
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

SLAVICA

Д.З. Йожа¹

Дебреценский университет

РОМАН–ПАНАЦЕЯ. АСКЛЕПИЙ КАК ПРОТООБРАЗ ДОКТОРА ЖИВАГО (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Предлагаемая статья посвящена разбору генезиса конструирования фигуры протагониста в свете исследований О.М. Фрейденберг и венгерского классика-филолога К. Кереньи в области культов Асклепия.

Ключевые слова: роман *Доктор Живаго*, Пастернак, Асклепий, мифологизм, О.М. Фрейденберг, К. Кереньи

D.Z. Józsa

Debrecen University

PANACEA NOVEL. ASCLEPIUS AS A PROTOTYPE OF DOCTOR ZHIVAGO. (RAISING THE QUESTION)

The article to be presented is dedicated to analysing the genesis of the construction of the protagonist's figure in Pasternak's novel in the light of research conducted by O.M. Freidenberg and the Hungarian classical philologist K. Kerényi in the field of the cults of Asclepius.

Key words: the novel *Doctor Zhivago*, Pasternak, Asclepius, the hermeneutics of the myth, O.M. Freidenberg, K. Kerényi

Тезис венгерского историка литературы и беллетриста А. Серба по поводу жанра «драматической поэмы» *Фауста* Гете и

¹ Дьердь Зольтан Йожа (венг. Józsa György Zoltán) – доктор филологических наук (по русской литературе). В 2001 г. защитил докторскую диссертацию на соискание степени Ph. D. в докторской программе Будапештского университета им. Лоранда Этвеша *Русская литература и культура между Востоком и Западом* в 2001 г.

произведения Ибсена *Пер Гюнт* приводит венгерский дантолог с целью разъяснить сущность замысла *Божественной Комедии* [Madarász, 2001, с. 81]: «Внутренний признак [этого жанра] в том, что строки напряжены великолепнейшими стремлениями духа, постановкой сущностных вопросов, символическими и глубинными ответами; на самом деле эти произведения были предназначены не для чтения, а вернее, – для комментирования, наподобие священных и мистических текстов» [Szerb, 1982, с. 425]². Данная фраза, ввиду обращения Пастернака к творению Данте во время работы над *Доктором Живаго*, приобщает роман к этой традиции. Этим объясняется огромный корпус работ, посвященных роману, который не перестает порождать интерпретации.

Л.Л. Горелик подчеркивает центральную идею романа – идею о теургии, теургическом искусстве [Горелик, 2011, с. 325], а Л. Силард³ высказала свой взгляд, согласно которому *Доктор Живаго* есть роман-инициация, тенденциозно появившийся в русской литературе в эпоху символизма [Szilárd, 2002]. Неслучайно оценка веденяпинской философии позволяет предполагать сходство пастернаковских идей с *эзотеричностью* мышления, свойственного кружку Даниила Андреева [Быков, 2006, с. 732], и Андрею Белому. Эзотеричность и инициация предполагают приобщение к тайному знанию путем посвящения. Согласно прочтению Ольги Ивинской, первая встреча Юрия Андреевича с братом Евграфом, происходившая на углу Молчановки и Серебряного, символична и кодирует творческий замысел: весь роман, по сути, – «заколдованный перекресток» [Ивинская, 1978, с. 209]. Момент инициации, присутствующий в интерпретациях, в сюжетном плане романа прикреплен к *лейтмотиву болезни*: последний следует расшифровывать, «согласно законам мифа, сказки или религиозной инициации» как преддверье акта посвящения [Faryno, 2011, с. 144]. Таким образом, нетрудно понять, почему блаженное состояние постепенного выздоровления сочетается с «поэзией и сказкой» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 207]⁴ в пробуждающемся сознании

² Курсив здесь и далее во всех случаях, кроме специально оговоренных, – мой. – Д.З. Й.

³ Ответ получен в личной беседе на тему жанра произведения. – Д.З. Й.

⁴ При цитировании текста романа *Доктор Живаго* в скобках указываются номер тома и страница, в отдельных случаях римскими цифрами – часть, арабскими – глава.

протагониста. Горелик, посвятившая этому целую главу (*Пути инициации героя*), находит параллели истории о докторе Живаго с древними типами инициации, которые прослеживаются в волшебной сказке и т.д.⁵

Замысел об инициационном пути героя через образа покойницкой переплетается с мотивом врачевания при интенсивном функционировании реминисценций из *Ада Данте* (в сохранившемся варианте машинописи эксплицитно введены имена Данте и Вергилия [Mossmann, 1989, с. 386-387]) и благодаря включению мотива сошествия Юрия Андреевича в «подземелье» университета по загибающейся вниз лестнице [Йожа, 2012, с. 161-162]. Инициационный характер трагического пути протагониста подкрепляется и моментом «подвига», ибо герой олицетворяет «духовный подвиг», это альфа и омега романа, согласно собственному высказыванию Пастернака в письме к Р. Швейцер⁶. Художественный прием использования персонажей-дублей – Самодевятова («в шляпе», «всевед») [Фарино, 1992, с. 391]) и его «эквивалента» Евграфа – в качестве «психопомпов», т.е. проводников души на пути к инициации, и их тесная связь с мотивом болезни наводят на мысль о выборе писателем профессии протагониста, и о названии романа именем доктора Живаго. Сфера низшего в равной степени является царством бога-целителя Асклепия: *исцеление принадлежит сфере мрака, а акт врачевания вследствие этого соответствует нисхождению, – фазе посвящения*. Касаясь проблемы конструирования персонажей как «персонифицированных концепций» и «типизированных биографий» (последнее, кстати, сблизило бы роман с категорией «реализма»)⁷, Д. Быков, в конечном счете, классифицирует творение Пастернака как «символистский роман» [Быков, 2006, с. 728]. Исходя из лотмановской дефиниции построения из слов образа мира, с учетом

⁵ Комментируя эпизод, когда Памфил, впавший в безумье, разрушает своих детей и жену, исследовательница расширяет спектр потенциальных источников данного ритуала, четко указывая на акт расчленения: «Мотив безумия свойствен обряду инициации именно в связи со зрелищем» разрубленных тел» [Горелик, 2011, с. 312].

⁶ Цит. по: [Ивинская, 1978, с. 329].

⁷ Единственными исключениям считает Таню, Юру и Лару [Быков, 2006, с. 728], игнорируя «вечные схемы», которые некогда руководили пером автора *Розы и Креста*, А. Блока – центральной фигуры в тексте романа, однако, сводя роман к символическому.

«идиосинкретической спонтанности û..ô стиля» Пастернака, Б. Гаспаров в подобном духе констатирует продолжение Пастернаком «традиции русской метафизической поэзии XIX века» [Гаспаров, 1992, с. 366].

Цель настоящей статьи – раскрыть один аспект из потенциальных жанровых свойств поэтики романа в свете генезиса комплексной фигуры героя. Согласно нашей рабочей гипотезе, роман *Доктор Живаго* – «роман-панацея» (он ориентирован на ритуал инициации, связанный с профессией героя). Л. Силард, говоря об источниках романа на московской конференции 2012 г., лаконично указала на эзотеричную формулу, дошедшую до нас во *Фрагментах* Новалиса: «Poësie is die große Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit. Der Poët ist also der transcendentale Arzt [Novalis, 1960-1999: II, с. 535]»⁸.

⁸ Аспекты, заключаемые в приведенном фрагменте текста, связанные с поэтическим кредо Пастернака, дают импульс для выработки концепции Evans-Romaine. Исследовательница трактует этот фрагмент из корпуса сочинений Новалиса с целью установить генетическую связь между учением гармонизирующего принципа Новалиса *Lebensordnungslehre* и пастернаковским концептом миропорядка. Обоим присуща мысль о задаче поэта – участвовать в преображении мира; но даже если толкуемый фрагмент осмысляется как доминирующая идея в акте созидания фигуры доктора Живаго как пастернаковского идеала поэта, упускается из виду инициационный, мистический элемент в анализе взаимосвязанности героя романа с идей мистической сущности поэта-доктора, транзиттером которого и является фрагмент Новалиса. В отличие от концепций Фарино или Горелик, в данной интерпретации отклоняется мысль о том, что этот идеал унаследован от символистов (их неоромантические представления о поэте-теурге): исследовательница придерживается мнения, что в пастернаковском идеале уцелело романтическое представление, манифестированное в романе *Доктор Живаго*. «It is significant in this regard that in his depiction of the artist/surgeon Pasternak works directly with Novalis texts, without the intermediary of late romantic doubts in the artist's ability to change the world or neo-romantic exaggeration of the artist's power, the latter a notion against which Pasternak so violently reacted for most of his career. It is the early romantic notion of transcendent artist/physician that remains the stronger late in his career, in its most famous manifestation *Doctor Zhivago*» [Evans-Romaine, 1997, с. 153-154].

Поскольку поэзия мыслится как «великое искусство созидания трансцендентного здоровья», поэтa надобно осознать как «трансцендентного врача». Из этой формулы также вытекает, что врачевание тоже обладает своей вертикалью. Двойкую семантику имени протагониста, намекавшую симультанно на подлинный смысл слова, тщательно прослеживал Е. Фарино, воздвигая сам артефакт в сферу абсолюта: если дубль Живаго – Веденяпин, то слово *doctor* сызнова приобретает свое оригинальное значение: «Веденяпин» же ‘благослов’ и *doctor*, т.е. ‘учитель’, т.е. ‘учитель богословия’ [Фарино, 1992, с. 410], соперник Живаго, Антипов, который ‘учитель’ по функции, как и Живаго – по семантике слова тоже доктор [Фарино, 2011, с. 147]. Своим подходом Пастернак, подчеркивая дуалистический аспект фигуры протагониста, в значительной степени уточняет традиционный тип изображения врача, характерного для прозы XIX века, к примеру, в произведениях Лермонтова, кн. Одоевского, Лажечникова, где «отношение к этим двум профессиям [врача и священника] становится диаметрально противоположным: предпочтение отдается священнику и врачеванию души, а доктор отвергается как шарлатан» [Неклюдова, 1999, с. 64-65]. Подход Пастернака –восстановления истинного смысла слова-образа (Пастернак-филолог вообще склонен раскрывать этимологию⁹) – напоминает «археологический» метод обработки Брюсовым мифологического сюжета о Лаодамии [Силард, 1982, с. 324]: точная реконструкция форм древнегреческой трагедии. Данный метод в сфере искусства есть вывернутый пандан оптики Живаго, который созерцает эмпирику настоящего через призму вечного. Его подход к созерцанию действительности – некий ключ к прочтению текста: таков эпизод, когда доктор, видя рукотворную возвышенность, где по приказу Терентия происходит расстрел заговорщиков, произносит следующее: «Здесь могло быть в древности какое-нибудь языческое капище идолопоклонников, место их священнодействий и жертвоприношений» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 351].

