, Корнаков – «Борис», т.е. ‘Борислав’, от «бор-» – ‘бороться’ и «слав-» – ‘слава’. Тут, видимо, ‘борющийся за славу’. Это соотносит Бориса Корнакова с Понтием Пилатом, с римским судьей Христа-‘преступника’ – ср. уподобляющий моющему руки Пилату его жест зажимающий «чистою салфеткою кровоточащую царапину», возглас жены Корнакова: «Для вас царапина, а для меня оправдание всей моей жизни» (с. 86) и римскую мотивику зала, где Корнаков и Комаровский «всю ночь резались в карты в трехстенной помпейской гостиной» (с. 82). Если учесть дату этого покушения, е.е. 27-го декабря, то Корнаков – вариант и Ирода Великого, каздившего также и Иоанна Крестителя¹.

¹ «Был первый или второй час ночи» с 27-го на 28-го декабря, когда «Вдруг в доме раздался выстрел» (с. 85-86). Как известно, 27-го декабря церковь празднует день апостола и евангелиста Иоанна Богослова, 28-го декабря – двадцати тысяч мучеников в Никодимии сожженных, а 29-го – четырнадцати тысяч младенцев, от Ирода в Вифлееме избивенных. В стихотворении 2 *Метели* 1914-го года, первоначально озаглавленном *Сочельник*, Рождественскую метельную ночь Пастернак интерпретирует в таком же ключе массовых убийств и соотносит ее с ночью Варфоломеевой:

Все в крестиках двери, как в Варфоломееву
Ночь. Распоряженья пурги-заговорщицы:
Заваливай окна и рамы заклеивай,
Там детство рождественской елью топорщится.
[...]
Секиры и крики: – Вы узнаны, узники
Уюта! – и по́ двери мелом – крест-накрест.

Что лагерем стали, что подняты на ноги
Подонки творенья, метели – сполáгоря.
Под праздник отправятся к праотцам правнуки.
Ночь Варфоломеева. За город, за город!
[Пастернак, 1965: 85-86]

Сын же Корнакова, с кем танцует Лара, – «Кока», т.е. или ‘Николай’ – ‘победитель народов’ (от *nike* и *laos*), или ‘Константин’ – ‘стойкий, постоянный’ (от *constans*), или же ‘Конкордий’ – ‘согласный, единодушный’ (от *concordis*). В этом смысле фамилия «Корнаков» значит ‘подрезающий, усекающий, укорачивающий’, иначе – ‘палач’ (он – ‘товарищ прокурора», т.е. ‘выносящего приговор’), а «Кока» с отсылкой к омониму «коко, кока» – ‘яйцо’ – видимо ‘кастрированный’, ‘внух языческого обряда’: не случайно именно

Сходная и, видимо, безотносительно к Пастернаку, картина наблюдается и у Ахматовой. Так, в стихотворении 1919-го года «*Чем хуже этот век предшествующих? Разве...*» зима дана как «белая»=‘смерть’, которая «дома крестами метит | И кличет воронов, и вороны летят» [Ахматова, 1976: 143]. А первое *Посвящение Поэмы без героя* имеет свое подзаглавие *27 декабря 1940* [Ахматова, 1976: 353]. Ахматовская дата читается исследователями исключительно как дата второй годовщины смерти Осипа Мандельштама. Тем временем это не единственная ее значимость. Наоборот, судьба Мандельштама интерпретируется самостоятельной значимостью этой даты в народно-христианской традиции, на что указывает и внутренняя мотивика *Поэмы* – мотивика святок, Иоанна Богослова, Иоанна Крестителя и т.д.

Оба этих примера – из Пастернака и из Ахматовой – явственно говорят о более устойчивой связи в русской (славянской) культуре святок и, может быть именно дня 27-го декабря, с декапитацией. Доступные этнографические исследования и источники пока этого вопроса не проясняют. Но и там можно все-таки обнаружить некую связь святок с головой – это некие приметы о тени с головой во время святок, запреты, связанные с едой, хождения так называемых Иродов (у поляков), хождения с козой или туром (представляемых главным образом чучелом головы), приметы о гостях (полазниках) в головных уборах (особенно в шляпах) или без них.

Похоже, таким образом, на то, что поэты авангарда актуализируют некую потерянную и очень архаическую мифологему святочного периода, связанную именно с головой и с убийством. Не исключено, что речь тут об убийстве божества и о возникновении нового мира, нового годового цикла, из его головы.

Наиболее распространенное толкование святок среди этнографов таково, будто в это время устанавливается контакт с предками и будто души усопших посещают живых и гостят у них. Но это, кажется, более поздняя рационализация забытого обряда и верования. В таком варианте она, конечно, может бытовать и может быть актуализированной в литературе (как у Пастернака в строке «Под праздник отправятся к праотцам правнуки» или в *Новогодней балладе* Ахматовой: «Там шесть приборов стоят на столе, | И один только пуст прибор» со смыслом ожидания ‘потустороннего гостя’), тем не менее не ее следует принимать за отправную семантическую инстанцию. Так, и у Пастернака и у Ахматовой в ее *Балладе* значительно существеннее мотив ‘жертвы’ (ср. в *Балладе* мотив преступления-убийства и, видимо, невинной жертвы: «Отчего мои пальцы словно в крови | И вино, как отравы, жжет? [...] | Но третий, не знавший ничего, | Когда он покинул свет, | Мыслям моим в ответ | Промолвил: «Мы выпить должны за того, | Кого еще с нами нет» [Ахматова, 1976: 181].

он «дирижировал танцами» и выстраивал танцующих в китайскую цепь: «Grand rond! Chaîne chinoise!» (с. 82-83).

Другой уровень в слове «курносый» – «нос» вносит смысл ‘остроумия’ (в такой функции упоминается «нос» у Пастернака в *Детстве Люверс*): ср. лат. *paris* – ‘ноздря’, ‘нос’, ‘сообразительность. сметка’, ‘обоняние, чутье’. Вот этот аспект «носа» Живаго и эксплицируется в эпизоде встречи с Ларой (курсив мой – *J.F.*): «За что он на меня обиделся?» – подумала Лара и удивленно посмотрела на этого *курносого*, ничем не замечательного незнакомца.

Несколько дней была переменная, неустойчивая погода, теплый, заговаривавший ветер ночами, которые *пахли* мокрой землей.

И все эти дни поступали странные *сведения* из ставки, приходили тревожные *слухи* из дому, *изнутри страны*. Прерывалась телефонная связь с Петербургом. Всюду, на всех углах заводили политические разговоры.

В каждое дежурство сестра Антипова производила два обхода, утром и вечером и перекидывалась ничего не значащими замечаниями с больными из других палат, с Галиуллиным, с Юрием Андреевичем. – Станный, любопытный человек, – думала она. – Молодой и нелюбезный. *Курносый и нелзя* сказать, чтобы очень красивый. Но *умный в лучшем смысле слова, с живым, подкупающим умом*. Но дело не в этом. А дело в том, что надо поскорее заканчивать свои обязанности здесь и переводиться в Москву, поближе к Катеньке. [...]» [Пастернак, 2004b: 127-128; часть IV: *Назревшие неизбежности*; гл. 14].

‘Курносость’ Юрия Живаго знаменует собой, таким образом, ‘смерть-декапитацию’ и ‘остроумие, ум’. Вот эти качества и ознаменовываются и санкционируются в мальчике Юре на могиле его матери ‘налетевшим навстречу облаком’. Будучи ‘смертным’ он одновременно и по имени «Юрий» как ‘Георгий’ – ‘земля’ (так, впрочем, во втором эпизоде объясняются ‘запах земли’ и ‘вести «изнутри страны»»). Его судьба – ‘земле стать словом’, ‘воскреснуть через слово Господне’, ‘память’ и Откровение Иоанна, т.е. реализовать искони заложенную в нем предрасположенность ‘быть богословом’.

Иоанн – Иродиада – Марина

Погребение Марьи Николаевны, открывающее роман, совершается в «канун Покрова» (с. 7), т.е. 30-го сентября. Это значит, что ее кончина совпадает с двумя церковными праздниками – с днем зачатия Иоанна Крестителя (23-го сентября) и с днем преставления апостола и евангелиста Иоанна Богослова (26-го сентября); 1-ое же октября – Покров Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии и празднование в честь Хитона Господня и Столпа Животворящего.

Семантика ‘Покрова’ и ‘Хитона’ однозначно реализуется во второй главке в виде разбушевавшейся мировой метели: «[...] *С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало*» [Пастернак, 2004b: 7 [часть I: *Пятичасовый скорый*, гл. 2].

На уровне персонажей этот смысл выражен мотивами «рубашки» Юры и одеванием к выезду в конце главки (с. 7-8): «Они начали одеваться. Стало светать».

Пастернаковская вьюга знаменует собой конец света и, одновременно, обновление и выход в инобытие. В этом втором своем аспекте она – всегда ‘вестница’: как правило, внутри вьюжного мира формируется пастернаковский ‘поэт’, слагаются ‘стихи’, возникает некий текст высшего ранга (ср. хотя бы *Про эти стихи* [Пастернак, 1965: 111-112] и разбор этого стихотворения в моей статье [Faguno, 1978]). Не редко и сам снег или, по крайней мере, «мороз», «иней» стоят у Пастернака в позиции ‘вести, письма, текста’. В романе, например, так читается письмо от Тони в Юрятине: *«За окном пошел снег. Ветер нес его по воздуху вбок, всё быстрее и всё гуще, как бы этим всё время что-то наверстывая, и Юрий Андреевич так смотрел перед собой в окно, как будто это не снег шел, а продолжалось чтение письма Тони и проносились и мелькали не сухие звездочки снега, а маленькие промежутки белой бумаги между черными буквами, белые, белые, без конца, без конца.*

Юрий Андреевич произвольно застонал и схватился за грудь. Он почувствовал, что падает в обморок, сделал несколько шагов к дивану и повалился на него без сознания» [Пастернак, 2004b: 415; часть XIII: *Против дома с фигурами*; гл. 18].

Так же строится и вьюга, в первый раз столкнувшая лицом к лицу Юрия Живаго с его сводным братом Евграфом: из нее выскакивает «мальчишка-газетчик», а снег, кроме всего прочего, уподобляется «крупе»=‘манне небесной’-‘Евхаристии’; там же, кстати, повторяется поведение инициального «облака» – ср.: *«облако стало хлестать его по рукам и лицу»* (с. 6) и *«Метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки газеты серой и шуршащей снежной крупой. Но не это мешало его чтению. Величие и вековечность минуты потрясли его и не давали опомниться»* (с. 191)¹.

