

JERZY FARYNO

/WSR-P w Siedlcach,
Zakład Kultury Wsi/

КНЯГИНЯ СТОЛБУНОВА-ЭНРИЦИ И ЕЕ СЫН ЕВГРАФ
/Археопэтика "Доктора Живаго". I./

Самый загадочный персонаж "Доктора Живаго", сводный брат Юрия Живаго, впервые упоминается в главе 4 "Елки у Свентицких" /Пастернак 1959: 84; дальше указываются уже лишь страницы этого издания/:

Оказывается, еще при жизни мамы отец увлекался одной мечтательницей и сумасбродкой, княгиней Столбуновой-Энрици. У этой особы от отца есть мальчик, ему теперь десять лет, его зовут Евграф.

Княгиня — затворница. Она безвыездно живет с сыном в своем особняке на окраине Омска на неизвестные средства. Мне показывали фотографию особняка. Красивый пятиоконный дом с цельными окнами и лепными медальонами по карнизу. И вот все последнее время у меня такое чувство, будто своими пятью окнами этот дом недобрым взглядом смотрит на меня через тысячи верст, отделяющие Европейскую Россию от Сибири, и рано или поздно меня сглазит. Так на что мне все это, выдуманные капиталы, искусственно созданные соперники, их недоброжелательство и зависть. И адвокаты.

В народной речи "мечта" значит 'видение, призрак, умопомрачение' и родственно "мигать" и "мжить/мжа" со значением 'щуриться, дремать', 'дремота' /Фасмер 1986b: 614, 617/ и лат. *micō*,

micāgē - 'трепетать, болтаться', 'мерцать, сверкать, блистать, искриться'. "Сумасбродка" своей связью с 'бред/бредить' эксплицирует из 'мечта-тельность' 'умопомрачение', но и обогащает его смыслом 'вранье, ложь; болтать' /ср. родственное ему англосакс. *breodian* - 'кричать, звать' и ср.-в.-н. *braten* - 'болтать'; Фасмер 1986а: 210/. Кроме того морфема "брод" омонимна слову "брод /брести/" со значением 'топкое место /переходить вброд/', а с в. XVII - 'идти пешком' /Фасмер 1986а: 210, 216/. В свою очередь, "княгиня /князь/" восходит к прасл. *кнѣдзь*, заимствованному из прагерм. **kuningaz* или гот. **kuniggs*, д.-в.-н. *kuning*, производного от *kuni* - 'род'. В фольклоре 'княгиня/князь' употребляются также как табуистические имена 'невесты/жениха' во время свадьбы /Фасмер 1986б: 265-6/. Если учесть буквальное значение 'благословенный' имени ее сына "Евграф", то слово "княгиня" активизирует тут и свое созвучие с 'книга', восходящему через др.-тюрк. *künig* к кит. *küen* - 'свиток' /кроме того были попытки роднить 'книгу' с ассир. *kunukku* - 'печать' и с рус. "кнея" - 'лес' или "кнес" - 'конек на крыше'; Фасмер 1986б: 263/.

Большинство из этих этимонов эксплицируется в романе значительно позже, однако некие из них актуализуются уже теперь. Так 'видение, призрак' и 'болтливость' в "мечта/тельнице/", повторяя смысл инициального "Оказывается", сами эксплицируются в виде мотивов "показывали фотографию", "взглядом смотрит" и "сглазит", а 'вранье, ложь, звать' в "сума-сбродке" реализуются лексемами "выдуманные", "искусственно созданные" и "адвокаты" /при латин. *advoco* - 'призывать, созывать, приглашать, привлекать' и 'поддерживать, помогать, утешать'/. Если еще учесть лексику предвещающую и продолжающую данный пассаж /"сказала, что зовет их", "посмотрела на них сбоку", "Мне показалось", "не надо было отказываться", "я вам все объясню", "известно", "мне все это открыли