Мы здесь не пытаемся ответить на вопрос, о чем повествует роман: о современности или о прошлом. Следует лишь зафиксировать,

⁹ Эта склонность, по-видимому, со временем вошла в повседневную практику писателя: согласно свидетельству мемуаристики, проблему «оригинальности» Пастернак толкует ей прямо через *этимологию* слова [Масленикова, 1990, с. 106].

что в процессе творения своего текста Пастернак явно оперирует многочисленными семантическими слоями интегрируемых слов-образов, благодаря включению разнообразных подтекстов, преодолев знакомый уже принцип мифотворчества в том смысле, что он созидает *текст, избоблюющий – вкупе с фольклорными, сказочными, – и мифологическими и религиозными, инициационными и философскими коннотациями*. Герои, продукты «духовного филогенеза» посему суть представители и носители многослойного сознания. О.М. Фрейденберг, о которой речь пойдет в дальнейшем, отрицает «мифологизм» Пастернака; согласно ее представлениям, «он снимает условную старую семантику и вводит многоплановость образов» [цит.: Гаспаров, 1992, с. 378-379]. Этот термин (многоплановость) появляется в работе И.П. Смирнова: он использует его для освещения сущности многоликости персонажей: Гинц, зыбушинский комиссар сгущает в себе не только черты ряда литературных персонажей, но его фигура возводима и к *архетипическому*¹⁰ образу философа, платоновского Фалеса, и, соответственно, конкретный по своему генезису персонаж Комаровский, восходящий к фигуре Маяковского, представляет собой «компромисс между философским обобщением и исторической конкретностью, как и двузначное и билингвичное

¹⁰ В ответ на вопрос Маслениковой о его религиозности Пастернак, будто воспроизводя гамлетовскую ситуацию «театра в театре», косвенно проводит параллелизм между парами Бог–я и Творец–актер, Режиссер–актер в обрисованной им картине драмы сотворения Вселенной, применяя, пожалуй, данную схему к акту сотворения артефакта. Промысел Божий, лежащий в основе мира, предвосхищается *недовоплощенными* в бытии *идеями*, это перекликается с термином «двовременных подлинников» (платоновский архетип в переводе Вяч. Иванова): «Не в том смысле, что я верю в установленных формах, но мне нравится думать, что существование не случайно и не бесцельно, что у нашей драмы есть Режиссер, который следит за ходом действия, направляет его и знает его смысл, и что мне Он отвел какую-то свою роль...» [Масленикова, 1990, с. 30]. Об обостренном интересе Пастернака к религии свидетельствуют его воспоминания об археологе и поэте-импровизаторе Б.М. Зубакине, который не только «мог говорить стихами о чем угодно, не задумываясь» (намек на некий сверхъестественный талант), но Пастернак не в силах не прибавить: Зубакин был великолепным знатоком «истории, особенно истории религии» [Масленикова, 1990, с. 64].

название романа» [Смирнов, 1991, с. 123, 129]. Человеческая память станет носителем разнообразных типов познания.

Писательская техника конструирования персонажей, которая в случае Пастернака раньше по преимуществу толковалась *типизацией*, включает в себя и апеллирование к «архетипичному»¹¹: этим Пастернак обязан отношениями с Фрейденом и их переписке. Трактовку образа Асклепия, бога-целителя, вошедшую в ее книгу *Поэтика сюжета и жанра (1936)*, можно рассматривать как «предварительный комментарий» к образу вечного врача, воплощенного Асклепием, и к «протообразу» протагониста, доктора

¹¹ Ощущение акта приближения к Мудрости, воспринимаемое как особый тип функционирования памяти в качестве моста, через который дается возможность нисходить в недра архетипического сознания, мотивирует сказанное в статье Слонима. По поводу анализа фрагмента, описывающего зимний день и его атрибуты, критик замечает, что для Живаго «все это полно \hat{u} ... \hat{u} глубокого смысла, раскрывает рисунок мира, приближает к мудрости вселенной», и что этот момент является путем «возврата к самому себе» [Слоним, 1958, с. 105]. В системе аналитической психологии К.Г. Юнга данный момент возврата уподобляется эпифании, когда восстанавливается чаяемая связь личности с *Selbst*. Вопреки стремлению автора создать роман, доступный всякому читателю, к расшифровке отмеченных коннотаций и сети мотивов, на наш взгляд, адекватно подходит способом герменевтики. Функционирование переплетающихся лейтмотивических образов родственно тайнописи алхимических сочинений. По свидетельству воспоминаний Ивинской, замысел о подобном коде мотивирован намерением переоценить духовное наследие предков, сохраненное в текстах, и передать его на *другом* языке: «Доктор Живаго представляет собой попытку писать на совершенно другом языке, свободном от старых литературных и эстетических ценностей... Короче говоря, книга не предназначена для людей, которым *не хватает соответствующей подготовки...*» [Ивинская, 1978, с. 324]. Мысль об общении со сферой архетипического внушается и универсализмом, пронизывающим текст: при расшифровке отдельных образов читатель заставлен одновременно размышлять об их значимости в семантических сферах «здесь» и «там». Взгляд касательно ориентированности романа на такой универсализм, однако, ощутим уже в отзыве А. Камю: «Этот большой роман о любви не является антисоветским, как некоторые об этом говорят, он не имеет дела ни с какой партией, он – *всеобъемлющ*»

Живаго. Целесообразно заранее заявить, что история, развертывающаяся на страницах их переписки, скорее внушает мысль о *духовном симбиозе* поэта-писателя и классика-филолога. Согласно результатам скрупулезного исследования М. Дьёндьёши, «с течением времени» корреспонденты все тенденциознее обсуждают актуальные аспекты творчества Пастернака, «независимо друг от друга» сами приходят к подобным выводам [Дьёндьёши, 2012, с. 382-383]. В этом диалоге, явившем собой «смесь разных типов сознания», «историко-культурные концепции» двоюродной сестры и «художественная метафизика» Пастернака в равной степени инспирировали и дополняли друг друга [Гаспаров, 1992, с. 368-369, 366-367]. Как известно, данный диалог важен и в генезисе романа, ибо идеи Фрейденберг отражаются в некоторых диалогах «положительных персонажей» *Доктора Живаго* [Гаспаров 1992, с. 370]. Правда, пронизывающий ткань романа *мотив болезни*, контекстуально перекликающийся с истолкованиями Фрейденберг идеи древнего грека о болезни, ставшей толчком для ее собственной научной карьеры: Фрейденберг, поправившись после серьезного заболевания, решается встать на путь ученого, у нее замысел диссертации мотивирован чтением *целительной* книги, – текста апокрифа о Фёкле [Гаспаров, 1992, с. 368]. Ввиду множества как бы случайных совпадений (тяжелые и травматические события на уровне биографий корреспондентов: первая лечилась книгой, у второго недуг протагониста чуть ли не убил и самого автора) и пленивших творческое воображение Пастернака научных исследований его корреспондентки, небезынтересно заглянуть в монографию Фрейденберг, хорошо известную Пастернаку.

Обращение писателя к *архетипическому образу врача* объясняется и тем, что у корреспондентов развиваются сходные взгляды на историю как на «летопись “бессмертного настоящего”» [Дьёндьёши, 2012, с. 382-384]. Более того, представления Фрейденберг о стадийных трансформациях компонентов действительности в романе *Доктор Живаго* представлены переименованием основанного дедом Самодёвцова Института гинекологии и акушерства в «Курсы имени Розы Люксембург». (В другом освещении эта же идея излагается в трактовке Е. Фарино данного фрагмента [Фарино, 1992, с. 405]). Концепцией о «синкретическом знании» о мире как постижении «исторических трансформаций культурных форм» [Гаспаров, 1992, с. 367-377] обуславливается и писательский метод Пастернака. Древняя

[цитата приведена по работе Ивинская, 1978, с. 324].

Греция в системе Фрейденаберг обозначает поворотный пункт, так как она становится средоточием преобладающе «художественного» начала как «транзитного состояния между мифологической и понятийной стадией» [Гаспаров, 1992, с. 367-377]. Учение о стадиальности культуры, однако, не исключает непрерывности существования напластованных в памяти человечества слоев, что в форме почти философского тезиса обозначено в качестве одного из духовных векторов романа. В лирически очерченных размышлениях и комментариях, инспирированных запомнившейся Ивинской главой, царство мертвых предстает как источник идей и всего духовного. Общение с мертвыми – модус функционирования человеческой памяти: «И всякий цветок говорит своим языком. Это имеет особый смысл: хризантемы, напр. спутники смерти. û.û.ñСвязь жизни и смерти в центре главы. Через цветы, растущие на могилах, – писал Б.Л., – умершие подают живым некий вещий знак». Данный лирический образ перерастает в своего рода концепцию, в философему, сопоставимую с культурологическими воззрениями О.М. Фрейденаберг: «Б.Л. показал, что от зари времени до наших дней “общение между смертными бессмертно”» [Ивинская, 1978, с. 206, 207]. Согласно толкованию А. Хан, историософия Пастернака, ставшая композиционным принципом романа, с вовлечением бергсоновского концепта времени, в мире романа проявляется как «бесконечный поток вечных метаморфоз» [Нап, 1996, с. 290-292].¹²