¹ Само собой разумеется, что мир после вьюги (равно как и после грозы) у Пастернака – не продолжение предыдущего и не присоединяется к предыдущему по аддитивному принципу. Это уже мир принципиально иной, перерожденный. А континуальность получает вид метаморфозы, когда очередное состояние являет собой более сущностное бытие, чем состояние предшествующее. Поэтому и выход в мир после вьюги или грозы требует временной смерти и преобразования-перестройки от субъекта – просто переждать вьюгу у Пастернака нельзя. Это явление лучше всего видно у Пастернака в случае его частых синопических климатических аномалий. Вот один из примеров такой аномалии в *Докторе Живаго*: «В минуту даль заволочлась белым саваном, земля устилалась белой пеленою. В следующую минуту пелена сгорала, истаивала дотла. Выступала черная, как уголь земля, черное небо, обданное сверху косыми отеками вдалеке пролившихся ливней. Земля воды больше в себя не принимала. В минуты просветления тучи расходились, точно, проветривая небо, наверху растворяли окна, отливающие холодной стеклянкой белизной. Стоячая,

С 'вьюгой-вестницей' пастернаковской системы свободно сочетается как семантика 'куста' (тут: «кустов желтой акации»), так и мотив Иоанна Богослова. Как правило, «куст» у Пастернака соотносится с библейским 'горящим кустом' как локусом Гласа Господня, а шире – 'вести'. Что касается Богослова, то, согласно Евангелию, он – сын громов. Так, назначая апостолов, «чтобы послать их на проповедь, и чтобы они имели власть исцелять от болезней и изгонять бесов», Иисус «поставил Симона, нарекши ему имя Петр, Иакова Заведеева и Иоанна, нарекши им имена Воанергес, то есть 'сыны громовы'» [Марк 3: 14-17]. Вопрос о том, как Иоанн Воанергес стал в русской культуре 'вьюжным', требует особого исследования, но тут надо отметить, что он 'вьюжен' также и у Цветаевой, в ее *Поэме Воздуха* 1927 г.:

Пятый воздух – звук.
[...]
Гром – отсюда родом!
Рыдью, медью, гудью

Вьюго-Богослова
Гудью – точно грудью
Певчей – небосвода
Небom или лоном
Лиро-черепахи?

непитываемая почвою, вода отвечала с земли такими же распахнутыми оконницами луж и озер, полными того же блеска.

Ненастье дымом скользило по скипидарно-смолистым иглам хвойного бора, не проникая в них, как не проходит вода в клеенку. Телеграфные провода, как бисером, были унизаны каплями дождя. Они висели тесно-тесно, одна к другой, и не отрывались» [Пастернак, 2004b: 358; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 5].

Начавшись «белым саваном» эта мена мира завершается «телеграфными проводами», 'письмо' или 'сообщение' которых выражается «каплями дождя» на них. Короче говоря, здесь имеет место не сразу заметное 'водосвятие' ('эпифания'). Промежуточные трансформирующие звенья – «косые отеки ливней», 'просветление', 'распахнутость небесных и земных окон' и, наконец, мотив «скипидарно-смолистых игл хвойного бора», тут же эксплицированных анаграммой 'клей-елей' в мотиве «в клеенку». Кроме того, 'почернение' земли и неба и сравнение земли с «углем» – устойчивый у Пастернака мотив 'черно-' или 'темноликого' божества, как бы предтечи Бога.

Если внимательнее присмотреться к «вьюге» второй главки в начале романа, то и там 'выход' из вьюги – выход в онтологически иной мир: эпизод завершается мотивом Христа и рассвета. После чего на событийном уровне речь идет не о выезде, а о прошлом, когда «жива была мать» Юры; мотив же выезда поддерживается, но это уже совершенно другой выезд (с. 12): «Была Казанская, разгар жатвы», сохраняющий по отношению к не описанному прежнему статус семантической значимости того предполагавшегося.

[Цветаева, 1988а: 445]

Связь 'вьюги-покрова' с 'Хитоном/саваном' соотносит эту вьюгу и со смертью. В главке 6-ой *Рябины в сахаре* «лекариха-знахарка» Кубариха, практикуя свою магию, рассказывает распространенное славянское верование о грозном или метельном вихре: *«Теперь, к примеру, вздумаеть с кем полюбоваться, только скажи. Я тебе кого хошь присущу. Хошь твоего над вами начальника, Лесного вашего, хошь Колчака, хошь Ивана царевича. Думаешь, хвастаю, вру? А вот и не вру. Ну, смотри, слушай. Придет зима, пойдет метелица в поле вихри толпить, кружить столбунки. И я тебе в тот столб снеговой, в тот снеговорот нож залукну, вгоню нож в снег по самый черенок, и весь красный в крови из снега выну. Что, видала? Ага? А думала, вру. А откеда, скажи, из завирухи буранной кровь? Ветер ведь это, воздух, снеговая пыль. А то-то и есть кума, не ветер это буран, а разведенка-оборотенка детеныша ведьменочка своего потеряла, ищет в поле, плачет, не может найти. И в нее мой нож угодит. Оттого кровь. И я тебе тем ножом чей хошь след выну, вырежу и шолком к подолу пришью. И пойдет хошь Колчак, хошь Стрельников, хошь новый царь какой-нибудь по пятам за тобой, куда ты, туда и он. А ты думала, – вру, думала сходишь ко мне всех стран босота и пролетá»* [Пастернак, 2004б: 364; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

Этот рассказ о вьюге=ведьме или вьюге-оборотне стоит в позиции, которая эксплицирует мотив «ткани» – в ближайшем контексте 'красного флага', а в общей системе романа 'мировой ткани' и 'покрова'. Ср. начало этого эпизода, где Кубариха объясняет, что такое «красное знамя»: *«Или опять это ваше знамя красное. Ты что думаешь? Думаешь, это флак? Ан вот видишь совсем оно не флак, а это девки моровухи манкóй малиновый платок, манкóй, говорю, а отчего манкóй? Молодым ребятам платком махать, подмигивать, молодых ребят манить на убой, на смерть, насылать мор. А вы поверили, – флак, сходишь ко мне всех стран пролетá и беднота»* [Пастернак, 2004б: 363; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

'Колдовской' и 'оборотнический' характер вьюги за окном монастыря естественно соотносится как с мотивом 'слова', а точнее – потусторонних знаний, так и с мотивом 'волчонка'. В связи же с мотивом Иоанна Крестителя сюда подключается народно-апокрифический контекст. Верование, что вихрь – это ведьма или бесовская сила, контаминируется с евангельским мотивом Иродиады. Так, у славян распространено мнение, что Иродиада носится в пространстве в сообществе злых, дьявольских духов и сама является как бы духом ненастья, плохой погоды. Когда гремит и сверкают молнии, крестьяне стреляют в тучи и произносят следующий заговор:

Viži, biži irudica,
mater ti je poganica,
od Boga prokleta,

kstitelja krwlju zapeta!¹

У Пастернака связь его вьюги с Иоанном Крестителем и Иродиадой выявляется многократно, но пока отмечу только самое необходимое в предлагаемом разборе.

Первое, это мотив 'водосвятия' – «водяного знака» – в разразившуюся страшную бурю в Мелюзееве (с. 150). Там же возобновлен и стук в окно. Исследователи склонны видеть в этом стуке только один аспект – знак смерти (Борис Гаспаров вообще соотносит его с «ангелом смерти» [Гаспаров, 1989, 334-339]). Тем временем и в общей системе Пастернака (напр., в *Детстве Люверс* или в стихотворении «*Я помню грязный двор...*» – Пастернак 2004а: 55, 84 и 1965: 391), и в системе *Доктора Живаго* мотив «стука» связан с напоминанием вечности о себе, о воскресении, о приходе Христа или просто о богоявлении. Это прежде всего тот «стук», о котором говорится в *Деяниях* (12: 6-17) в эпизоде избавления св. Петра из темницы от Ирода, и тот, о котором речь в *Откровении* (3: 19-20): «Се, стою у двери и стучу. Если кто услышит голос мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною». Так вот, «стук» в Мелюзееве завершается «водяным знаком», т.е. евангельским знаком водосвятия. «Стук» в монастыре еще показательнее. Келья, где ночует маленький Юра, устроена так, что ее «[...] Два окна на уровне земли выходили на уголок невзрачного огорода, обсаженного кустами желтой акации, на мерзлые лужи проезжей дороги и на тот конец кладбища, где днем похоронили Марию Николаевну. Огород пустовал, кроме нескольких муаровых гряд посиневшей от холода капусты. Когда налетел ветер, кусты облетелой акации метались, как бесноватые, и ложились на дорогу», после чего и последовал «стук в окно», который «разбудил» Юру [Пастернак, 2004б: 7, часть I: *Пятичасовый скорый*, гл. 1].

«Два окна на уровне земли» с их низким расположением и с символической 'смерти' в числе «два» соотносит эту келью с темницей или гробом. Тут, видимо, небезразличен и факт, что в православной погребальной обрядности имеются и гробы с двумя окошечками. Несмотря на то, как ни «страшна» была и как 'страшной' ни стремилась показаться Юре законная метель, «Первым движением Юры, когда он слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу», а вся эта глава завершается рассказом дяди о Христе и сборами в дорогу: «Они начали одеваться. Стало светать» (с. 8). Выводящим наружу оказывается тут, таким образом, сначала «стук», затем упоминаемый Христос (так же вывел на улицу «стук» и в Мелюзееве мадемуазель Флери и доктора Живаго, но там, в отличие от первого эпизода, знак 'стучавшего'='Бога' или 'Христа' они уже почти видят, во всяком случае видят его своей «уверенностью»-'верой' – с. 150). А по своей структуре весь данный эпизод – весьма прозрачный повтор св. Петра в *Деяниях*.

Выход вовне, однако, – не абсолютное спасение, а выход на предстоящий жизненный путь-'деяния'. Не случайно первым желанием Юры

¹ См.: [Krauss 1908: 82]; и ср. еще: [Dähnhardt 1907-1909, т. II: 268; Fischer 1909: 339].

«было желание *одеться* и бежать на улицу, чтобы что-то *предпринять*» и не случайно в конце «Они начали *одеваться*» (с. 8): этимологически «одеваться» и «одеться» связаны с «деть» и «деять», «делать» [Фасмер, 1986а: 509]. Среди разных ожидающих Юру ‘деяний’ окажутся Лара с ее затерявшейся дочкой и ‘иродд’-Марина, своим именем и своей ‘акватичностью’ повторяющая мать Юрия Марью Николаевну.

На сюжетном уровне Марья Николаевна, Анна Ивановна, княгиня Столбунова-Энрици или Тоня, Лара и Марина – разные персонажи. На семантическом же все они входят в одну и ту же парадигму и образуют некую мировую душу или мировую лестницу, по-разному ее выявляя. Эту парадигматику я разбираю в другой моей работе, здесь же только вскользь отмечу особое положение Марины.