совсем недавно" и "не надо было отказываться", "Знаете, зачем я вас звала", "Я вспомнила"/, то 'по-казать' и 'с-казать' тут единый акт 'выявления-откровения', семантически продвигающийся к изначальной инстанции 'казати' - вплоть до др.-инд. *kāsatē* - 'появляется, блистает, светит', *ākāśya* - 'увидел', с одной стороны, а с другой - открывает возможность для семантики 'казнь, наказание' /Фасмер 1986 b: 159-161/, что пока выражено тут внешне мало мотивированными семантически 'фотографией' и 'предчувствием недоброго'. В эту же парадигму включается и 'Европейская /Россия/' как 'широкоглазая' и 'широкогласная': в античных представлениях Европа - коррелят Зевса Евриона, т.е. широкогласного, - хтоническое божество, означающее собой весь космос и объемлющее небесный мир, землю и мир подземный. В соседстве с именем "Ев-граф"='благо-писанный' "Европа" выдает свою структуру как 'Ев-ропа' и связывается с 'благо' и 'роптать', 'ропот' со значением 'бормотать', 'шум, гул', а в контексте 'лепных /медальонов/' может подразумевать 'благолепная', объединяя в себе 'лепет' и 'лепку' /ср. др.-инд. *gāpati* - 'болтает' и *lāpati* - 'болтает, шепчет, стонет, говорит'; Фасмер 1987a: 502; 1986b: 483-4/. Помня, что "верста" соотносится с 'бороздой/землей' /Даль 1978: 181-2/, можно заключить, что "Сибирь" и "Европейская Россия" мыслятся тут как локусы подземного и небесного начал, тогда как промежуточные "тысячи верст" - как 'мир земной'. Атрибутирование же 'глазами' противостоящих полюсов реализует системное Пастернаковское /и общеавангардное/ 'взаимовсматривание', в результате которого конституируется /из хаоса/ некий упорядоченный мир или же его новое, более одухотворенное, состояние /ср. хотя бы "Как кочегар, на бак..." из "Путевых записок" - Пастернак 1965: 387-8, или "Тему с вариациями" - там же: 161-165, где отправное 'взаимовсматривание' трансформируется в очередных вариациях во 'взаимовслушивание' и 'взаимности

жение'/. На сюжетном уровне романа это оборачивается как скитанием его персонажей по 'тысячеверстной земле', так и историческим преобразованием этой 'земли'.

Имеет свое продолжение и сема 'топкое место' омонима 'брод'. Она наличествует в "лепных /медальонах/" с подспудным 'лепящийся/вязкий'; в 'Европе' с ее квазиморфемой 'ропá' - 'густой соляной раствор', 'гнойная жидкость', 'грязь', 'нефть'; и в "Сибири" при возможном калм. этимоне *šivγ* - 'заросль, сырая местность' и тюркск. *zarşak* - 'сбиваться с пути' /Фасмер 1987а: 501, 616/. Сема 'род' в "княгине" базируется на квазиморфеме в слове "сумасбродкой" и затем эксплицируется в самостоятельный мотив "особы/особняка" с глубинным смыслом 'отдельное, частное лицо', но и 'имущество, достояние, наследство, приданое' и 'принадлежность к своему роду' или даже 'род' /Фасмер 1987а: 162; Топоров 1980: 160-164/. В свою очередь 'печатать/книга/свиток' созвучной с "княгиней" 'книги' имеются в "затворнице" как 'запечатанной', в "фотографии" и "лепных медальонах" с их статусом 'отпечатков' и в "капиталах" /при лат. *capital* - 'головная повязка', т.е. полотняное покрывало, которое во время жертвоприношений надевали на голову жрицы, и *capitālis* - 'касающийся головы, жизни и весьма опасный, смертельный', чем и объясняется чувство Юры, что "этот дом недобрым взглядом смотрит" и "недоброжелательство"/.