¹² Справедливости ради мы должны зафиксировать, что попытки современной критики давать всевозможные многосторонние интерпретации романа скорее вызвали досаду со стороны автора, как об этом свидетельствует письмо к Швейцер от 14 мая 1959 г.: «Разные ложные толкования существуют везде. û.û.ñНапример, в Америке книгу эту изучают как тайнопись. û.û.ñвсё должно быть аллегорией, всё должно быть символично, всё это будто бы скрытое глубокомыслие. û.û.ñВесь мой символизм, если только о нем может идти речь, состоит в том, что я, несмотря на весь необходимый мне, неотъемлемый от меня реализм, несмотря на все подробности, старался описать действительность *в состоянии движения...*» Отход от реалистического принципа в широком понимании данного слова недвусмысленно эксплицируется формой прошедшего глагола бытия: «В своем происхождении, в своей подготовке и по своему заданию это *было* реалистическое произведение», – признается Пастернак. Однако, ввод идеи *случайности* в противовес «*причинности*» уже допускает

Образ змеи, который многократно встречающийся в романе и прикрепленный к фигуре протагониста, заинтригованными им исследователями преимущественно оценивается как элемент общеизвестного иконописного изображения Св. Георгия Победоносца и как элемент фольклорного сюжета. В его толкование Л. Горелик чутко включает наиважнейшую формулу из работы В.Я. Проппа: «Между героем и змеем есть *какая-то связь, начавшаяся за пределами рассказа*» [Горелик, 2011, с. 301]. Атрибут и мифологический персонаж божества врачевания практически вполне уже сливаются в монографии *Die göttliche Arzt* К. Кереньи, сотрудника К.Г. Юнга, посвященной изучению свойств древнегреческого и древнеримского божества Асклепия-Эскулапа (странное совпадение, что в романе фигурирует одноименный врач венгерского происхождения, по фамилии Керени). В свете его интерпретации становится очевидным, что *змея*, атрибут Асклепия в конечном итоге *тождественна самому богу исцелителю, Асклепию* [Kerényi, 1956, с. 24]. При этом необходимо напомнить, что сопоставление героя романа с древнегреческим божеством верифицируется уже по той причине, что *олений мотив*, вдохновляющий поэзию Пастернака, начиная с первого периода (и снова перекликающийся с образом «оленьей дохи» брата Евграфа, которую Юрий Андреевич видел сквозь тифозный бред), связан с фигурой богини Артемиды [Жолковский, 2011, с. 103]. Нельзя не обратить внимание на то, что богиня охоты, покровительница рожениц, сестра Аполлона, несомненно фигурирует в качестве некоей «повивальной бабки» при рождении Асклепия¹³. Асклепий, по свидетельству компиляции Р. Грейвса, тоже охотник, рождается во время смерти матери Корониды. Артемиды мстит Корониде, изменившей ее брату Аполлону, пуская свои смертоносные стрелы в неверную супругу (“by shooting a quiverful of arrows at Coronis”) [тоже см. Kerényi, 1966: I, с. 114], а Гермес помогает извлечь младенца из ее тела. *Он обязан своим рождением непосредственно Артемиде* и замыслу мойр (о *мойрах* см. нижеследующее толкование Е. Фарино

мысль о соприкосновении к сфере метафизического: Цель, мотивировавшая автора, таилась в том, чтобы «*врасшатать идею железной причинности, идею абсолютной необходимости*» [цит. по: Ивинская, 1978, с. 324].

¹³ В своей интерпретации об образе Артемиды А.А. Тахо-Годи подчеркивает, что сестра-близнец Аполлона часто пользуется стрелами как «орудием наказания», и она помогает роженицам [Токарев, 1987: I, с. 107].

фигур сестер Тунцевых), согласно варианту мифа, сохранившемуся в рассказе эпидаврийцев [Graves, 1973: I, с. 174, тоже см. Kerényi, 1956, с. 24]¹⁴.

С другой стороны в романе *Доктор Живаго* скрытый, согласно авторской интенции, намек на *образ змеи* зашифрован в том числе и в топониме локуса Мелюзеев, ассоциируемого с мифологической фигурой прекрасной Мелюзины (она фигурирует в известном французском средневековом сюжете, не говоря об обработках сюжета, к примеру, в эпоху немецкого романтизма), которая превращается в женщину со змеиным хвостом, как это доказал Фарино [Farino, 2011, с. 138]. Грейвс излагает, что в культе Асклепия змея снабжается эпитетом «целительный» (“curative serpent”), а Асклепий есть один из прототипов умирающего / воскресающего бога [Graves 1973: I, с. 175].

Ларин локус Мелюзеев, таким образом, трансформирует сестру милосердия Антипову не только в соблазнительную, прекрасную Мелюзину, но и в верную спутницу целителя Асклепия, т.е. доктора Живаго. Если исцеление, иначе говоря, – постижение совершенства во многих мистических доктринах достигается восстановлением гармонии путем сизигии, то небесполезно напомнить замечание Юнгрена, согласно которому Лара есть *anima* Живаго [Юнгрэн, 1982, с. 231]. На языке софиологии она – «женский коррелят» персонажа, принцип единящий¹⁵. Чтобы передать качество излучения целительной энергии, Пастернак наделяет свою героиню

¹⁴ Этот вариант излагается в скрупулезном сочинении Грейвса: “In Apollo’s shrine at Epidaurus, with the assistance of the Fates [мойры], Coronis gave birth to a boy, who she at once exposed on Mount Titthion. ἦ. . ῶ There, Aresthanos, a goatherd, noticing that his bitch and one of his she-goats were no longer with him, went in search of them, and found them taking turns to suckle a child. He was about to lift the child up, when a bright light all about it deterred him. Loth to meddle with a divine mystery, he piously turned away, thus leaving Asclepius to the protection of his father Apollo” [Graves, 1973: I, с. 174]. В свете теории Жолковского, который посвятил 20 страниц тщательной трактовке экстатических мотивов, встречаемых у Пастернака и соотносимых с «Комплексом Якова/Актеана/Геракла», Геракл «неназванный участник пастернаковской версии охоты» вроде мифологического подтекста интригует Пастернака, и поэтому сливается с женским образом охоты, – древнегреческой богиней Артемидой [Жолковский, 2011, с.100-101].

¹⁵ N.B. Софийность как код пастернаковского текста – не раз затрагивалась в критической литературе.

той же способностью, которой обладает и его мужской коррелят: не «наложением руки», как доктор, но «заговором» способна лечить и Антипова, свидетелями этого акта становятся некоторые присутствующие в юрятинской читальне, в том числе и Юрий Андреевич. В этом важном локусе, разговаривающая с Гунцевой, Лара лечит библиотекаршу *шепотом* (здесь шепот сигнализирует и 'секретность' и 'уважение к месту' и 'произнесение тайных заклинаний'):

«Вероятно, этот разговор имел благодетельное влияние на библиотекаршу. Она излечилась *мигом* не только от своего досадного насморка, но и от нервной настороженности. Кинув Антиповой теплый, признательный взгляд, она отняла от губ носовой платок, который все время к ним прижимала и, сунув его в карман, вернулась на свое место за загородку счастливая, уверенная в себе и улыбающаяся» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с.288].

Лара, излечившая библиотекаршу силой слова, почти буквально сближается с атрибутом Асклепия, со змеей, которая способом своего *языка*, – согласно дошедшим до нас преданиям, – лечит большую часть тела [Kerényi, 1956, с. 35]. В этом эпизоде змеобразность Лары неясно осознается и Юрием Андреевичем. Ему, при переосмыслении впечатлений от ее вида, суммированных в подчеркнутой лаконичности словосочетания «мелюзеевские впечатления» (NB. акцент на слове, вызывающем в памяти образ прекрасной женщины-змеи) – приходит мысль о ее «враждебности к себе», намек на образ – *кушак* (эквивалент мотива *змеи*), перехватывающий ее клетчатую блузу. Кардинальный ценностный ориентир (мотив *чтения*) углубляет мысль о двоякости персонажа, и, соответственно, сфера высшего гармонизируется с животным миром: «Она читает так, точно это не высшая деятельность человека, а нечто простейшее доступное *животным*. Точно она *воду* носит или чистит картошку» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 289]. Благодаря включению кода стихии воды Мелюзина ассоциируется и с образом *источника*, который в культе Асклепия мыслится как источник здоровья, исцеления и жизни. Софийно окрашенный женский персонаж обладает способностью творить мир и гармонизировать мысль. В присутствии Лары Юрий Андреевич испытывает состояние уравновешенности, им овладевает высокое чувство сосредоточенности на мире духовном: «Редкий мир сошел ему в душу. Мысли его перестали разбегаться и

перескакивать с предмета на предмет» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 289].

Комплекс взаимосвязанных «персонажей» Живаго – Лара – змея на языке волшебной сказки идентичен тройке «герой – царевна – дракон». К такому заключению – в созвучии с методом Проппа – приходит Л. Горелик, сделав огромный шаг к раскрытию ряда потенциальных истолкований. В качестве блестящей аргументации исследователь приводит образ *водопада* на дороге на Урал («Водопаду не было кругом ничего равного, ничего под парю. Он был страшен в этой единственности, превращающей его в нечто одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест, собиравшего с них дань и опустошавшего окрестность» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с.237]), и обобщает: он «действительно сравнивается со Змеем». К этим наблюдениям добавлен важнейший в ракурсе настоящей статьи штрих: дракон в сказке «охраняет *водную* границу в царство мертвых» [Горелик, 2011, с. 300]. Мы склонны думать, что этот же комплекс мотивов (с учетом уровней христианских и фольклорных импликаций) истории об инициации протагониста, согласно закону полигенетичности образов, в творческом сознании Пастернака неразрывен с мифическим образом божественного врача. Известно, что мест культа Асклепия были построены близко к источнику, ключу, а позднеримский храм находится на острове Тибирском, куда бога перевезли из его Эпидаврского святилища, и «при устройстве набережной берегам острова была дана форма плывущего корабля, украшенного спереди статуей Эскулапа» [Брокгауз–Ефрон, 1890–1897, XLI, с.64]. Согласно преданию, змея бога последовала за римлянами и выбрала место на острове. Стихия воды в творческом сознании Пастернака имеет глубокую связь с замыслом книги, ибо этот замысел связан именно со словом «оригинальный», образованным от корня, обозначающего ‘источник’. Пастернак обращает внимание скульпторши, своей собеседницы, на то, что «оригинальность Живаго как раз состоит *в отказе от оригинальности*», и объясняет ей этимологию слова, прибавляя: «Вот это – сам бьющий родник, из которого рождается потом река, непосредственное начало всего – это и есть Гете Фауста» [Масленикова, 1990, с. 106, 108].