Будучи по фамилии «Щапова», она реализует смысл как Столбуновой-Энрици, так и сквозного мотива ‘дров-бревен’ в романе и, в пределе, – ‘жертвенного ороса’. Будучи по имени ‘акватичной’ (буквально ‘– морской’), она содержит в себе и связь с матерью Юры, и связь с Ларой: в Мелюзееве Лара трансформируется в «водяной знак» (с. 150), а в Варыкине мать Юры однозначно связана с морем (с. 461-462): «висевшая во сне на стене мамина акварель итальянского взморья вдруг оборвалась, упала на пол и звоном разбившегося стекла разбудила Юрия Андреевича» (где «*акварель итальянского взморья*» актуализирует, кроме всего прочего, еще и возможность связи фамилии «Веденяпина» с «Веденец», т.е. ‘Венеция’, со всеми ее пастернаковскими связями с мировым ‘женским началом’). Роман же Живаго и Марины начался с «воскресного водоношения», о котором он «иногда в шутку говорил, что их сближение было романом в *двадцати* ведрах, как бывают романы в *двадцати* главах или *двадцати* письмах» (с. 476; курсив мой – *J.F.*). И снова: это «водоношение» отсылает к притче о самарянке и к эпизоду у колодца в Юрятине (с. 293). Как таковая Марина появляется в романе в эпизоде со старинным «шкапом», ставшим причиной смерти Анны Ивановны: «*Собирать гардероб пришел дворник Маркел. Он привел с собой шестилетнюю дочь Маринку. Маринке дали палочку ячменного сахара. Маринка засопела носом и, облизывая леденец и заслонявленные пальчики, насупленно смотрела на отцову работу.*

Некоторое время всё шло как по маслу. Шкап постепенно вырастал на глазах у Анны Ивановны. Вдруг [...]. Вместе с досками, грохнувшимися на пол, упала на спину и Анна Ивановна и при этом больно расшиблась.

– Эх, матушка-барыня, – приговаривал кинувшийся к ней Маркел. – и чего ради это вас угораздило, сердешная. Кость-то целая? Вы пощупайте кость. Главное дело кость, а мякиши наплевать, мякиши дело наживное и, как говорится, только для дамского блезиру. – Да не реви ты, ирод, – напускался он на плакавшую Маринку. – Утри сопли да ступай к мамке. – Эх, матушка-барыня, неужли б я без вас этой платейной антимионии не обосновал? [...] [Пастернак, 2004б: 64-65; часть III: *Елка у Свентицких*; гл. 1].

‘Сопящая’, ‘заслонявленная’ и ‘сопливая’, Маринка соотносится тут со ‘смертью-психопомпом’. Но тут же ‘слюна’ трансформируется в мотив ‘масла’ («Некоторое время всё шло как по маслу»), где ‘масло’ вводит не

только смысл 'страстей', но и смысл 'воскресения'. Как «шестилетняя» Маринка являет собой, в свою очередь, сформировавшуюся 'душу', в которой и должна пребывать Анна Ивановна (ср. речь о бессмертии доктора Живаго – с. 69). Поэтому она и названа Маркелом – 'ирод'. В конце, сохраняя свою 'акватичность', Марина становится и явственным 'психопомпом' и 'связующей с высшей Логосовой инстанцией' (с. 475): «*На главном телеграфе телеграфисткою Марина, по-иностранному понимает*», и этим самым становится едва ли не в чистом виде 'мировой лестницей', 'мировой софийностью'.

Акация – монастырская капуста – белые одежды

Мотив 'откровения' и 'казни', потенциально наличествовавший в парадигме «казаться → сказать слово →лицо исказилось» (где в «исказиться» активизируется 'портить, уродовать, заклеить' и где возможна связь с 'проказа' и '(ис)чезнуть' [см. Фасмер, 1986b: 160]), во второй главке реализуется, с одной стороны, в мотиве «прогрессивной газеты края» (с. 10), а с другой, – в мотиве «акации».

Слово «акация» греческого происхождения – ακακία от ακακος – 'невинный', 'не делающий зла, незлобивый', но оно созвучно русскому «казаться» и, следовательно, др.-инд. kacate – 'появляется, блистает, светит', akasua – 'увидел', авест. akasat – 'увидел', др. -инд. caste – 'появляется, видит', sakas – 'блеск, сияние, лицо', авест. casaite – 'учит, наставляет', ср.-перс. casitan – 'учить', нов.-перс. agah – 'сведущий' [Фасмер, 1986b: 159].

О связи «куста» с 'весью, познанием' у Пастернака уже говорилось, теперь это подтверждается и возможностями слова «акация», в результате чего «кусты желтой акации» оказываются семантическим плеоназмом. Постоянна у Пастернака и связь «акации» со 'светом', но особым – 'потусторонним, нетварным' – ср. аналогичный пассаж в *Детстве Люверс*: «[...] Там росла желтая акация. Теперь кустарник сох, скрючивался и осыпался.

Вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесцельно, будто солнце там, надев очки, шарило в курослепе» [Пастернак, 2004a: 54, *Детство Люверс*, часть *Посторонний*, гл. I].

В разбираемой главке «акация» тоже трансформируется в белый порхающий не естественный свет (с. 7): «*Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом*» и в дающую некие знаки страшную вьюгу. Но пока кроме физической и непонятной вьюги Юра не видит еще ничего.

Обсаженный «кустами желтой акации» огород – некое потустороннее пастернаковское пространство, и на деле – 'содержание акации'. 'Огород' и 'сад' у Пастернака – эквивалент вселенной, мира земного, но и его инобытия. Нередко он – эквивалент библейско-евангельского сада *Песни Песней*, Гефсиманского сада и сада погребения Христа (где Христос сначала принимается Магдалиной за садовника [Иоанн 20: 15-18]).

Содержание этого «огорода» – «несколько муаровых гряд посиневшей от холода капусты». Крайне существенно, что маленький Юра в

первую очередь озабочен судьбой этой «капусты»: *«Первым движением Юры, когда он слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять. То его пугало, что монастырскую капусту занесет и ее не откопают, то, что в поле заметет маму, и она бессильна будет оказать сопротивление тому, что уйдет еще глубже и дальше от него в землю.*

Дело опять кончилось слезами. Проснулся дядя, говорил ему о Христе и утешал его, а потом зевал, подходил к окну и задумывался. Они начали одеваться. Стало светать» [Пастернак, 2004b: 7-8, часть I: *Пятичасовый скорый*, гл. 2].

Последовательность «капуста → мама» говорит о том, что в «капусте» актуализируется распространенное представление о капусте как символе и локусе плодородия и чадородия (маленьким детям часто объясняют, будто их нашли в капусте). Сам же мотив «капусты» имеет тут свои основания в народно-христианском календаре: 25-го сентября, т.е. приблизительно в день кончины Марьи Ивановны, – день преставления всея Руси чудотворца Сергия Радонежского, в народе называемый днем Сергия Капустного: на Сергия рубят капусту и начинаются капустники.

Последовательность «два окна →огород с капустой →поле → Христос» отсылает, в свою очередь, к стихотворению Блока *«Вот он – Христос – в цепях и розах...»* и особенно к его пейзажной третьей строфе:

Вот он – Христос – в цепях и розах
За решеткой моей тюрьмы.
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но лик и синее небо – одно.

Единый, светлый, немного грустный –
За ним восходит хлебный злак,
На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг.

И всё так близко и так далёко,
Что, стоя рядом, достичь нельзя,
И не достигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый злак.

[Блок 1968: 200-201]

Это стихотворение, написанное 10-го октября 1905 г., может вообще рассматриваться как подспудная 'программа' судьбы и миссии Юрия Живаго. Однако в предлагаемой статье привлекательнее иной его аспект. Пейзаж Блока отсылает к картинам Нестерова *Видение отроку Варфоломею* 1889-1890 или *Сергий Радонежский* 1899 года (их разбор см. [Федоров-Давыдов 1974: 81-90]). У Пастернака блоковские мотивы «хлебного злака» появятся в 4-ой главке (сюжетно следующей тут же после 2-ой) в мотиве «Казанской» и «разгара жатвы» (с. 9), в разбираемой же главке 2-ой доминирует блоковский же 'метельный' мотив. И тем не менее переход от «капусты» к «Христу» (как и от «Христа» к «капусте» у Блока) не совсем ясен. Отсутствующее в явном виде звено – предтеча Христа, Иоанн Креститель, т.е. эквиваленция «капуста – Иоанн Креститель».

Искомая эквиваленция покоится на повсеместной в народной культуре у славян, но не только у славян, связи Иоанна Крестителя с капустой и со всеми плодами и овощами, имеющими шаровидную форму и имеющими названия 'голова, головки' и т.д. Данная связь выражается в запрете срезать, чистить, есть эти овощи и фрукты в дни именно Иоанна Крестителя Предтечи (7-го января, 24-февраля, 25-го мая, 24-го июня, 29-го августа, 23-го сентября, 12-го октября). С другой стороны, капуста в народных представлениях имеет особый статус, родственный мировому дереву и кресту Христову: согласно некоторым апокрифам, крест был не древесный, но капустной кочерыжкой, ибо там, в той стране, говорят эти апокрифы, капуста растет высоко, как и дерево (это, в частности, основано на виде зимней капусты, выращиваемой для семян [см.: Fischer, 1909: 336]).

Эта подспудная сема 'усекновения головы' присутствовала уже в мотиве «голова / глава» монастыря (со значением «монастыря» как 'одинокий, уединенный, единый') и в описании Юры, в возможном там – во фразе «Его курносое лицо исказилось» – смысле 'убийства/казни'. С Юрием она связывается и через имя «Юра» = 'Георгий', т.е. через житие святого Георгия, тоже казненного усекновением головы и изображаемого на житийных иконах молящимся со своей отрубленной головой в руках. Как уже говорилось, в романе этот смысл не раз реализуется в мотивике 'потери-обретения' 'сознания-головы' Юрием Живаго, в мотиве декапитации, а также в мотиве вырастающих у него из-под лопаток крыльев (с. 341), что можно рассматривать и как отсылку к иконографии Иоанна Предтечи, часто изображаемого на иконах крылатым.

Как мировое дерево и как мир-хронотоп, мир-год капуста выступает в народных загадках – она там эквивалентна дубу или столбу, дереву, городу и т.д. Ср. хотя бы: «Стоит город, в городе двенадцать башен, в каждой башни по четыре окошка, из каждого окошка по семи выстрелов», «Лежит колода поперек дороги, в колоде двенадцать гнезд, в гнезде по четаре яйца, в яичке по семи зародышков, что выйдет? (год)», «Стоит дуб, на дубу двенадцать ветвей, [...]», «Стоит столп, на столе двенадцать гнезд, [...]» и «Стоит сад, в саду двенадцать гряд, на грядах по четыре бороздки, на бороздке по семи кочней» с ответом «год» [Даль 1984b: 362]. С этой точки зрения «капуста» в

романе – эквивалент мирового хронотопа и эквивалент Христа, а на уровне мотивики – ‘столпа-столба-ороса’, ‘кремля’ и ‘ящика-ларя-ковчеха’¹.