Последовательность мотивов "мечтательница и сумасбродка → княгиня → особа → с сыном в своем особняке → фотография особняка → дом" трансформирует "княгиню", с одной стороны, в 'род/дом', а с другой - в фантом: она подменяется 'призраком-снимком дома', в чем на формальном уровне и реализуется ее 'затворничество'. Обе этих трансформации чрезвычайно знаменательны в Пастернаковской системе. 'Дом' однозначно связан у Пастернака с 'локу-

сом поэта' и стоит в позиции сущностного дубля Пастернаковского "Я", конституирует это "Я" именно как 'поэта'. 'Затворничество' же — одно из условий 'стать поэтом'. Одновременно 'затворничество', 'фантомность/призрачность' связаны у Пастернака с его, так сказать, 'Музой=душой=жизнью=красотой=возлюбленной', запираемой "В темном тереме стихотворенья" /Пастернак 1965: 449/ и становящейся подлинным содержанием такого 'стихотворенья'.¹ Роль таких 'затворов' на уровне мотивики получают не только тексты, но так же и 'шкатулки', 'ящики', 'ларцы', 'рамы', 'резьба', 'оклады' и 'зеркала', 'картины', 'фотографии-снимки' вплоть до скульптурных жанров, например, типа "медальонов". Их содержание, в свою очередь, — не 'подобия', а 'сверх-подобия', 'вечность', отчего они и носят характер самостоятельных 'призраков' /ср. парадигму "фата-моргана → сад и ветка в трюмо → весталка в каморке → хочущая карточка → сто фотографий дома, снятых громом" в сборнике "Сестра моя — жизнь" или заглавие "Спекторский" от spectrum — 'представление, мысленный образ; /при/видение'; Пастернак 1965: 113, 114-5, 118, 130-131, 148-9, 304 и след./. Все это значит, что "княгине" предпосылается тут статус Пастернаковского 'искусство- и стихогенного начала'.

В контексте сказанного логика очередных трансформаций самоочевидна: "Красивый пятиоконный дом с → лепными медальонами → искусственно", где "красивый" от 'краса' родств. др.-исл. hrósa — 'хвалиться', н.-исл. hrós — 'слава', гот. hropeigs — 'победоносный' или, согласно прежним этимологам, лат. corpus — 'тело' и др.-инд. kṛp — 'фигура, красота' /Фасмер 1986b: 567/; "лепные" восходит к 'лепый=красивый', но и 'лепящийся, липкий', а совместно к греч. lepra — 'проказа' /кстати, это значение возможно и в "Европе": рус. "ропáк" значит 'рябой, покрытый оспой'; Фасмер

1987а: 501; не исключено, кроме того, что 'казати'='показывать/ говорить' воспринимает Пастернак как однокорневое с "казить/кажу"='портить, уродовать', 'искажать' и, в итоге, тоже связанное с 'проказой-лепрой-лепотой'/; где "карнизы" /от лат. *corōno* - 'увенчивать, украшать венком', 'окружать, окаймлять, опоясывать обставлять, оцепить' и *corōnis* - 'завитушка, извитой росчерк' в конце рукописи/ могут читаться омонимно лат. *caro*, *carnis* - 'тело, плоть', а всё вместе результирует в "искусственно", связанном как с 'художеством', 'враньем', так и с 'искушением, испытанием'². И опять: и на уровне деклараций и в художественных реализациях поэзия и искусство вообще рождаются у Пастернака как раз из 'грязи, смеси' и из 'вранья'. Ср., с одной стороны, сквозной мотив 'запачканности, заляпанности', 'проказы-лепры-лепоты', 'пятен-отпечатков', в том числе и всяких 'декалькоманий' вплоть до 'фотографий' /не исключение в этом отношении и "Доктор Живаго"-см. хотя бы мотив 'клея' и 'тифа'/, а с другой - заявление в "Охранной грамоте" /Пастернак 1982: 223/:

[...]. Что делает честный человек, когда говорит только правду? За говореньем правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?