В связи с появлениями образа змеи в кризисные моменты действия романа, необходимо отметить, что согласно гностической мудрости периода средиземноморского синкретизма, Уроборос символизирует тайное знание, совершенство, вечное круговращение

жизни, слияние индивида со Вселенной, и как таковой отличается от христианской традиции, где змея воплощает собой злое начало. Как мы выяснили, с образом змеи связываются фигуры врача доктора Живаго и Лары, более того, сюжет оформляется на базе принципа кольцевой, «змееобразной» композиции (романная история начинается с эпизода смерти и похорон, и чуть ли не буквально кончается смертью главного героя).

Другой животный атрибут древнегреческого божества Асклепия – пес, предстающий порою на изображениях в образе *волка*, зверя, причастного сфере мрака, – с самого начала сопровождает и Живаго. Наша Ремарк: Фавн или Пан – древнеитальянский бог, бог-волк, что буквально обозначает ‘смертоносный, убийца, душегуб’, и его жрецы посему именовались *lupercus* (от лат. *lupus* ‘волк’) на месте культа в Риме. Слияние фигур богов Эскулапа/Асклепия и таинственного бога Ведиовия/Вейовиса, по свидетельству одной надписи на острове AESCU[LAPIO] VEDIOV IN INSULA, позволяет Кереньи предположить, что в сознании римлян бог-целитель и бог-убийца, ввиду *их причастности к преисподней* почитались в рамках единого культа [Kerényi, 1956, с. 14]. Сложность мотивов жизни и смерти в романе *Доктор Живаго*, переживание гибели буквально в первых строках первой главки, трагическая кончина героя, ощущение постоянной близости смерти невольно провоцируют ассоциации с весьма ироническими, зато как-то все-таки справедливыми высказываниями Набокова, истинного поклонника Пастернака–поэта, однако недолголюбивавшего его прославленное и нашумевшее произведение, которое, кажется, по этой причине он решил переименовать и окрестить «Доктор Мертваго»¹⁶. Глубинная осмысленность данного высказывания предопределена отнюдь не

¹⁶ Мы, увы, вынуждены заметить, что в атмосфере свирепствовавшей общесоюзной травли и бурных споров, возникших из-за появления романа за рубежом благодаря издательству Фельтринелли, В. Герасимова на скандальном заседании президиума правления СП СССР, упрекая автора в непонимании социалистического гуманизма, как ни странно, именно *живое* и *мертвое* разделяет способом категории *убийства*, и поэтому переименовывает героя в *доктора Мертваго*: «Я, как бывшая комсомолка, не могу простить сцены стрельбы доктора Живаго, по дереву вместо врага. Это доктор Мертваго, а не Живаго. Цвет интеллигенции не он, а Макаренко, Тимирязев...» [цит. по: Ивинская, 1978, с. 274].

только мрачной, «меланхолической» атмосферой, трагическим хождением по мукам протагониста, его поколения, русской интеллигенции. Мотив смерти здесь выступает как сакральный момент и, безусловно, определяется как страсти Христовы. Пожалуй, суждение Набокова коренится в его возражении против импликаций евангельской истории в романе.

Вовсе не удивительно, что на первой странице романа доктору присваивается таинственный образ *волка*, интерпретируемый и как фольклорный мотив, заимствованный из христианской и народной демонологии, и как редкий атрибут Асклепия. Этот образ можно, разумеется, рассматривать в качестве символа одиночества, свирепости, жестокости огорченного мальчика, и в качестве зверя, который в славянской традиции отождествляется с Перуном [Афанасьев, 1994: I, с. 736]. Он тоже имеет отношение к миру подземному: он наделен способностью переправлять героя волшебной сказки в иное царство. Такая интенция, внушая многоплановость данного образа, посвящает его в антецедент, в своего рода точку ориентации, и, как мы увидим, этот мотив на вершине умственного созревания героя кульминирует в выборе им профессии врача. В этом типе изображения психических процессов можно узреть применение теории Фрейденаберг о «стадиальности» человеческой культуры, с одной стороны (закономерное превращение одного факта в другой), а с другой – следы круга сходных воззрений К.Г. Юнга и Кереньи, которые стараются рассмотреть корни душевных и интеллектуальных процессов в зеркале религиозных и мифологических представлений и образов.

Мотивировка выбора героем профессии в тексте романа дается скудно и лаконично, но тем не менее многозначно и подчеркнута через акцентировку идеала русской интеллигенции о служении общему делу («заниматься чем-нибудь общепольным» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 66]). В этой же главке, парадоксальным образом, сцена обучения медицине ограничивается адской картиной «в подземелье» анатомирования и вскрытия трупов, этим буквально эксплицируется то, что врачебная наука о жизни и болезни издревле уходит своими корнями в традицию изучения смерти. Образ подвала, низа, соседствующий намекам на *Ад* Данте, согласуется с парадигмой «вечного упокоения» в соответствии с конструкционным принципом, идентифицированным Е. Фарино: на его взгляд, текст «моносемантичен», иначе говоря, – «то, что воспринимается как “продолжение”, – не что иное, как вариация, семантический повтор û...

ф», экспликативная схема – продукт кода авангарда [Фагуно, 2011, с. 134]. Данная модель изучения искусства врачевания, однако, соотносится с культом сферы мертвых, характерным для культа Асклепия.

В таком же духе, могила матери, упомянутая в первой главке, на которую «взошел десятилетний» мальчик, уподобленный *волчонку* («Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову *волчонок*, было бы ясно, что он сейчас завоет» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 7]), предстает как антецедент локуса подвала университета. Далее мотив углубляется, обобщается в образ анатомического театра (к которому в тексте обращаются как «мертвецкой») и так расширяется до царствия мертвых. Подобно, образ «волчонка» предвещает более зрелого «врача»: как мы видели, в архетипическом образе культа Асклепия две фигуры предстают как синонимы.

В силу такой трактовки Пастернаком взаимосвязанностей мотивики смерти – могилы – похорон – врачевания стоит обратить внимание, насколько можно считать текст, возникший под воздействием использования модусов архетипического мышления, продуктом писательского вдохновения. Выводы исследований Фрейденберг в области культа богов-целителей Асклепия и Аполлона, не верифицируют этого, наоборот, свидетельствуют о том, что Пастернак сознательно разоблачает клише, которые порождаются как последствие архетипического мышления. (На наш взгляд, доказательство этого – тот факт, что их переписка состоит из «смеси» разных типов мышления, т.е. она заключается в свободном переходе с одного кода на другой, который есть сознательная «игра в культуру», «игра в ход мысли»). Существенна для нашего разбора аксиоматическая формула исследовательницы: «древнейшим *врачевателем* является смерть», ибо «выздоровление есть новое рождение, а оно достигается смертью». Образ *могилы* соответственно получает центральную роль в культе: «Больного, для исцеления, *хоронили*: он проводил ночь на церковном дворе, лежа в гробу, или выкапывали могилу, клали в нее больного, набрасывали сверху землю, которую нужно было пропахать, засеять и проборонить, – тогда больной выздоравливал» [Фрейденберг, 1997, с. 78]. Наряду с восстановлением значения места упокоения, мыслимого в качестве исцеления, здесь очевидна и попытка Фрейденберг объяснить элемент культа в согласии с парадигмой аграрных религий: земледельческий мотив обряда исцеления предстает как соотнесенный с культом смерти и врачевания. Если целители симультанно исполняют обряд погребальный и аграрный, то они оказываются в роли ‘пахаря’, т.е.

земледе́льца, что вполне корреспондирует с жестом Пастернака отождествить доктора Живаго с фигурой Св. Георгия Победоносца, древнегреческое имя которого этимологизируется как ‘земледелец’. Отсюда и сближение борца с врачом. Если угодно, так *обрабатывает землю*, стоя на материнской могиле, будущий врач. В трактовке о выборе Пастернаком имени протагониста В. Борисов фиксирует наиважнейший методологический императив для исследователей, которые принимаются за задачу расшифровать отдельные слова-образы романа: автор же «в своем повествовании как бы развернул и реализовал весь пучок смыслов, потенциально содержащихся в этом имени». В силу этого закона, не излишне привести дополнительные данные из работы ученого, подтверждающие двойность и взаимосвязанность элементов *двойной* семантики профессии героя: «Церковный тропарь именует его [Св. Георгия] “врачевателем” и “землепашцем” – эти роли в романе соответствуют занятиям его главного героя. Св. Георгий в славянских культах считается охранителем от волков – от волков охраняет Юрий Андреевич Лару с дочкой в Варыкине» [Борисов, 1992, с. 105].

Мотив могилы, фигурирующий лишь в нескольких главах (I-1, I-2, I-3, II-9, II-12), можно рассматривать как органически привязанный к совокупности мотивов врачевания. В культе Асклепия могила есть «абатон» (буквально ‘куда нет входа’), место пребывания больного до перерождения, место «инкубации», самое глубокое место в святилище Асклепия: «Es war ein kultischer Weg, den der Kranke betrat, und von den Einzelheiten dies Weges wird uns in Epidauros fast nichts überliefert. Wir wissen nicht, wo jenes „innerste Gemach“ des Heiligtums, das Abaton, lag, wohin sich der kranke zum „Tempelschlaf“, zur eigentlichen incubatio, zurückzog» [Kerényi, 1956, с. 39]. Мотив абатона, который потом повторяется в описании юрятинской читальни (см. ниже), контекстуально соседствует с образом стрелы в эпизоде расчистки от снега железнодорожной линии (VII–14–16), вставленном как подготовительная фаза перед приближением к водопаду-дракону и встречей со Стрельниковым. Очувтившегося в глухом местечке доктора охватывает ощущение оздоровляющей силы физической работы. Он, видимо, выпадает из сферы врачевания, зато мотив запертой двери медицинского кабинета в финале эпизода парадоксально сразу актуализирует мысль о его профессии и подчеркнуто связывается с образом *стрелы*, включенным прямо в нижеследующий абзац. Этот эпизод промедления, вынужденной задержки, пока пассажиры выкапывают «рельсовый путь», вопреки содержащейся в нем оценки о