С ‘ковчегом’ капуста связана и еще иначе, но опять-таки через загадку про капушту: «Стоит Арон о четырех лап, из году в год водичу пьет» с ответом – «рассадики капустный», где имя Аharон восходит предположительно к aron – ‘ящик, Ковчег Завета’, а иной перевод этого имени – ‘свет, сияние’.

Не менее прочно народное мышление связывает капушту (вилок, кочан, кочень капусты) с ‘нешитой одеждой’: «Латка на латке, а игла не была», «Стоит поп низок, на нем сто ризок», «Антипка низок, на нем сто ризок», «Семьдесят одежек, а все без застежек», «Ни шит, ни кроен, а весь в рубцах». Легко увидеть, что и на этом уровне капуста прочно связывается у Пастернака в романе с мотивом «покрова», ‘мировой ткани’, с мотивикой шитья, одежд, особенно шелкопрядильных фабрик и швейных мастерских. Через «Антипку» в загадке она связана и с Ларой Антиповой, то и дело

¹ Не аддитивна и пастернаковская хронология по временам года или по годам (ср. примечание 16). Пастернаковский ‘год’ замкнут, завершен, это некий хронотоп, который не подключается к очередному, а принципиально трансформируется в нечто иное, в иной хронотоп с иным статусом и иным смыслом. Таковы и другие единицы пастернаковского времяисчисления – обычно это три года, пять лет, шесть лет, десять лет, т.е. время, за которое формируется некая духовная завершенная ипостась мира, человека, души и т.д. Таков, напр., «год» в стихотворении *Январь 1919 года*:

Тот год! Как часто у окна
Нашептывал мне, старый: «Выкинься».
А этот, новый, всё прогнал
Рождественскою сказкой Диккенса.

Вот шепчет мне: «Забудь, встряхнись!»
И с солнцем в градуснике тянется
Точь-в-точь, как тот дарил стрихнин
И падал в пузырек с цианистым.
[Пастернак, 1965: 171-172]

В этом контексте понятнее позиция ‘минувшего года’ как формировавшего ‘духовность «Я»’ в стихотворении *Образец* [Пастернак, 1965: 121-122]. В этом же контексте поддается интерпретации и весьма загадочный у Пастернака мотив ‘подсолнуховых семечек’. С одной стороны, они связываются со сквозным у Пастернака мотивом ‘елея’ и ‘эпифании’, на что позволяет, в частности, одно из лат. названий подсолнуха – *Inula Oculus Christi*. С другой же, имея название ‘солнцеворота’ или ‘солнечного года’, т.е. *Helianthus annuus*, пастернаковские подсолнухи знаменуют собой ‘год’, а ‘лущение семечек’ – катахрестический момент перехода из одного ‘года-хронотопа’ в другой, и даже ‘съедание’ прежнего и трансформацию в новый. Это отчетливо видно как в *Образце*, так и в части II *Писем из Тулы* [Пастернак, 2004а: 31], где тут же после «семечек» и «подсолнушек» следуют мотивы «мальвы» = ‘просфоры’ = ‘масла’ или ‘промасленности’ и «сала и водки» как варианта Евхаристии, ‘плоти и вина’.

занимающейся ‘бельем’ и ‘стиркой’, и с Антиповым-Стрельниковым, но тут опосредованно – через швейные мастерские, шьющие для ‘лесного воинства» «шутовского вида тулупы из разномастных собачьих шкур» (с. 381).

Более того: «капуста» связана со сквозным романым мотивом платков, полотнищ, белья и т.д. и ведет к идее ‘воскресения-преображения’. Самый яркий тому пример – трансформация инициального капустного огорода в «белье» в эпизоде погребения Анны Ивановны: *«На купольных цепях крестов и на розовых монастырских стенах лохматился иней, бородастый, как плесень. В дальнем углу монастырского двора от стены к стене были протянуты веревки с развешанным для сушки бельем, – рубашками с тяжелыми набрякшими рукавами, скатертями персикового цвета, кривыми плохо выжатными простынями. Юра взгляделся в ту сторону и понял, что это то место на монастырской земле, где тогда бушевала вьюга, измененное новыми постройками»* [Пастернак 2004б: с. 90-91; [часть III: Елка у Свентицких; гл. 17].

Не трудно также догадаться, что данная трансформация «капустного огорода» в «одежды» – отсылка к воскресению из гроба Господня или, по крайней мере, к воскрешению Лазаря¹, с одной стороны, и что, с другой, состав «рукава – скатерти – простыни» подразумевает ‘евхаристический стол св. Троицы’ и ‘рубашку/оклад’ иконы с незримым ликом. К тому всё это Юра видит «вглядываясь» – опознает, начинает понимать, что это за «одежды». Позже в романе «одежды» получают, с одной стороны, вид транспаранта с проступающим на нем ликом, на нем будет *«во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы»* (с. 365)², а с другой, – они войдут

¹ Ср. отчетливость этого мотива в *Волнах*:

Кавказ был весь как на ладони
И весь как смятая постель,
И лед голов синел бездонней
Тепла нагретых пропастей.
[...]
Передо мною днем и ночью
Шагала бы его пята,
Он мял бы дождь моих пророчеств
Подошвой своего хребта.
[Пастернак 1965: 349]

² Сюда относятся вообще все ‘видения’ Пастернака. Это, в частности, «фата-моргана» из сборника *Сестра моя – жизнь*, сема ‘призрак’ в заглавном имени «Спекторский», «иллюзион ‘Гигант’» в *Докторе Живаго* или кинематограф «Чарь» в *Письмах из Тулы*, «модистка синема» из стихотворения *«Как-то в сумерки Тифлиса...»* из цикла *Художник*, всяческие «снимки» и «фотографии». За всеми ними стоит сема ‘писания светом’, ‘светописи’, нерукотворного виденья, выявляемой светом сущности мира. Это видение, как правило, не имеет знаковой природы, т.е. оно лишено плана выражения отсылающего к какому-то иному плану содержания; оно, так сказать, – чистая и самоочевидная ‘сема’, видимый прозревшему внутреннему оку смысл. В иных терминах и в иных реализациях эти видения являются у Пастернака ‘иконой’ в христианском

в сквозной романной мотив стирки и вообще чистого белья. Так, при чистом белье и тут же после стирки доктор Живаго пишет литургические 'стихоиконы'¹, так появится стирка Гордона (с. 500-502, где она соотносена

смысле. Таково видение доктором Живаго степи со скачущим Георгием Победоносцем (с. 439) и таков статус последней, семнадцатой, части романа – *Стихотворений Юрия Живаго*.

Мотив 'холста, полотна' не всегда, однако, исчезает. Но тогда такое 'полотно' – не бытовая ткань, а 'ткань бытия', до которой истончается и в которую трансформируется окружающий материальный мир. Так, к примеру, завершается *Степь*, где реальная «степь» трансформируется-преображается в мирооснову:

Вся степь – как до грехопадения:

Вся – миром объята, вся – как парашют,

Вся – дыбящееся виденье!

[Пастернак, 1965: 134-135]

В иных случаях (*Детство Люверс, Охранная грамота, «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...»*) 'холстом', на котором проявляется 'виденье', оказывается 'дорога' или 'железнодорожное полотно'. Но и тут следует помнить, что тогда такое 'полотно дороги' трансформируется в 'судьбоносный путь', а его специальный (топографический) характер отодвигается на второй план или вовсе разрушается: тогда такая дорога рассыпается на серию неких разобщенных панорам и видов, а едущий либо вынужден сделать пересадку на иной транспорт и преобразиться, либо же трансформироваться сам (таков переезд через Урал в *Детстве Люверс* или переезд-переход через Альпы в *Охранной грамоте* [см. Пастернак, 2004а: 46-47 и 197]).

¹ Этот эпизод выглядит так: «К концу дня все помылись горячей водой, в изобилии оставшейся от стирки. [...]

Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно уснула. Смененное на ней, на Катеньке и на постели белье сияло, чистое, глаженое, кружевное. Лара и в те годы ухитрялась каким-то образом его крахмалить.

Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизною падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писанину» [Пастернак, 2004b: 433-434; часть XIV: *Опять в Варыкине*; гл. 8].

«Чернила» в «чернильнице» получают тут характер 'золотистого света', что подводит к идее 'злато-' и 'светописи', т.е. к 'иконописанию'. Аналогичным образом ведет себя и внешний мир – он иконен едва ли не буквально: этот мир как единство 'стягивается-пишется' «вязкостью яичного белка или клеевых белил», где 'клеевые белила' содержат в себе квази-морфему 'елей'. Весь пассаж, кроме того, насыщен звукобуквой «Ш/Ж», вводящей статус святости в данный мир. Пастернаковский 'свет' как 'белила' имеет также смысл 'миропомазания'. Примечательно поэтому, что и 'сияющее белье' тут 'накрахмалено', т.е.

одновременно с мотивом Голгофы в виде столба «Гулаг 92 Я Н 90») и так появится потерявшаяся дочь Лары и Юры – Танька «бельевщица» (с. 500, 505-508).

В эпизоде погребения Анны Ивановны Юра размышляет об искусстве, «которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» (с. 92), при этом «Юра с возделением предвкушал, как он на день – на два исчезнет с семейного и университетского горизонта и в свои зауспокойные строки по Анне Ивановне вставит всё, что ему подсунет жизнь: две-три лучших отличительных черты покойной; образ Тони в трауре; несколько уличных наблюдений по пути назад с кладбища: стиранное белье на том месте, где давно когда-то ночью завывала вьюга и он плакал маленьким» [Пастернак, 2004b: 92; часть III: *Елка у Свентицих*; гл. 17].

«Стиранное белье», следуя после «пути назад с кладбища», соотносится с ‘воскресением’ и ‘бессмертием’, а мена «метели» на «белье» – с ‘преображением’. Последовательность же «Откровение Иоанна → стиранное белье» ставит последнее в позицию цитаты и смысла *Откровения*. Эту цитату несложно идентифицировать – это стих 14 из 22-ой главы *Откровения*: «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы им иметь право на древо жизни и войти в город воротами», начало которого в греческом тексте и в некоторых переводах выглядит несколько иначе и значительно ближе к пастернаковской мысли: «Блаженны моющие ризы свои».

Кубариха с ее толкованием явлений мира (с. 363-364) ведет себя по той же семиотике, что и Юрий Живаго: в видимом обычным глазом Кубариха видит проявление иного мира, его сущность: «*Всё надоть знать, Агафьюшка, отказы, наказы, слово обежное, слово обережное. Ты вот, смотришь и думаешь, лес. А это нечистая сила с ангельским воинством сошлась, рубится, вот что ваши с басалажскими*» [Пастернак, 2004b: 363; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

При этом вся парадигма толкований Кубарихи ведет ко все более универсальным явлениям мира – к «метели» с ее сущностью «оборотня» и, наконец, к женской сущности мира: «[...] *Или тоже, напр., теперь камни с неба падают, падают яко дождь. Выйдет человек за порог из дому, а на него камни. Или иные видеху конники проезжали верхом по небу, кони копытами*

экзистенциально уравнено со всем остальным миром – как с ‘чернилами», так и с ‘лунным светом’ за окном. ‘Сияние’ и ‘кружева’ еще ближе подводят Лару с Катенькой к представлению об иконе Богоматери, т.е. создают аналог иконного оклада. «Крахмал» по своей функции естественным образом подключается затем к общей парадигме с «вязкостью яичного белка» и «клеевых белил», в результате чего бытовой «крахмал» эволюционирует тут и трансформируется в ‘мировое миро’. Для этого есть, конечно, и основания в самом «крахмале». Русское «крахмал» производно от немецкого *Kraftmehl*, буквально ‘крепкая мука’, от *Kraft* – ‘сила’, ‘мощь’ и *Mehl* – ‘мука’. А это связывает данный мотив как с мотивом ‘муки-крупы’, так и с мотивом рекламной надписи «Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки» и подводит к идее ‘бессмертия’, ‘воскресения’.

задевали за крыши. Или какие кудечники в старину открывали: сия жена в себе заключает зерно или мед или куний мех. И латники тем заногощали плечо, яко отмыкают скрынницу, и вынимали мечом из лопатки у какой пишелицы меру, у какой белку, у какой пчелиный сот» [Пастернак, 2004b: 364; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

Юрий Живаго, в свою очередь, открывает в услышанном их, так сказать, пре-тексты, восстанавливает исходные, подлинные тексты, либо же точно так же видит более глубокую сущность мира за его материальной и будто инцидентальной реализацией. Парадигма «метель → женщина → крынница» на уровне романной конструкции, уже пастернаковской, – экспликация инициальной ‘могилы-земли’ и сквозного мотива романа ‘гроб-шкап-ящик-ларь-ларец-кремль-ковчег’ вплоть до ‘фонаря’ и ‘Ковчега Завета’. Так же и здесь восприятие доктора Живаго Пастернак строит по этому правилу: место семантики «женщины-скрынницы» занимает в его видении Лара-‘ларь’: *«Ларе приоткрыли правое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в икап тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны. Чужие посещенные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатывающимися мотками лент, вываливающимися свертками лент наружу»* [Пастернак, 2004b: 365; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

А всё это завершается видением Юрой нерукотворного прозрачного плаката-полотнища и на нем «во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал (с. 428) и словами Кубарихи к Агафье, корову которой она заговаривала: «– Ступай, – говорила ворожея Агафье, – корову твою отчитала я, – выздоровеет. Молись Божьей Матери. Се бо света чертог и книга слова животного» [Пастернак, 2004b: 365; часть XII: *Рябина в сахаре*; гл. 7].

Инициальные мотки метели, ее погребальные пелены (с. 7) трансформируются, таким образом, в «мотки = ленты = тайны души» и в пределе – в покров Божьей Матери и в мировое Слово, в «книгу слова животного», т.е. в слово Жизнь¹. Можно даже сказать, что при чтении в

¹ Как говорит Борис Гаспаров (1989: 332), происхождение праздника Покрова Богородицы «связано с видением Святого Андрея юродивого (X в.), которому предстала в храме Богородица, простершая свой покров над молящимся народом», а его смысл в данном эпизоде романа соотносит Гаспаров с отчеством Живаго «Андреевич» и с созвучием «юродивый – Юрий» (там же). Этим, однако, не упускается связь данного видения с *Видением отроку Варфоломею* Нестерова и с Блоком. Толкование «метели» как «Покрова Богородицы» распространено также в народных верованиях и в обрядности в период Покрова как начала зимы. У Цветаевой, например, вообще Богородица именуется «метелью». Ср. стихотворение «*Хочешь знать, как дни проходят...*» 1919 г.:

И метет, метет метлою
Богородица-Метель.
[Цветаева 1982: 81]

обратном порядке «мотки метели» оказываются именно 'душой' погребенной Марьи Николаевны.

О том, что все эти «пелены» и «ленты» – 'ткань души', хорошо свидетельствует трансформация «мотков» в «ленты» в видении Юрия Живаго при лат. этимоне *linteum* – 'полотно; парус; занавес; завеса; хлопчатобумажная и льняная ткань' и созвучным с ним *linter* – 'лодка, челнок; корыто', *linter* – 'ткач, изготавливающий льняные ткани'. «Корова», в свою очередь, – символ мироздания, неба, земли-кормилицы (ср. огород с коровой в Мелюзееве – с. 140), а само слово этимологически связано с лексикой означающей 'рогатый, олень' и с др.-инд. *sārvati* – 'разжевывает'. Так на глубинном уровне сходятся друг с другом мотивы 'скрынницы-хлебницы'-'ткани-ленты'-'коровы'-'Богоматери'-'книги слова животного' и 'Слова', с более привычным осмыслением съедаемого свитка (книги) в *Откровении* и Евхаристии в *Евангелиях*.

Ради вящей убедительности напомним еще только, что инициальные мотивы романа и были как раз 'пище-словесные': Марья Николаевна Веденяпина-Живаго, т.е. 'благословесная'; подспудный 'Грибоедов'; могильный холм и похороны с их связью с 'хранением' и 'пищей' и тот же могильный холмик и мальчик с их глубинной связью со смыслами 'стог (сена); 'скот', 'мелкий скот', 'овцы' и т.д.

Сюда же, естественно, входит и «капуста». С одной стороны, эта «капуста» подключается к сквозной семантике 'пищи', с другой – к не менее сквозной семантике 'нерукотворной мировой ткани'. Но кроме того она введена в роман как «муаровая». И это и связывает ее с идеей 'слова' и 'книги жизни'.

Четыре лопаты – муар – тетрадь Юрьевых писаний

«Муар» производно от французского *moiré* – 'ткань, переливающийся оттенок, рисунок на материи, бумаге', *moirage* – 'наведение муара на ткань'. Этот смысл 'муара' подключается в романе к системному у Пастернака 'видению-призраку' на всяких «плакатах», «полотнищах», 'транспарантах' и т.д. Он реализуется также и в мене 'капустного огорода' на 'развешанное белье' в эпизоде похорон Анны Ивановны.

В первую зиму в Варькине семейство Живаго занято прежде всего хозяйственными делами и «перечитыванием» мировой литературы. Упоминается там и «капуста»: *«Нам посчастливилось. Осень выдалась сухая и теплая. Картошку успели выкопать до дождей и наступления холодов. [...] и вся она в главном закроме погреба, [...]». Туда же в подполье спустили две*

Всё это связывает наблюдаемую за окном вьюгу с матерью Юры – «Марьей Николаевной». Но эпизод завершается все-таки мотивом Христа. Что значит, что данная вьюга имеет также и смысл Хитона Христова и Плащаницы. Самое же существенное то, что вьюжный или метельный мир (и морозы, иней, изморозь, лед, ледники и т.д.) постоянно связан у Пастернака с сакральностью, с Богом, и с напоминанием о вечности.

бочки огурцов, которые засолила Тоня, и столько же бочек наквашенной ею капусты. Свежая развешана по столбам крепления, вилки с вилок, связанная попарно. [...] Я люблю зимой теплое дыхание подземелья, ударяющее в нос кореньями, землей и снегом, едва подымеешь опускающую дверцу погребца, в ранний час, до зимнего рассвета, со слабым, готовым угаснуть и еле светящимся огоньком в руке.

Выйдешь из сарая, день еще не занимается. Скрипнешь дверью, или нечаянно чихнешь, или просто снег хрустнет под ногою, и с дальней гряды с торчащими из-под снега капустными кочерыжками порснут и пойдут улепетывать зайцы, [...]. Последние петухи пропели уже раньше, им теперь не петь. И начнет светать. [...] Топится печка, [...]. Если недогоревшая головешка задерживает топку, выношу ее, бегом, всю в дыму, за порог и забрасываю подальше в снег. Рассыпая искры, она горящим факелом перелетает по воздуху, озаряя край черного спящего парка с белыми четырехугольниками лужаек, и шипит и гаснет, упав в сугроб.

Без конца перечитываем «Войну и мир», «Евгения Онегина» и все поэмы, читаем в русском переводе «Красное и черное» Стендаля, «Повесть о двух городах» Диккенса и коротенькие рассказы Клейста» [Пастернак, 2004б: 278-279; часть IX: Варькино; гл. 2].

Начинается же эта глава (2-ая Варькина) замечанием: «Мы поселились в задней части старого барского дома, в двух комнатах деревянной пристройки, [...] предназначавшейся [...] для домашней портнихи, экономки и отставной няни» (с. 278), а очередная (3-я) начинается так: «Ближе к весне доктор записал: „Мне кажется, Тоня в положении. Я ей об этом сказал. [...]”» (с. 279).

Парадигма знаменательна: «локус «портнихи» → погреб с овощами и капустой → огород с зайцами → головешка и четырехугольники лужаек → чтение литературы → известие о зачатии». Погреб с капустой занимает тут срединное положение и, так сказать, знаменует собой катахрестическое состояние ‘смерти-воскресения’. Данный чисто хозяйственный спуск в «погреб» с «огоньком в руке» станет затем, в стихотворении *Дурные дни* (с. 543-544), евангельским мотивом воскрешения Лазаря:

И соборище бедных в лачуге,
И спуск со свечою в подвал,
Где вдруг она гасла в испуге,
Когда воскрешенный вставал...

Здесь, в Варькине, признаками ‘воскресения’ являются ‘скрип двери’, ‘чиханье’, ‘убегающие зайцы’, уже ‘переставшие петь петухи’ и близящийся ‘рассвет’. В отличие от «капусты» в начале романа, эту ‘спасать’ не надо – она ‘спасена’, ‘убрана’, на огороде остались только ‘кочерыжки’. Интересно при этом деталь, что свежую капусту развешивали по столбам попарными вилками. Весть о беременности Тони записана «Ближе к весне», где явственна отсылка к Благовещенью, т.е. к 25-му марта (кстати, эта глава завершается именно мотивом Богоматери – с. 280). Спуск в погреб поэтому приходится на февраль. Пассаж завершается «перечитыванием» литературы.