жестоких происшествиях, в особенности отличается описаниями ощущений диалектичности отношений между человеком и природой, моментами воспоминания героя о детстве. Все здесь под знаком разрушительных стихий пожара и снега как бы внушает мысль о высвобождении души из плена хаоса, но подчеркнуто рисуется красками таинственности и сказочности локуса: «В местности было что-то замкнутое, недосказанное. û..ô Таинственность уголки довершали разрушения и скрытность немногих оставшихся жителей» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 228]. Значимость локуса интонируется нарочитой простотой словосочетания «лучшее время их поездки». Господство молчания далее конкретизируется отсутствием общения (запуганные жители «избегали пассажиров» и «не общались друг с другом из боязни доносов»), будто нарушение молчания равно произнесению секретных знаний. Закономерно, что спровоцированные созерцанием разоренного края вопросы героя останутся в рамках внутреннего монолога: «Но вопросов тогда не задавали и никто на них не отвечал». Статус безответности, доведенный до крайнего, в сопровождении центральной в эпизоде антиномии разрушения / строения, обрывается лишь упоминанием утраты золотого века, невинного детства, когда «маленький Юра кроил на дворе из такого же ослепительного снега *пирамиды* и кубы» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 229]. В глухом местечке все говорит, все, виденное героем, внушает ответы, яркие кричащие знаки наводят на мысль о реальных причинах событий. Снег, таким образом, приобретает поэтическую семантику маски явлений: потерянный путь сообщения между сознательным и символическим освобождается, снег скрывает сущность таящегося и дремлющего в глубине человеческого сознания. Единственный, пожалуй, ответ предстает в виде символического образа заколоченной двери приемного покоя в обезлюдевшем здании станции, в виде символической надписи. На ней послание от товарища по ремеслу, старшего фельдшера воспринимается в качестве сигнального знака – сообщения из прошлого: «Ввиду медикаментов и перевязочных средств просят господ больных временно не беспокоиться. По наблюдающейся причине дверь печатываю, о чем до сведения довожу старший фельдшер Усть-Немды такой-то» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 230]. В этой странной картине обвалившейся станции и таинственной надписи кульминирует история о трехсуточной работе снегоуборки. Приемный покой, в который входа нет, – абатон. Дорога в покой закрыта, а дорога перед поездом освобождается, т.е. главный герой освобождается из капкана, чтобы продолжать путь в собственный локус – Юрятин. Если фантомный старший фельдшер, дубль доктора

Живаго уже давно оставил местечко, то образ *стрелы*, ассоциируемый с мифологической историей о рождении Асклепия, здесь способствует перерождению героя (старый «доктор», фельдшер трансформируется в образ молодого), прикрепляясь к образу железнодорожной линии: «Когда огребли последний снег û. .ô стал виден ровный, *стрелю* разлетевшийся рельсовый путь» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 230]. Оттепель по дороге уже обнаруживает *змею*: «Снег подтаивал изнутри. û. .ô Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила. û. .ôПо лесу *змеями* расползались потоки û. .ô» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 232]. Во фразах, открывающих эпизод расчистки, парализация железнодорожного движения передается способом лаконичного медицинского термина «артерия» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 228], перешедшего в узус разговорной речи, который одновременно намекает и на недуг протагониста. Надпись об отсутствии «медикаментов и перевязочных средств» в концовке эпизода внушает бессилие современной медицины перед вопросами человеческой судьбы.

Возвращаемся теперь к толкованиям образа *могилы*. На взгляд Е. Фарино, слово *могила* сигнализирует о мужественности и храбрости героя (отождествляемого с Победоносцем), так как оно этимологизируется с *togor* 'могу, мощь' [Фаруно, 2011, с. 148]. Нам бы лишь хотелось добавить, что данный корень выделяется в слове *немошь*, обозначающем 'слабость, недуг, болезнь' или 'крайний упадок сил, болезнь' [Ушаков, 1935–1940: II, с.519], и таким образом слово-образ предрекает жизненный путь героя, который, согласно своему призванию, ведет борьбу против болезни. Если в христианском богословии победа над змием символизирует триумф над царствием мрака, то храбрость и мощь доктора понимаются как мощь и способность проводить больного через царствие мрака, к перерождению. Эту миссию символически выполняет и *книга* Пастернака: название романа, воплощающее как раз имя протагониста, придав ей магическую способность, и через магичность, внушаемую названием книги, читатель берет в руки некий *медикамент*, исцеляющий его.

Тема магичности акта исцеления акцентируется и в других фрагментах текста. Дубль Живаго – комплексная фигура (Кубариха, «котья лекарка») – уже с самого начала ее появления в лагере партизан наделена сравнительно большим количеством прозвищ – «Злыдариха, ветеринарка, лешачиха-дейманкка, баба-ветернянка» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 348], которые тенденциозно сближают этот женский

персонаж с образом знахарки, чародейки, посвященной в тайны магии и сверхъестественного. Функция персонажа заключается, в частности, в пробуждении в читателе мысли о детализации и развертывании представлений о врачевании: он, будучи «вариацией на тему», одновременно углубляет семантические слои, прикованные к фигуре Юрия Андреевича. (Здесь целесообразно сослаться на полисемантическую и полигенетическую имени протагониста: «по народным поверьям, Св. Георгий – защитник скота. На Урале Живаго занимается лечением животных» [Борисов, 1992, с. 105]). Видно, что тайное магическое знание, приписываемое Кубарихе, наделяется семантикой древнего (Свирид обращается к ней как матке «беспоповке, сталоверке» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 357]). Ее фигура представляется воплощением более древнего типа религиозного сознания, хранительницей уцелевшей и неиспорченной веры (эта вера запечатлена в подвигах героического сопротивления и страстного самопожертвования). Здесь одновременно актуализируется мысль о ранах, нанесенных расколом в истории русской церкви, которые, в конечном итоге, только переносно напоминают юного Живаго, медика, раньше лечившего мать будущей жены Анну Ивановну словом, заговором и «наложением руки» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 70]¹⁷. В последней важной сцене семантика образов смерти и болезни осложняется пророческими словами врача о том, что «смерти нет». Но в то же время подается и христианская, философская и одновременно психологизирующая формула о том, что в основе болезни лежит страх смерти и она пройдет, благодаря переосмыслению смерти и полнейшему ее отрицанию. Принятие мысли о смерти, вместе с христианским учением о спасении, в итоге вычерчивается как путь к перерождению.

Поскольку в этой сцене герой сам, хотя и с некоторым скепсисом, неожиданно, но вполне сознательно, через саморефлексию, постигает реальность перспективы магического врачевания, другие мотивы, интонирующие судьбу доктора подтверждают, что его призвание вписывается в архетипичный, мифический, сакральный код. (Мы напоминаем, что в древней Греции практически все врачи возводили свой род к Асклепию.) Итак, вкпе с выше трактованным образом «волчонка», соотносимого с атрибутом Асклепия, выделяется и *безматерность* Живаго¹⁸, как изначальный статус, наподобие

¹⁷ Насчет трактовки фигуры Кубарихи в плане мистического и фольклорного слоев романа см. [Горелик, 2011, с. 314].

¹⁸ Об этом тоже см. [Fagnano, 1991, с. 11].

элементов мифологемы об Асклепии: согласно преданию, Аполлон убил мать древнегреческого божества Корониду (по другому варианту Арсиною) за измену, в процессе сожжения ее тела на костре Аполлон вынул младенца из ее чрева и отдал на воспитание мудрому кентавру Хирону (у которого, кроме искусства врачевания, он обучился и искусству охоты [Graves, 1973: I, с. 174]). Рождение же романного героя происходит буквально на могиле матери (могила как место инкубации равнозначно, как мы видели, и матке). В предыстории матери Юрия Андреевича тоже упоминается ее супружеская неверность, далее, Живаго сходным образом воспитывает некий мудрый кентавр, а именно Веденяпин, сложную фигуру которого, между прочим, можно рассматривать как alter ego Андрея Белого¹⁹.

¹⁹ Относительно полемического вопроса о генетической связи между фигурой Андрея Белого и Веденяпина, который неоднократно и весьма широко обсуждался, нам бы хотелось сделать несколько ремарок. В первой части романа, в споре между Воскобойниковым и только что вернувшимся из Швейцарии Веденяпиным звучат слова, предрекающие судьбу будущего врача. Аргументы Николая Николаевича в пользу проповедуемого им Христианства его собеседник отклоняет следующим образом: «*Метафизика*, батенька. Это мне *доктора* запретили, этого мой желудок не варит» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 14]. Жест бессознательного называния предстоящей перед героем медицинской карьерой иронически переплетается с явным для читателя превратным представлением говорящего о значении слова *доктор*. Поскольку в персонаже Веденяпина, несомненно, обнаруживаются штрихи фигуры Андрея Белого, слово *доктор*, – хотя произнесенное не им, а его собеседником, – можно и воспринять как намек на Рудольфа Штейнера, именно так непрестанно обращается к нему восхищенный антропософией Андрей Белый в корреспонденции с Блоком еще в начале 1910 гг. Факт пребывания Веденяпина в Швейцарии можно проинтерпретировать как намек на период, проведенный Андреем Белым в Дорнахе, ибо разочарованный романский персонаж с некоторой дистанцией высказывается по поводу роли секретных и несекретных учений, которые он, по-видимому, тоже проходил: «Но сейчас очень в ходу разные кружки и объединения» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 13]. Последнюю фразу поэтому можно рассматривать как мотив темы инициации в романе. Отход Андрея Белого от антропософского общества, разрыв с Штейнером как бы интонируется выбором индивидуального пути одиночек: «Истину ищут только

Последний спорный факт, однако, имеет вес в ракурсе нашей интерпретации касательно генезиса литературных персонажей в романе Пастернака. Фрагмент письма Пастернака, адресованного Андрею Белому, свидетельствует, что общим языком для общения становится тот аналогичный подход к расшифровке комплексности литературных персонажей, который центрирован на идентификации архетипичных фигур: «Все последние дни вспоминаю Ваш *Петербург* и министров из *Записок чудака*. Какая страшная Немезида, уловленная уже Достоевским». [Пастернак, 1992: V, с. 314] Пастернак, ощущавший сосуществование тех же самых образов сразу в нескольких пространствах, очевидно, прослеживает методiku в русской литературной традиции и симультанно возводит

одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно». Для Веденяпина, как и для Андрея Белого, истинным смыслом своего идеала осталась «верность Христу» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 13]. В работе, полемизирующей с теорией Петерсона [Peterson, 1982], соглашаясь с И.П. Смирновым, А.В. Лавров выделяет мысль о полигенетичности фигуры: «Веденяпин – собирательная фигура, вобравшая в себя сразу нескольких представителей символизма» [Смирнов, 1985, с. 163]. За уточнением Лаврова можно видеть следующее: несмотря на утверждение Смирнова, он подчеркнуто, но с оговоркой, обращается к сходству двух фигур: «Признаки сходства Веденяпина и Белого налицо, но все они – сугубо частного, локального характера». Чтобы конкретизировать свою позицию, Лавров указывает на дифференциацию художественной техники двух писателей: «Мы обязаны возвратиться обратно к Веденяпину и попытаться предостеречь от дальнейших попыток отыскать столь значимому персонажу пастернаковского романа какой-то один реальный прообраз. Пастернак очень многим обязан русской литературе “серебряного века”, но он не унаследовал от нее распространенную методiku превращения реальных лиц в литературных героев» [Лавров, 1992, с. 95]. В результате, в построении фигуры Веденяпина происходит то же самое, что и в случае конструирования протагониста, поэтому, мы считаем уместным апеллировать к термину *полигенетичности*, однако, в силу крайней очевидности «признаков сходств» мы имеем право вовлечь именно те идейные аспекты фактов жизнотворчества Андрея Белого, которые соотношены с комплексом идей о поисках инициации. Указание на близость образов Юрия и С. Соловьева, и Веденяпина с Вл. Соловьевым – огромное достижение исследования Лаврова.

литературного персонажа и к мифическим, и к литературным прообразам.

Мотив исцеления в романе везде сопровождается состоянием сна, бреда, дремы, нередко сочетаемых с образом спальни: панацея больному в культе Асклепия – сон²⁰. Читающий «экспромтом целую лекцию» Живаго в спальне захворавшей Анны Ивановны о вечной жизни лечит сном: «Усните, – сказал он, подойдя к кровати и положив руки на голову Анны Ивановны. Прошло несколько минут. Анна Ивановна стала засыпать» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 70]. Мотив чтения (лекции) здесь приобретает семантику целительной силы, предвещая образ юрятинской читальни, целого храма, переполненного больными, ожидающими выздоровления. В саморефлексии героя в эпизоде лечения матери своей будущей жены слышны отзвуки скепсиса: но этот скепсис связан не с сомнениями в своих «шарлатанских» выходках, а с неотрицаемым эффектом древнего лечительного способа и приматом душевного в процессе выздоровления²¹. Саморефлексирующий поэт-герой, как это давным-

²⁰ Так как касательно трактуемой выше мысли Пастернак высказался скульпторше Маслениковой, можно сделать вывод, что *нездоровье и болезнь* в его сознании по автобиографическим причинам синонимичны *бессоннице*. Возмутительные обстоятельства быта, свидетелем которых был Пастернак в начале 30-х гг., когда он путешествовал по колхозам, именно привели к тому, что он лишился сна на долгое время: «То, что я там увидел, нельзя выразить никакими словами, Это было такое нечеловеческое, не вообразимое горе, такое бедствие, что оно становилось уже как бы абстрактным, не укладывалось в границы сознания. Я заболел. Целый год я не мог спать» [Масленикова, 1990, с. 38]. Согласно свидетельству, сохраненному в мемуарах О. Ивинской, после размолвки с Ливановым Пастернак в письме к старому приятелю, дат. 1959 г., тоже жалуется на бессонницу [Ивинская, 1978, с. 324].

²¹ Ради справедливости нам приходится указать, что, если модные и противоречиво воспринимавшиеся, а затем ставшие запретными в России плоды учения Фрейда, способствующие в том числе и расшифровке мифологических образов, – ведь же исходная точка психоанализа есть интерпретация развития души способом истолкования древнегреческого мифа – не останутся без отклика среди русской интеллигенции начала века, включая и поколение Пастернака, то Живаго, для кого не миновать теоретических аспектов системы Фрейда, здесь взвешивает строгую научность и учение о

давно замечено критикой, наделен и чертами *философа*, что сближает фигуру доктора с древнегреческими представлениями о божественном враче: для эллина болезнь есть естественное явление природы, итак – она от Бога. *Знание философии* поэтому необходимо для того, чтобы врач стал богоподобным, по свидетельству античного лечебника: «Deshalb muß man das philosophische Wissen in die Heilkunde und in die Wissenschaft einführen. Denn ein Arzt, der das philosophische Wissen hat, ist einem Gott gleich» [Kerényi, 1956, с. 69]. Излишне здесь напомнить, что черты философа изначально присущи доктору Живаго.

Данный фрагмент о засыпании Анны Ивановны вызывает ассоциации и с элементом “Tempelschlaf”,²² *церковной дремы* в культе Асклепия (во время «инкубации» больные «получали ъ.ѣ необходимые советы» [Брокгауз–Ефрон, 1890–1897: LXI, с. 64]), тоже трактуемым в монографии О. Фрейденберг. В культе он понимается как способ исцеления, а в романе этот мотив фрагментарно разбросан по разным эпизодам. Если, как мы видели, *сон* переплетается с шумом *водопада* в сознании Живаго, то мотив болезни двукратно

взаимосвязанности душевных и телесных явлений.

²² Образ *сна* (“Tempelschlaf”) трактуется в критической литературе подобным образом, что созвучно нашей концепции. Е. Фарино, акцентируя фразу о «Вечной памяти» – песнопении погребальном», открывающую роман, говорит, что она заслуживает особого внимания: она предопределяет дальнейший ход действия, атмосферу романа, содержит семантические узлы, предвещая целый ряд образов, отождествляемых со *смертью*. «‘Смерть’ у Пастернака выражается, в частности, прерывностью пути, меной транспорта, *состояниями сна, забытья, обморока*, сидячей позы и т.д.» [Фарупо, 2011, с. 135]. Если на языке инициации сон предвещает перерождение, обретение адептом статуса победившего земное, преходящее и мимолетное, то он в соответствии с кодом волшебной сказки, предвосхищает процедуру очищения, если угодно – исцеления. Сон перед встречей со змеей в волшебной сказке (как истолковывает Горелик) следует расшифровать как «подготовку к битве», согласно формуле В.Я. Проппа. Мотив сна при интенсивном функционировании образа волков опять-таки переплетается с образом змеи: «Бессонное творчество Юрия в части *Опять в Варыкине* имеет непосредственное отношение к его одинокой, лишенной поддержки “коня” ъ.ѣ борьбе. Лихорадочная работа Живаго под вой волков за письменным столом является жизненным воплощением борьбы Поэта» [Горелик, 2011, с. 320].

прикрепляется и к образу Евграфа: он не только кормит брата в минуты *бреда* перед отъездом в Сибирь, но заново посещает его именно после появления у того симптомов наследственного недуга сердца, и в этот же момент как раз первая проекция собственного «я» появляется в образе приходившего к Юрию крестьянина, страдающего *волчанкой*, по-латыни *lupus*. Благодаря названию туберкулезного заболевания кожи крестьянин – первый пациент непрaktикующего врача – предстает не только как его дубль, но и как фигура, актуализирующая картину «волчонка», стоящего на материнской могиле в первой главке романа. Данное дерматологическое заболевание нередко диссеминируется и поражает другие органы, как, например, сердце, а именно аорту, о которой Юрий думает, подозревая в ней причину своей одышки. Болезнь, привлекающая к себе внимание уже своим наименованием *Lupus vulgaris*, здесь симультанно камуфлирует атрибут бога-исцелителя Асклепия, так как болезнь сама по себе – камуфляж бугорчатки, она – согласно энциклопедиям периода 1900–1915 гг., предназначенным для широкой публики образованных читателей [Брокгауз–Ефрон, 1890–1897: VII, с. 112], – только один из симптомов туберкулеза. Известные современной медицине факты Пастернак приурочивает к конструируемой им фигуре доктора. Появление хтонически окрашенной фигуры сводного брата Юрия Евграфа в Варыкине сочетается с нарастающим чувством тревоги врача о собственной болезни, случившейся сразу после учащающихся приездов больных на двор Живаго: «Смотрю, – на двор другие сани, с новым больным, как мне кажется в первую минуту. И сваливается как с облаков, брат Евграф», который спустя две недели «вдруг исчез, как сквозь землю провалился» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 284-285]. При всей очевидности интенции Пастернака ввести словесный оборот, свойственный сказке, хтонический характер Евграфа, кроме приведенного фрагмента, свидетельствующего о его способности свободно пересекать грани разных сфер (его же уменьшительно-ласкательное имя *Граня* фонетически совпадает с лексемой ж.р. *грань*), бессознательно выявляется и Таней. В главке, повествующей о выздоровлении от тифа, на вопрос мужа о том, откуда славные лакомства, она отвечает: Евграф «из-под земли такие вещи достает» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 207]. В предыдущей главке в тифозном бреде, в котором тоже мелькает фигура Евграфа, Юрию мерещится и комплекс образов *могилы* и *похорон*, т.е. сфера низшего мира, откуда происходит и целительная пища благодаря ходатайству брата:

«Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной, червовой земли осаждает ъ..ѳ бросаясь на него своими глыбами и колыями, точь-в-точь налетают с разбега и хоронят под собой берег волны морского прибоя» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 207].