Позже в это же время – в феврале – в том же Варыкине Живаго будет уже не читать, а записывать и писать собственные стихотворения, в частности, *Рождественскую звезду*, *Зимнюю ночь* и *Сказку* (с. 434-439). Точную дату установить, конечно, невозможно, но ‘парные вилки капусты’ подсказывают, что имеется в виду если и не дата, то во всяком случае смысл первого и второго обретения главы Иоанна Предтечи, отмечаемых церковью 24-го февраля.

В последний свой приезд в Варыкино, когда Юра пишет свои стихи, там обнаруживаются «*Мыло, спички, карандаши, бумага, письменные принадлежности*» (с. 429). Загадка их появления объясняется с появлением Антипова – это он их собрал: «[...] *Эти свечи, спички, кофе, чай, письменные принадлежности и прочее, частью из чешского военного имуществва, частью японские и английские. Чудеса в решете, не правда ли?*» [Пастернак, 2004b: 455; часть XIV: *Опять в Варыкине*; гл. 16].

И эта парадигма ведет к ‘письму-чуду-воскресению’: «свечи, спички → кофе, чай → письменные принадлежности → чудеса». И тут показательны две вещи. Одна та, что Антипов связан с «капустой» через загадку о капусте: «Антипка низок, на нем сто ризок» с ответом «кочан капусты». Другая – внешний вид Антипова, уподобленный как ‘Дионису’ (связь Варыкина с «Ваххом»-‘Дионисом’ однозначна в рассказе Анны Ивановны – в главе 4 *Елки у Свентицких*, с. 71-72), так и ‘зайцу’, и этим самым он реализует одну из своих сущностей – ‘капустность’ и связь с Ильей и Иоанном Крестителем (с. 454): «*Вошедший был сильный, статный человек с красивым лицом, в короткой меховой куртке, меховых штанах и теплых козловых сапогах, с висевшей через плечо винтовкой на ремне*» [Пастернак, 2004b: 454; часть XIV: *Опять в Варыкине*; гл. 15].

Так инициальный мотив «капусты» постепенно трансформируется в «перечитывание», ‘видение’, затем в ‘писание’ и в конце в реализацию *Писания* и в самое *Откровение-Писание*.

Но эта трансформация – далеко не плод воображения Пастернака, на нее Пастернак получает санкции в унаследованной культуре и лишь активизирует потенции этой культуры. И в народной культуре «муаровая капуста» предрасположена своим рисунком стать ‘свитком-письменами’ и подключиться к *Евангелию* (последнее через уже показанную связь с Иоанном Крестителем и с Распятием). Как гриб, мак, так и капусту народная загадка формулирует одинаково: «Маленький, удаленький, сквозь землю прошел, красну шапочку нашел» (гриб); «Маленький, удаленький, в землю ушел, красну шапу нашел» (мак); и капуста: «Маленький, удаленький, в землю ушел, белу книгу нашел» [Даль, 1984b: 366-367]. Как растение вообще, капуста – периодически умирающее и воскресающее явление, при этом – трансформирующееся. Эта мифологема повсеместна у Пастернака – ср. хотя бы пассаж о московских цветочных подвалах в *Охранной грамоте* [Пастернак, 2004a: 162-163, глава 6 части первой], овощной подвал в Варыкине и главу 13 *Окончания* романа, т.е. пассаж о цветах в эпизоде отпевания Юрия Живаго. Как, в свою очередь, ‘кочан-вилок-свиток-книга’ «капуста» в романе реализует мифологему ‘книги мировой, потусторонней, мудрости’, ‘книги с того света’

или просто 'книги знаний о жизни и смерти и о бессмертии'. Вот она-то, эта 'книга', и реализована в *Эпизоге* романа и в *Стихотворениях Юрия Живаго*. Но прежде всего она – «тетрадь Юрьевых писаний», «книжка», которая «как бы знала всё это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (с. 514).

«Писания» – не обмолвка, это знак родства книги Живаго со *Священным Писанием*, с «книгой жизни» (с. 548). Впрочем, тетрадь Юры тут так и функционирует. *Священное Писание* – не книга для чтения, а книга для сообразования: по ней сверяется жизнь и по ней строится жизненное поведение. Гордон и Дудоров, читая записи Живаго, как раз и сверяют читаемое с наблюдаемым «городом» за окном. На семантическом уровне книга Юры еще прочнее связана с *Писанием*. В пределах маленькой (меньше, чем в одну страничку) главы Юрины «писания» дважды названы «тетрадью».

Современное русское «тетрадь» уходит к этимону *tetrás* – 'четыре' или, точнее, 'четвертая часть листа', и к др.-рус. «тетро», которым обозначалось *Четвероевангелие*, называемое в русско-цслав. «тетраевангелие», а в древне-русском сокращенно «тетрь» или «евангелие тетро».

По наличию семы 'четыре' «тетрадь» доктора Живаго – экспликация и трансформация инициальных «четырёх лопат» (с. 6): «*Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу*» и более поздних «белых четырехугольников лужаек» там же трансформировавшихся в 'перечитывание литературы' (с. 279, 280). И тут и во всей пастернаковской системе число «четыре» знаменует собой 'земной мир', его 'организацию' или 'смертность' этого мира. Трансформация во вневременное – вечное – бытие предполагает у Пастернака предшествующее состояние 'распада, дробления, растворения', после чего происходит 'повторное рождение', но с иным онтологическим статусом (что часто именуется у Пастернака «второй вселенной»). Такая 'растворенность' наблюдается и в данном мотиве¹.

«Лопата» по своей этимологии связана с семемами 'ладонь, лопасть, весло'. В эпизоде отпевания умершего Живаго, в частности, говорится: «*Из коридора в дверь был виден угол комнаты с поставленным в него наискось столом. Со стола в дверь грубо выдолбленным челном смотрел нижний конец гроба, в который упирались ноги покойника. Это был тот же стол, на котором прежде писал Юрий Андреевич. Другого в комнате не было. Рукописи убрали в ящик, а стол поставили под гроб. Подушки изголовья были взбиты высоко, тело в гробу лежало как на поднятом кверху возвышении, горюю*» [Пастернак, 2004б: 489; часть XV: *Окончание*; гл. 13].

¹ В этом направлении, видимо, следовало бы рассматривать как то, что говоря о «тетради» Пастернак избегает лексемы «четыре», и прежнее «четыре» подменяет лексемами-парадигмой «тетрадь → «писание», так и то, что фабульно писчие приборы в Варыкине Живаго „получает“ от Стрельникова, т.е. пишет как бы за Стрельникова или даже это сам Стрельников реализуется в слове посредством доктора Живаго.

Уподобление «гроба» «челну», помимо архетипичных смыслов, – реализация семы ‘весло’ в инициальной «лопате». Это, в свою очередь, ведет к последней строфе стихотворения *Гефсиманский сад*:

«[...]

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 [с. 548]»

О том, что тут речь не о мифической переправе на тот свет на лодке, а о повторном рождении в вечность, о воскресении, свидетельствует ряд внешне бытовых деталей.

Одна из них – «стол». Это особый пастернаковский (и вообще авангардный) катахрестический локус ‘перерождений-воскресаний’. Здесь к тому этот «стол», *«на котором прежде писал Юрий Андреевич»* с «рукописями» в «ящике» «под гробом». Это значит, что Живаго ‘переправляется’ на своих ‘писаниях’ и с ними как подлежащими суду земными делами его’ (с другой стороны, это и его «охранная грамота» и известная по традиции ‘записка’-‘пропуск’, полагаемая в гроб для предоставления привратнику царствия небесного или св. Николе).

Вторая – это то, что «стол» и «гроб» стояли «наискось», где ‘скошенность’ опять-таки знак выхода в иной онтологический и семиотический мир у Пастернака (не случайно и Гамлет в *Гамлете* дан в позе прислонившегося «к дверному косяку» – с. 515). Одновременно это и ‘положение’ сущностного начала ‘виденного искоса’. Так данный «гроб»-«челн» не стоял, а «смотрел», образуя вместе с углом ‘глаз/око Провидения’.

И, наконец, *«тело в гробу лежало как на поднятом вверх возвышении, горою»* реализует инициальное ‘вырастание’ на могиле матери (с. 6): «[...] забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик» и тогдашние подспудные связи с горой Кармил.

Показательно и уточнение *«Это был тот же стол, на котором прежде писал Юрий Андреевич. Другого в комнате не было.»* Обычно у Пастернака все упоминается дважды, а то и удваивается. Первое упоминание строит ‘реальность’, второе – ее семантику, ‘сущность’. Единичность не отмечается. Здесь же почему-то необходимо было заметить, что «Другого в комнате не было». Это значит, что семантизация свершилась, что этот стол с телом Живаго и есть окончательная семантика как стола, так и Живаго и его писаний¹.

¹ Аналогичным образом описано у Пастернака и отпевание Толстого в *Людях и положениях* (главки 13–14 части *Десятилетие годы* [с.л.: Пастернак, 2004а: 320–321]). Сначала идет сравнение с горой «В комнате лежала гора, вроде Эльбруса», а затем речь о «старичке»: «Но в углу лежала не гора, а маленький сморщенный старичок, один из сочиненных Толстым старичков, которых десятки он описал и рассыпал по своим страницам». Короче говоря, сначала автор, затем его семантика. Т.е. содержание его сочинений.

В буквальном бытовом смысле занесенную вьюгой капусту Юре не довелось «откопать» (с. 7-8), но озаменованные той «капустой» смыслы ему дано было постичь, в том числе и ‘обрести голову’. Слово «капуста» восходит к *compos(i)ta* – ‘смесь, состав’, осмысляемые и как ‘композиция’ и лат. *capitium* – ‘кочан капусты’, созвучное или даже содержащее в себе ‘capit’ – ‘голова’, ‘ум, разум, рассудок’, ‘человек, лицо’, ‘голова, жизнь’, ‘суть, главное, основа, сущность’ и также ‘гражданские права, правоспособность’.

Эти смыслы опять, как видно, подводят к мотиву «свободы» и к мотиву «писаний»-‘Евангелия’ в заключительной главке *Эпилога* (с. 514): «предвестие свободы носилось в воздухе», *«друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в будущее и отныне в нем находятся»*.

Показательно при этом, что «тетрадь Юрьевых писаний» составлена не самим доктором Живаго, а его двойником – сводным братом Евграфом. Этот сюжетный ход повторяет в известном отношении статус *Евангелий*, записанных не самим Христом, а его учениками и апостолами. Но имеются и различия. Если Слово Христа инвариантно, а записи евангелистов – варианты, то в реляции «Юрий – Евграф» инвариантной сущностью является именно Евграф. Это выражено как сюжетной Если Слово Христа инвариантно, а записи евангелистов – варианты, то в реляции «Юрий – Евграф» инвариантной сущностью является именно Евграф. неуловимостью и таинственностью Евграфа, так и его функциями: он «юрист» (с. 494), он «генерал-майор» (с. 502, 507), т.е. буквально ‘главный, родоначальник’, он же – «Евграф», т.е. ‘благописанный’ и он всё «из-под земли (такие вещи) достает!» (с. 207), «сваливается, как с облаков» и «вдруг исчез, как сквозь землю провалился» (с. 286). Поэтому составленная им «тетрадь Юрьевых писаний» повторно повышает ранг этой «тетради» и сообщает ей статус инвариантного ‘писания’. Если помнить, что «письменные принадлежности» получает Живаго через Антипова-Стрельникова, то станет ясно, что тут речь о трансформации-вознесении ‘писаний-слова’ на все более высокий уровень, где сам Юрий Живаго занимает позицию всего лишь посредника-трансформатора и реализатора этого ‘слова’ земного бытия. В итоге тут осуществляется идея именно *Евангелия*: идея слова воплотившегося, претерпевшего свою земную судьбу и свои земные страсти и вновь вознесшегося, т.е. идея саможертвующегося и самовоскресающего Бога. Вот откуда взялась финальная «тетрадь» и вот куда девался открывающий роман «мальчик»-Юрий Живаго: в начале хоронили «Живаго» и были «Похороны БОГАтые», в конце же «свобода души пришла» (с. 514) и стала «тетрадь» = «книгой жизни» (с. 548).

Кусты – капуста – стук

О «кустах желтой акации» уже говорилось, что они могут читаться в связи с кустом Моисеевым, с неопалимой купиной. Непосредственно эта возможность в романе не эксплицируется, но она трансформируется в мотив «пожара на гумне» и «горящей скирды» в *Рождественской звезде* (с. 537-538), а относительно к самому доктору Живаго реализуется в виде мотивов ‘дров’,

‘печки’ (в Варыкине Живаго функционирует уже как «давний признанный источник» – с. 279) и не традиционного погребения Живаго в земле, а сожжения – «кремации» (с. 489).

«Капуста» связана с мотивикой Иоанна Крестителя, ‘одежд-белья’ со значением ‘преображения’ и с ‘книгой’-‘Писанием’. С ‘письменами’-‘видением’-‘Откровением’ связана и ее ‘муаровость’, т.е. ‘узорность’. Так, в эпизоде отпевания Юрия Живаго, прежняя «капуста» и прежние «кусты желтой акации» трансформированы в «цветы», которых были «целые кусты» и от которых «на столе лежал красивый узор теней» (с. 489). Эти «тени» – не что иное, как именно прежний ‘муар’, с одной стороны, с другой – ипостась самого покойника, лежащего именно на «столе», притом – «письменном», и с третьей – ‘запредельного сакрального слова’: *«В эти часы, когда общее молчание, незаполненное никакой церемонией, давило почти осязаемым лишением, одни цветы были заменой недостающего пения и отсутствия обряда.*

Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя тление, источали свой запах, и, оделяя всех своей душистой силой, как бы что-то совершали» [Пастернак, 2004б: 490; часть XV: Окончание; гл. 13].

Более того: эти «цветы» даны в конце главки как-то: средоточие, где «сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника (Она же, мянщи, яко вертоградарь есть...») (с. 490). Эта трансформация «цветов» в воскресшего «садовника»-Христа – не новый мотив в романе, а повтор-трансформация «кустов»-«капусты» в Христа во 2-ой главке (с. 7-8). Промежуточным звеном является «стук».

Про «стук» тоже уже говорилось, что в романе он знаменует собой не столько ‘смерть’, сколько ‘богоявление’ и ‘воскресение’, хотя предварительная смерть физическая и необходима.

В пределах главки второй и «капуста» и «стук» возникают не сразу, а постепенно вычлняются и формируются из «кустов акации»: «обсаженный кустами → огород пустовал → кроме **капусты**», а затем снова трансформируются в «**кусты** облетелой акации» с мотивом «метались, как бесноватые, и ложились на дорогу» (с. 7). Во второй раз, как видно, «кусты» получают уже иной статус, они как бы избавлены от населявших их «бесов» и теперь способны трансформироваться из прежней «акации» в *каcate* – ‘озарение’ и потом в ‘свет’. Однако, прежде чем стать ‘светом’ они порождают «**стук** в окно»: «Когда налетел ветер, кусты облетелой акации метались, как бесноватые, и ложились на дорогу. → Ночью Юру разбудил стук в окно. → Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. → Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался к холодному стеклу» (с. 7).

«Стук» здесь не является словом нормативного языка, это слово порождено палиндромным или анаграмматическим прочтением слова «куст» и слов «пустовал», «капусты». Данный генезис «стука» переводит его на уровень, так сказать, ‘зауми’, чистой семы, и сообщает статус сверхъязыковой

или даже языковой реальности (ср. мою статью о палиндроме в поэтике авангарда [Faryno 1988e и ср. 1988c]). Иначе говоря, «стук» являет тут собой некую трансцендентную сущность «куста / пустоты / капусты». Аналогичным образом и «стук» в Мелюзее трансформируется в парадигму «стук – сук – стекло – ставня – остался» (с. 149). Это, с одной стороны, подводит к сплошному мотиву «телеграфа» в романе (ср. явственную связь «телеграфа» со «стуком» и с запредельной – Божественной – вестью в *Балладе* 1916 года [Пастернак 1965: 96-100]), к мотиву «Марины»-«телеграфистки» и, наконец, – к мотиву «стола» и как «письменного», и как погребального. Но и это еще не всё.

Претворяясь в «сверхъестественный свет», данный «стук» трансформируется затем в «стекло» «окна», которое уже не обычное «стекло» и «окно», а пастернаковский ‘транспарант’, на котором или за которым проявляется ‘видение’ мировой сущности.

С данной точки зрения увиденная за окном «вьюга» – вьюга иномирная (что и оправдывает ее нереалистичность на уровне бытового описания у Пастернака). Иномирна теперь и «капуста». И вот ее, а не реальный вариант, и хотел было броситься спасать Юра. Вся же эта трансформация завершается мотивом Христа и нового ‘рассвета’ (аналогично пастернаковским рассветам после «петухов», т.е. в уже обновленном перестроенном мире): **«кустами → пустовал → капусты → кусты → стук → светом → стекло → капусту → Христе → стало → светать».**

В конце романа инициальный «стук» не исчезает. Будучи у гроба Юрия Живаго, его слышит Лара: «[...] *Мне два раза почудилось, что в дверь стучали. И там какое-то движение, шум. Наверное, приехали из похоронной организации. [...] Постойте, постойте. Надо скамейку под гроб, а то до Юрочки не дотянуться. Я на цыпочках пробовала, очень трудно. А это ведь понадобится Марине Маркеловне и детям. И кроме того, требуется обрядом.*» [...]

Но Антипова его уже не слышала. Она не слышала, как Евграф Живаго отворил дверь в комнату и в нее хлынула толпа из коридора, не слышала его переговоров [...], не слышала шороха движущихся, рыдания Марины, покашливания мужчин, женских слез и вскриков» [Пастернак, 2004b: 495; часть XV: *Окончание*; гл. 14].

Помня, как доктор Живаго убеждал больную Анну Ивановну, что жизнь, бессмертие «в других», что «*В других вы были, в других и останетесь*» (с. 69), легко понять, что данный почудившийся Ларе стук в дверь – не ‘смерть’, а именно ‘бессмертие’, т.е. ‘другие’, в ком умершему предстоит пребыть.

Требуемая обрядом скамейка у гроба тут подставляется для ‘других’, для остающихся жить (этнография такую скамейку интерпретирует по-другому – как лестницу восхождения души усопшего). И, наконец, «стук» сменяется «движением и шумом» и затем сплошным знаком святости «Ш/Ж», тем самым, которым роман и начинался во фразе «Шли и шли и пели „Вечную память”». Так, в итоге, воскресает Марья Николаевна и доктор Живаго.

Сюжетно они уходят их мира сего, а сущностно – обретают бессмертие в других.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова Анна А.

1976 *Стихотворения и поэмы*. Ленинград 1976.

Блок Александр

1968 *Стихотворения. Поэмы. Театр*. Москва 1968.

Гамкрелидзе Тамаз В., Иванов Вячеслав Вс.

1984 *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры, тома I-II*. Тбилиси 1984.

Гаспаров Борис

1989 *Временной контрапункт как мифообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго»*. [В:] *Boris Pasternak and His Times. Selected papers from the Second International Symposium on Pasternak*. Edited by Lazar Fleishman. Berkeley Slavic Specialties, Berkeley 1989.

Гаспаров Борис, Паперно И.

1981 *«Встань и иди»*. „Slavica Hierosolymitana” 1981, Vol. V-VI. [The Magnes Press, Jerusalem]

Даль Владимир И.

1984а *Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. В двух томах. Том первый*. Москва 1984.

1984б *Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. В двух томах. Том второй*. Москва 1984.

Маяковский Владимир В.

1936 *Собрание сочинений в четырех томах. Том первый: Стихи. Поэмы. Пьесы. 1912-1921*. Москва 1936.

Пастернак Борис Л.

1959 *Доктор Живаго*. Société d'Édition et d'Impression Mondiale, Paris 1959.

1965 *Стихотворения и поэмы*. Москва-Ленинград 1965.

1982 *Воздушные пути*. Проза разных лет. Москва 1982.

1988 *Доктор Живаго, роман*. Публикация, подготовка текста и комментарии Е.Б. Пастернака и В.М. Борисова. Вступительная статья Д.С. Лихачева. „Новый Мир” 1988, №№ 1-4. [Москва]

1989 *Доктор Живаго*. Москва 1989.

2004а *Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. Том III: Проза*. «Слово / Slovo», Москва 2004.

2004b *Полное собрание сочинений с приложениями. В одиннадцати томах. Том IV: Доктор Живаго. Роман.* «Слово / Slovo», Москва 2004.

Пушкин Александр С.

1964 *Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 6.* Москва 1964.

Смирнов Игорь П.

1978 *Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста. (О стихотворении Маяковского «Вот как я сделался собакой»).* [В:] *Миф – Фольклор – Литература.* Ленинград 1978.

Степанов Юрий С.

1989 *Счет, имена чисел, алфавитные знаки чисел в индоевропейских языках.* „Вопросы Языкознания” 1989, № 4. [Москва]

Топоров Владимир Н.

1979 *Семантика мифологических представлений о грибах.* [В:] *Balkanica.* Лингвистические исследования. Москва 1979.