Полисемантический образ стихии воды, играющий особую роль и в культе Асклепия, в данном фрагменте симультанно ассоциируется с разложением и рождением, и перерастает в рифмованные строки, приводящие к пробуждению больного: «Рады коснуться/ и/ Надо проснуться», которые, – через включение мысли ‘поэзия есть способ исцеления’, – в бредовом сознании Живаго расшифровываются как переживание путешествия в адском пространстве. В обоих случаях мысль о творчестве, о поэзии связывается со всемогущей силой слова, если угодно, через семантику имени Евграфа ‘благонаписанного’, сигнализирующего о роли Евграфа в понимании и творческих стремлений Юрия, и его упражнения в искусстве «логического строения мысли». Исцеление маркируется божественным словом поэзии, невольно припоминается формулировка Кереньи: всякое выздоровление есть *эпифания* бога Асклепия.²³

В этом отношении особое место занимает в действии романа локус читальни в Юрятине, несмотря на то, что все узлы повествования, – рискнем сказать, – выкристаллизовываются в событиях, описываемых бахтинским термином «*большое время*», в том числе и похороны, и рождение, и ужасные исторические катаклизмы. «Роковая» встреча с Ларой, «предсказанная» Самодевятовым, тоже происходит именно в этом таинственном локусе, овеванном атмосферой мистического. В юрятинскую читальню, атмосфера которой тенденциозно предопределяется доминантой дихотомии *здоровья и нездоровья*, в это время посетители приходят ради исцеления души: эта изменившаяся функция библиотек в послереволюционную эру и в годы гражданской войны, чутко Зуловленная Пастернаком, передается благодаря классификации читателей, – старых («старожилы из местной интеллигенции») и новых. Читальня симультанно воспринимается Юрием Андреевичем как некий «сгущенный» миниатюрный зеркальный образ незнакомого ему города. Вопреки еле-еле уловимой провинциальной атмосфере

²³ «Jede Heilung gleichsam seine [Асклепия] Epiphanie» [Kerényi, 1956, с. 27].

читальня нарочито изображается как своего рода священный локус²⁴. Интенсивность мотивов болезни усиливается через характеристику «завсегдаево» и служащих, которые представляются как реквизиты места, когда так пришельцы из народа пышут здоровьем, для них место кажется *неким храмом* («ходили в зал смущенно и робко, как в церковь» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 286]). Магические, лейтмотивные пастернаковские окна как органические элементы юрятинской читальни дают возможность взглянуть в душевную панораму города: не подымая глаз от книги, Живаго как бы внутренне ощущает «видневшиеся в окна» «церкви и здания города», что перекликается с уже знакомыми нам картинами, витающими в душах людей из народа, которые шагают в библиотеке, «как в церкви». В воображении доктора мысль о взаимосвязанности образов библиотеки и церкви движется по принципу реконструкции, т.е. в направлении от настоящего к прошлому, а в сознании новых читателей процесс совершается обратным путем, так как образ церкви предшествует образу библиотеки. Соотнесенность двух образов, разбросанных в тексте по двум местам, жест отождествления двух локусов сам по себе, в обоих направлениях хода мысли, без всякого сомнения, получает особый акцент.

Библиотекари уже на по внешности характеризуются как недужные: у них «опухшие книзу удлинённые, оплывшие лица, ũ. . . фта же дряблая, обвислая кожа, землистая с празеленью, цвета соленого огурца и серой плесени» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 2867]. Одна из помощниц без конца снимает и напяливает на нос пенсне, другая, Тунцева, лечимая потом Ларой, не отнимает «носового платка от рта и носа»: в сознании поверхностного читателя немедленно возникает представление о дихотомии душевных (психосоматических) и телесных заболеваний. Однако интерпретация осложняется мотивом пенсне, включенным в качестве ненужного средства для компенсации дисфункции больного органа чувства, при этом мотив симультанно перекликается с темой ученого сочинения Живаго о «нервных элементах сетчатки», связанного с идеями о совершенствовании

²⁴

Сакрализацию локуса читальни как хранилища старого можно рассматривать как жест отталкивания от радикального разрыва футуризма с ценностями прошлого, как ироническое переосмысление футуристских лозунгов. Наподобие мистицизма и религиозности, возвышенных Пастернаком в историческую эпоху написания романа *Доктор Живаго*, ориентиры старой культуры занимают особую позицию в иерархии ценностей.

«строения логической мысли» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 81], тем самым, провоцируя идею *тождества ясновидения и художественного видения*²⁵. Эти полюса, которые генетически соответствуют и стремлениям русских символистов примирить два типа познания – научного и художественного, напоминают затронутые нами выше векторы идей переписки художника Пастернака-художника и Фрейденаберг-ученого. В приводимой цитате занятие сферой физического диктуется импульсом из сферы метафизического, и потом вновь переходит в сферу метафизического:

«В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы – его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа и строении логической мысли» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 80-81].

Мы прибавим, что многозначен жест, которым Пастернак позиционирует эти два кратких абзаца о научных исследованиях Юрия Андреевича именно перед описанием отъезда будущей четы на елку, т.е. на празднование рождения *света*.

Читальня уже в рассказе Самдевятова на дороге к Юрятину приобретает черты потустороннего, связанного с врачом и врачеванием, так как мотив болезни соседствует с образами могилы и подземного, последний момент же посвящает Авдотью Севериновну в эквивалент Евргафа, способного передвигаться между мирами *низа* и *верха*: она же «милая, черненькая, барышня, конфузливая до чрезвычайности. Ни с того ни с сего зардеется как пион. Тишина в читальном зале *могильная*, напряженная. Нападает *хронический насморк*, расчихается раз до двадцати, со стыда готова *сквозь землю провалиться*. А что вы поделаете? От нервности» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 80-81]. Образ библиотекарши, как и ее сестер, на уровне мифологического Е. Фарино соотносит с тремя «парками, мойрами или славянскими рожаницами» с учетом пастернаковского переосмысления мотива [Фарино, 1992, с. 399]. Мотив хтонического локуса введением эпитета *хронический* окрашивается штрихом

²⁵ Мотив ясновидения в системе соотношений внутри греческого пантеона ставит Аполлона, представляющего *свет* наряду с Хироном. Согласно интерпретации Кереньи: родство Аполлона с Хироном подчеркивает роль той сферы *мрака*, из которой «пошло искусство врачевания», Хирон мрачный бог мог вернуть зрение слепому [Kerényi, 1956, с. 100].

семантики древнегреческого бога *Хроноса*, воспринятого римлянами в качестве символа беспощадного времени. Чуть ли не строгое соблюдение принципов изображения святилища Асклепия можно узреть в стремлении Пастернака включить и образ *воды*, если угодно – *источника*, в коллекцию реквизитов локуса: «У самого большого окна стоял бак с кипяченой водой. Читающие в виде отдыха выходили покурить на лестницу, окружали бак, пили воду, сливая остатки в полоскательницу, и толпились у окна, любуясь видами города» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 286]. Образ воды, словно Ариаднина нить, потом приводит героя к Ларе. *Бак* с кипяченой водой превращается в *колодец* в главке, повествующей о первом визите доктора в «доме с фигурами». Он недаром увидит ее у колодца, она несет *ведра с водой* к дому, сорванный ветром ее платок Юрий Андреевич поднимает именно у колодца [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 291]. Если вышеупомянутый образ бака с водой, помещенный за окном, он контаминируется в сознании протагониста с образом церкви, находящихся тоже в законном мире, вроде силуэта церкви в розетке, то образ церкви подменяется образом воды.

Мотив врачевания встраивается и в размышления Живаго об истории. После случайной встречи с братом на углу Серебряного и Молчановки пришедший домой Юрий Андреевич в гармонии со своей гражданской профессией и опытом на фронте, уподобляет революцию «хирургии»: «Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать вонючие язвы!» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 193]. В этих фразах чуть ли не с точностью повторяется трехликий образ вечного врача, реконструированного в монографии Кереньи об Асклепии: Асклепий и воин, но в то же время – и раненый хирург, который, согласно обработке образа в *Илиаде*, падает жертвою смертельной раны. Интерпретатор предупреждает, что образ хирурга-воина контаминирует и *раненого*, и *ранящего*, и он закономерно умирает раненым [Kerényi, 1956, с. 76, 78]. Неслучайно, что Живаго оказывается в роли полевого хирурга, «отсекая “мертвого” от “живого”», выполняя свою миссию и в переносном смысле, – «противостоя Антипову – Стрельникову – Расстрельникову, Либерию Миклуцину, Памфилу Палых и прочим эмиссарам “новой жизни”, которая не есть “жизнь вечная”, но гибель вечная», – как адекватно комментирует критик [Ильев, 1993, с. 43].

Окна читального зала, источники ослепительного солнечного света, который порою смягчается напускными занавесками, неслучайно расположены напротив «углубления», т.е. абатона (в

культе Асклепия), где работают библиотекари. Энергия мрака, преобладающего в «нише», в этом царствии парок (там занимается Авдотья Тунцева), совместно со светом, обуславливает выздоровление доктора присутствия Антиповой и встречей с ней:

«Напротив окон в стене было *углубление*. В этой *нише* на возвышении, отделенном высокою стойкой от остального зала, занимались своим делом служащие читальни, старший библиотекарь и две его помощницы [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 286].»

Образы волка и пса, являющиеся чуть ли не в равной степени в культуре атрибутами Асклепия, сопровождая Лару и Живаго до последней разлуки, постепенно сливаются. Волки, на которых они смотрят как на дурную примету в части, озаглавленной *Опять в Варыкине* (XIV–8), появляются именно в священный миг творческого вдохновения доктора-поэта, который еще в первые дни приезда колеблется между написанием руководства по медицине и книги стихотворений. Стая состоит из 4-х волков (напомним магическую символику числа 4, детально изложенную у К.Г. Юнга) и появляется ровно в 3 часа («Было три часа ũ..ŕ»). Волки не только связаны с актом писания (они мерещатся доктору в качестве знаков препинания: «Четыре вытянутых тени размером не больше маленькой *черточки*»), но они – атрибут Асклепия. В сознании протагониста они невольно путаются с псом: «Несколько мгновений они стояли неподвижно, но едва Юрий Андреевич понял, что эти волки, они *по-собачьи*, опустив зады, затрусил прочь с поляны, точно мысль доктора дошла до них» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 432]. В дальнейшем развертывании мотива (XIV–9) волки в сознании протагониста ассоциируются с драконом-змеем («Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 434]). Последний опять-таки служит источником вдохновения, дает доктору импульс изложить легенду о Егории Храбром, который в романе отождествляется с доктором. А во время писания пугает волков с собаками Лара: «Слышишь? Собака воет. Даже две. Ах, как страшно, какая дурная примета!» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 435] и намеревается уехать. Идея тождества волков с собаками лейтмотивно возвращается. В завязке главы 10, в тринадцатый день пребывания в Варыкине возникает ощущение вечного круговращения, диктуемого бытием и роковыми схемами,

барьерами человеческого сознания: этот день не «отличался обстоятельствами от первых» и Лариса Федоровна, «снова приняв их [волков] за собак», решила вернуться в город [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 436].