Фасмер Макс

1986a *Этимологический словарь русского языка.* Изд. 2-е. В четырех томах. Том I. Москва 1986.

1986b *Этимологический словарь русского языка.* Изд. 2-е. В четырех томах. Том II. Москва 1986.

1987a *Этимологический словарь русского языка.* Изд. 2-е. В четырех томах. Том III. Москва 1987.

1987b *Этимологический словарь русского языка.* Изд. 2-е. В четырех томах. Том IV. Москва 1987.

Федоров-Давыдов Алексей А.

1974 *Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Очерки.* Москва 1974.

Цветаева Марина И.

1982 *Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том второй: Стихотворения 1917-1922.* Russica Publishers, INC., New York 1982.

1988 *Сочинения в двух томах. Том первый: Стихотворения 1908-1941. Поэмы. Драматические произведения.* Москва 1988.

Юнггрен Анна [Ljunggren Anna]

1982 *О поэтическом генезисе «Доктора Живаго».* [In:] *Studies in 20th Century Russian Prose.* Editor: Nils Åke Nilsson. Almqvist and Wiksell International, Stockholm 1982.

Boguslawski Andrzej

1977 *Problems of the Thematic-Rhematic Structure of Sentences.* Warszawa 1977.

1983 *Słowo o zdaniu i o tekście*. [W:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*. Pod redakcją Teresy Dobrzyńskiej i Elżbiety Janus. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1983.

Dähnhardt O.

1907-1908 *Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden. I: Sagen zum Alter Testament. II: Sagen zum Neuen Testament*. Leipzig und Berlin 1907-1908.

Faryno Jerzy

1978 *К проблеме кода лирики Пастернака*. „Russian Literature”, VI-1, January 1978. Special Issue: *Boris Pasternak*. North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1978, pp. 69-101.

1985 *Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» – «Царь-Девуца» – «Переулочки»)*. Wien 1985. [= „Wiener Slawistischer Almanach”, Sonderband 18].

1987a *Роль текста в литературном произведении*. „Studia Russica”, XI. Budapest 1987, ss. 118-166.

[Дополненный английскими примерами англоязычный вариант: 1989 – *Position of Text in the Structure of the Literary Work*. [In:] Karl Eimermacher, Peter Grzybek, George Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. BPX 21, Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmayer, Bochum 1989, pp. 291- 319.]

[Польский и с польскими примерами вариант: 1992 – *Czy i jak przekaz literacki jest tekstem?* [W:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Pod redakcją Henryka Markiewicza i Janusza Sławińskiego. WL, Kraków 1992, ss. 149 - 184.]

[Венгерский перевод: 1999 – *A szöveg szerepe azirodalmi műalkotásban*. Fordíította: Szilágyi Zsófia. „Helikon” [Irodalomtudományi Szemle], 1999/1-2 [— LXV. évfolyam]: *A szó poétikája*. Budapest, s. 151-179.]

1987b *Литература как повтор прекращенного повтора*. „Wiener Slawistischer Almanach”, Band 20, Wien 1987, ss. 151-164.

1987c *Археопэтика „Писем из Тулы” Пастернака*. [In:] „Wiener Slawistischer Almanach”, Sonderband 20: *Mythos in der Slawischen Moderne*. Herausgegeben von Wolf Schmid. Wien 1987, ss. 237-275.

1987d *Бульвар, собаки, тополя и бабочки (Разбор одной главы «Охранной грамоты» Пастернака)*. [B:] *Studia Slavica [Academiae Scientiarum Hungaricae]*, 33, fasciculi 1-4. Budapest 1987, ss. 277-303.

1988a *Некоторые вопросы поэтики Пастернака («Вечерело. Повсюду ретиво...»)*. [B:] „Dissertationes Slavicae”, XIX: *Supplementum: Borisz Paszternák*. Szeged 1988, ss. 135-180.

1988b *Греческая губка на зеленой скамейке в «Весне» Пастернака*. [B:] „Dissertationes Slavicae”, XIX: *Supplementum: Borisz Paszternák*. Szeged 1988, ss. 181-221.

- 1988c** *Иконизм и иконность поэтики Пастернака (Тезисы)*. [B:] *VIII Musica Antiqua Europae Orientalis, Vol. 2: Acta Slavica*. Bydgoszcz 1988, ss. 283-298.
- 1988d** *Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой*. „Wiener Slawistischer Almanach”, Band 22. Wien 1988, ss. 25-54.
- 1988e** *Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда*. „Wiener Slawistischer Almanach”, Band 21: *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*. Herausgegeben von Renate Lachmann und Igor’ P. Smirnov. Wien 1988, ss. 37-62.
- 1988f** *Die Sinne und die Textur der Dinge*. Aus dem Englischen von K. Ludwig Pfeiffer. [In:] *Materialität der Kommunikation*. Herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 750), ss. 654-665. [Расширенный англоязычный вариант: 1992 – *Toward a New Semiotics of Things*. „Znak_olog”, Vol. 4. IFFS, Bochum 1992, pp. 51-73.]
- 1989a** *Поэтика Пастернака («Путевые записки» – «Охранная грамота»)*. Wien 1989, 316 s. [= „Wiener Slawistischer Almanach”, Sonderband 22]
- 1989b** *Tbilisi/Tiflis nel ciclo pasternakiano «Chudožnik»*. Traduzione di Maria Di Salvo. [In:] *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*. A cura di Rosanna Casari, Ugo Persi, Gian Piero Piretto. Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 327-339. [Расширенный вариант на русском см.: Faryno 2001]
- 1989c** *Дешифровка*. „Russian Literature” 1989, XXVI-I. North-Holland, Amsterdam 1989, pp. 1- 67.
- 1989d** *Toward the Mithopoetics of Mickiewicz’s «Pan Tadeusz»*. [In:] *Festschrift für Herta Schmid*. Herausgegeben von Jenny Stelleman und Jan van der Meer. Im Namen des Slawischen Seminars der Universität von Amsterdam. Amsterdam 1989, pp. 55-70.
- 1990a** *Whose Messenger is Akhmatova’s «Poema bez Geroia»?* [In:] *The Speech of Unknown Eyes. Akhmatova’s Readers on Her Poetry [Volume One]*. Edited by Wendy Rosslyn. Astra Press, Nottingham 1990, pp. 97-111.
- 1990b** *Княгиня Столбунова-Эрици и ее сын Евграф. (Археопэтика «Доктора Живаго». - 1)*. [B:] *Поэтика Пастернака – Pasternak’s Poetics*. Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz 1990, ss. 155-221. [= *Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy, Studia Filologiczne, Zeszyt 31: Filologia Rosyjska, z. 12*]
- 1991a** *Как Ленский обернулся Соловьем-Разбойником (Археопэтика «Доктора Живаго». - 3.)*. [B:] *Studia Russica Budapestinensia, 1*. Budapest 1991, ss. 149-168.
- 1990b** *Холодная телятина – Желвак – Рябина – Фосфорическое слово (Археопэтика «Доктора Живаго». - 5)*. [In:] *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan van der Eng on the Occasion of His 65th Birthday*. Edited by Eric de Haard, Thomas Langerak, Willem G. Weststeijn. Slavic Seminar, University of Amsterdam, Amsterdam, The Netherlands. Elsevier, Amsterdam - New York - Oxford - Tokyo 1990, pp. 133-152.

- 1991c** *Pushkin in Pasternak's «Тема s variatsiiami»*. „The Slavonic and East European Review”, Volume 69, Number 3, July 1991. London 1991, pp. 418-457.
- 1991d** *Белая Медведица – Оляха – Мотовилиха и – Хромой из господ. Археопэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака*. Stockholm 1993 [= *Meddelanden från Institutionen för Slaviska och Baltiska Språk, Nr 29*].
- 1991e** *Несколько заметок к тема-рематике текста*. [In:] *Words are Physicians for an Ailing Mind – ‘Ορηγης ν οσουσης εισιν ιατροι λογοι*. Edited by Maciej Grochowski and Daniel Weiss [= *Sagners Slavistische Sammlung, Band 17*]. Verlag Otto Sagner, München 1991, pp. 153-161. [Содержит разбор главы 16 *Части седьмой Доктора Живаго – В дороге*]
- 1991f** *Akhmatova's «Poem Without a Hero» as a Moneta and as Revelation*. [In:] „Essays in Poetics”, 16/2. Keele 1991, pp. 75-94.
- 1992a** *Живопись кологривовской панорамы и Мучного Городка. (Археопэтика «Доктора Живаго». – 4)*. [В:] *Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy, Studia Filologiczne, Zeszyt 45: Filologia Rosyjska, z. 15*. Pod redakcja Haliny Bartwickiej. Wyd. WSP Bydgoszcz 1992, ss. 5-49.
- 1992b** *Юрятинская читальня и библиотекария Авдотья. (Археопэтика «Доктора Живаго». – 6)*. [В:] *Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана*. Tartu 1992, ss. 385-411.
- 1993** *О разночтениях и об исчезаниях в «Докторе Живаго». (Кто куда девался и что остается в силе?)*. [In:] *Pasternak-Studien, I.Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg*. Herausgegeben von Sergej Dorzweiler und Hans-Bernd Harder. Verlag Otto Sagner, München 1993, ss. 41-57.
- 2001** *Tbilisi/Тифлис в цикле Пастернака «Художник»*. «Вестник Молодых Ученых», серия Филологические Науки [Российский Государственный Университет им. Герцена, Санкт-Петербург 2001, № 2 (6'01), с. 3-12.
- 2002** *Три заметки к «Определениям» поэзии, творчества и души Пастернака*. [В:] *Алфавит. Филологический сборник*. Составитель: Н.В. Кузина. Смоленский Государственный Педагогический Университет, Смоленск 2002, с. 123-136.
- 2003** *«Он памятник себе» у Пастернака*. [В:] *Пушкин в XXI веке. Вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сборник статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова*. Редакционная коллегия: Т.И. Печерская (ответственный редактор), И.Е. Лоцилов, В.Н. Распопин. Новосибирский Государственный Университет, Новосибирск 2003, сс. 187-191.
- 2005** *Окны мелом забелены. Хозяйки нет. (Из археопэтики «Доктора Живаго»)*. [В:] *Пушкинский сборник*. Составители: Игорь Лоцилов, Ирина Сурат. Ответственный редактор: Ирина Сурат. «Три квадрата», Москва 2005, сс. 420-436.

1909 *Uzupelnienia Dähnhardta*. „Lud” 1909, 15. [Warszawa]

Geisser-Schnittmann S.

1989 *Венедикт Ерофеев «Москва-Пемушки» или «The Rest is Silence»*. Peter Lang, Berne-Francfort-s. Main-New York-Paris 1989.

Krauss J.

1908 *Slavische Volksforschungen*. Leipzig 1908.