В заключение мы должны сказать, что мотивы исцеления, ориентация сюжета на идею об инициационном пути героя способствуют тому, что книга Пастернака превращается в романа-панацею. Другая, весьма важная в ракурсе нашей работы книга, которая носит имя бога-целителя, – трактат, гностический диалог *Асклепий*. Не исключено, что имплицитный древний код отождествления инициации с актом врачевания подал импульс Пастернаку назвать свой роман именем доктора. В герметической литературе Асклепий рассматривается как символ тайного знания. За именем Асклепия, древнегреческого божества, согласно утверждению знатока гностицизма, скрывается лицо Имхотепа, верховного жреца Гелиополя (XXVII в. до Р.Х.), строителя саккарской пирамиды, позже обожествленного, который почитался как бог-врачеватель [Kákosy, 1984, с. 171]. Уже Вл. Соловьев в статье о *Гермесе Трисмегисте*, «мудром муже» (имя которого «неслучайно взято у древнегреческого бога Гермеса»²⁶), фиксирует, что учитель сообщает полученное им «божественное откровение» через своих сыновей, в том числе и – через *Асклепия*. Вл. Соловьев также утверждает, что трактат *Асклепий* «нужно было бы признать за самую раннюю из наших герметических книг» [Брокгауз–Ефрон, 1890–1897: VIII, с. 537], которые стали

²⁶ На тождество двух божеств обращает внимание и Афанасьев. В главе, отведенной трактовке мифологических представлений о змее, специально трактуется *целительная сила, приписанная змее* в культе Асклепия в контексте изложения соответствующего германского предания. Согласно последнему, кровь змеи предохраняет от *стрел*. Искусству «молодить старых и *воскрешать мертвых*», – мы читаем, – бога научили змеи. Через образ целительной травки Афанасьев непосредственно связывает *фигуры Асклепия и Гермеса*: «Чудесная травка и посох Асклепия тождественны трехлиственному, обвитому змеями жезлу Гермеса [разрядка Афанасьева – Д.З. Й.], которым он *призывает к жизни усопших* Ѡ. Ѡ» [Афанасьев, 1994: II, с. 566]. Должно быть, этот фрагмент был знаком Пастернаку, который в построении монолога Кубарихи прямо перенимал факты из цитированного нами труда Афанасьева, как это восстановлено в комментариях В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 707].

использоваться и во время богослужений в египетских культах. В этом древнем тексте, приписываемом Гермесу Трисмегисту, Асклепий фигурирует как первый ученик Гермеса, который дает ему знать, что постижение секретного знания возможно через отлучение от мира сего. В книге, в заглавии которой бог врачевания есть путь к посвящению (на другое название текста *Посвятельная речь* указывается уже в статье Вл. Соловьева), фигура Асклепия мыслится как адепт, но одновременно – как распространитель тайного божественного знания. Эта двойность характерна и для героя Пастернака. В культе Св. Георгия Победоносца Пастернак непременно узрел связь с элементом «аграрных религий», как об этом было сказано выше. Как заметила О.М. Фрейденберг, подобное тождество искусства врачевания с земледельем наблюдается в культе Асклепия. В случае Имхотепа-Асклепия находим, по свидетельству герметической книги Фессаля, врача по специальности, что «астроботанике» научил его именно Имхотеп-Асклепий, и это вновь подтверждает привязанность искусства исцеления к земледелью. Мы должны заметить, что бог врачевания в древнеегипетских скульптурах изображается сидящим мужем с открытой *книгой* на коленях [Kákosy, 1984, с. 171].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу в 3 тт./ А. Афанасьев – М.: Индрик, 1994. Т. I. – 800 с. Т. II. – 784 с. Т. III. – 840 с.

Борисов, В.М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / В.М. Борисов // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. I. – М.: Наследие, 1992. – С. 93-100.

Быков, Д. Борис Пастернак / Д. Быков – М.: Молодая Гвардия, 2006. – 894 с.

Брокгауз, Ф.А., Ефрон, И.А. Энциклопедический словарь в 82 т. / Брокгауз, Ф.А. – Ефрон, И.А. – Санкт-Петербург: Типо-литография И.А. Ефрона, 1890–1897. Т. II. 1891. – 478 с. Т. XIII. 1892. – 480 с.; Т. XVI. 1893. – 958 с.

Гаспаров, Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) / Б. Гаспаров // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана (под ред. В. Столовича). – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1992. – С. 366-384.

Горелик, Л.Л. «Мифотворчество» в прозе и стихах Бориса Пастернака / Л.Л.Горелик – М.: Российский гос. ун-т, 2011. – 372 с.

Дьёндыёши, М. Сердце–интеллект–искусство: две переписки. (Райнер Мария Рильке Лу–Андреас Саломе, Борис Пастернак–Ольга Фрейденберг) / М. Дьёндыёши // „Życie serca. Duch – dusza– ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku. «Жизнь сердца»: дух – душа – тело и Я – Ты отношение в русской литературе и культуре XX-XXI веков». – Rossica Lublinensia. – 2012. – Vol. VII. – С. 375-385.

Жолковский, А. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты /А. Жолковский. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 600 с.

Ивинская, О. В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком / О. Ивинская. – Paris: Fayard, 1978. – 437 с.

Ильев, С. Роман «Доктор Живаго» Пастернака в свете поэтики символизма / С. Ильев // Studia Rossica Poloniensia. –1993. – XXIV. – С. 41-46.

Йожа, Д.З. Семантика недуга сердца и образ художника у Набокова и Пастернака / Д. З. Йожа // „Życie serca. Duch – dusza– ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku” / «Жизнь сердца»: дух – душа – тело и Я – Ты отношение в русской литературе и культуре XX-XXI веков. – Rossica Lublinensia. – 2012. – Vol. VII. – С. 153-164.

Лавров, А.В. Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго» / А.В. Лавров // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. I. – М.: Наследие, 1992. – С. 93-100.

Масленникова, З. Портрет Бориса Пастернака / З. Масленникова / М.: Советская Россия, 1990. – 288 с.

Мифы народов мира: В 2 т. / гл. редактор: С. А.Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. I. – 671 с. – Т. II. – 719 с.

Неклюдова, Е. Образ доктора в русской литературе XIX века / Е. Неклюдова // Русская филология 1999. – № 10. – Тарту. – С. 63-69.

Пастернак, Б. Собр. соч. в 5 т. / Б. Пастернак – М.: Художественная литература, 1989–1992. – Т. 3. – 734 с., Т. 5. – 703 с.

Силард, Л. Античная Ленора в XX в. / Л. Силард // Studia Slavica Hungarica. – 1992. – 38. – С. 313-331.

Слоним, М. Роман Пастернака / М. Слоним // Новый Журнал. – 1958. – Кн. LII. – С. 94-108.

Смирнов, И.П. Двойной роман (О «Докторе Живаго») / И.П. Смирнов // Wiener Slavistischer Almanach. – 1991. – С. 119-136.

Токарев, С.А. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Д.Н. Ушаков М.: Гос. институт «Советская энциклопедия», 1935–1940.

Фарино, Е. Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопэтика «Доктора Живаго» 6.) / Е. Фарино // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана (под ред. В. Столовича). – Тарту: Таруский гос. ун-т, 1992. – С. 385-411.

Фрейденберг, О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

Юнгре, А. О поэтическом генезисе «Доктора Живаго» / А. Юнгрен // *Studies in 20th Century Russian Prose* (ed. by N.Å. Nilsson). – Stockholm, 1982. – С. 227-249. (Сер.: “Stockholm Studies in Literature”).

Evans-Romaine, K. Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism / K. Evans-Romaine – München: Sagner, 1997. – 329 с.

Faryno, J. Живопись кологривовской панорамы и мучного городка. (Археопэтика «Доктора Живаго» 4.) / J. Faryno // *Studia Filologiczne z. 35, Filologia Rosyjska*. – 1991. – №4. – С. 5-49.

Faryno, J. Муаровая капуста и тетрадь откровения (Археопэтика «Доктора Живаго» 2.) / J. Faryno // *Studia Slavica Hungarica*. – 2011. – 56. – С. 133-190.

Graves, R. *The Greek Myths*. Vol. 1-2. / R. Graves – London: Penguin Books, 1973. – Vol. I. – P. 370 – Vol. II. – P. 412.

Han, A. Borisz Paszternak: Zsivago Doktor. / A. Han // *Huszonöt fontos orosz regény* (szerk. Zs. Hetényi). – Budapest: Lord-Maecenas, 1996. – С. 289-303.

Kákósy, L. Fény és Káosz. A kopt gnosztikus kódexek/ L. Kákósy – Budapest: Gondolat, 1984. – P. 229.

Kerényi, K. *Der göttliche Arzt. Studien über Asklepios und seine Kultstätten* / K. Kerényi. – Darmstadt: Herman Genther Verlag, 1956. – С. XXIII, 111.

Kerényi, K. *Der Mythologie der Griechen Bd. 1-2* / K. Kerényi – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, – Bd. 1– 243. – P., Bd. 2/ – 340 p.

Madarász, I. „*Költők legmagasabbika...*” *Dante-tanulmányok* / I. Madarász – Budapest: Hugarovox, 2001. – P. 110.

Mossman, E. *Towards the Poetics of the Novel „Doctor Zhivago”*/ E. Mossman // *Boris Pasternak and His Times. Selected papers from the 2. International Symposium on Pasternak*. (Jerusalem, May 19-24, 1984). / ed. by Lazar Fleishman – Berkeley, 1989. – P. 386-397. – (Серия: [Berkeley Slavic Specialties](#)).

Novalis Schriften Bd. I-VI. / Novalis – Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1960–1999.

Peterson, R. E. Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenyapin / R.E. Peterson // Wiener Slawistischer Almanach. –1982, – Bd. 9. – P. 111-117.

Szerb, A. Magyar irodalomtörténet / A. Szerb. – Budapest: Magvető, 1982. – P. 594.

Szilárd, L. Andrej Belij és a szimbolista regény poétikája / L. Szilárd. – Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002. – P. 207.