[...]

По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию.

Итак, 'мечтательница-сумасбродка' "княгиня" с ее 'сибирским /=топким/ домом с лепкой-лепрой' являет собой 'стихо- и искусствогенное начало' в системе Пастернака. Но у этого понимания есть и серьезные культурные основания. Подчеркнутый повтор корневого 'соб/ь/' активизирует те его значения, которые содержит

в себе и.-евр. $\alpha/\psi/\omega\eta-$, лежащее в основе др.-греч. *sophia* и позднейших его осмыслений, особенно в русской традиции, в частности, как 'Земли= Девы Марии =Премудрости Божьей' /см.: Топоров 1980: 164-173/. Если 'софии' свойственно 'мыслить самое себя', познавать самое себя и быть 'софией самой себя' /там же: 156/, то она, поднимаясь на все более высокий уровень, неизбежно саморазрушительна и самосозидательна. Связь пассажа о "княгине" с идеей софийности у Пастернака однозначна: в предшествующей главе /3/ Юрий Живаго как раз рассуждает о смерти и бессмертии и о сознании, которое приведет к катастрофе, если будет обращено вовнутрь познающего субъекта, а направленное вовне — творческим /"Человек в других людях и есть душа человека" - с. 82/. Зато сам разбираемый пассаж завершается рассказом-воспоминанием Анны Ивановны о 'земле', о 'старине', о 'народе', где и расшифровывается исконный смысл "княгини" с ее сыном "Евграфом", но об этом позже.

Как правило, своим персонажам Пастернак либо меняет их имена, либо же удваивает, и, как правило, и этимены и эти удвоения не только значимы, но и связаны с самой глубокой сущностью своих носителей. "Княгиня", получая имя "Столбунова-Энрици", становится носителем двух культурных ареалов, восточного и западного, занимает позицию катахрестического 'центра-медиатора-трансформатора', к тому и в 'гео-культурном' /горизонтальном/ отношении, и в 'гео-археологическом' /вертикальном, диахронном/.

Имя "Энрици", если реконструировать его итальянскую форму как *Enricci*, содержит в себе *ricco* - 'богатый; богач', 'богатый, обильный, плодородный' /это поддерживается упоминанием 'капиталов' в конце пассажа, но снимается мотивом 'затворничества'-'неизвестности средств', на которые живет в Омске "княгиня", что означает, в свою очередь, что все это 'богатство' имеет иной статус, чем материальное имущество/, и *riccio* - 'кудрявый, кучеря-

вый', 'локон волос' /это поддерживается упоминанием "медальонов"/ Совместно оба этих этимона создают представление о 'земле' и о 'Пятнице'-корреляте Волоса-Велеса /ср. рассказ Анны Ивановны, где речь о 'волохатом' Вакхе и медведе - с. 84, а затем 'косматый-щетиный-шерстистый воздух' и "седой мех" Лары - гл. 8, с. 93, и упоминание уже самой "Параскевы-путаницы" за кулисами 'ёлки', т. е. в "волшебной кухне" у Свентицких - гл. 12, с. 98, с локализацией за другими кулисами той же 'ёлки' "Комаровского", в котором актуализуется распространенная у авангардистов мифологема 'комара'='Волоса-Велеса'/. В сочетании же с этимоном 'столб/столп' в имени "Столбунова" образуется связь со 'Стожарами/Волосынями', с 'Большой Медведицей' и с 'Полярной звездой' как мировой осью /ср. упоминание "медведя" и "медвежонка" тут же после данного пассажа/

"Энрици" читается также и как 'супруга Enrico'. Но имя Enrico германского происхождения, образовано от Heinrich, которое входит во фразеологизмы stolzer Heinrich и blauer Heinrich - 'рисовая/перловая каша', с одной стороны, а с другой - в Heinzelmannchen - 'домовой гном' и Freund Hein /от heyn - 'смерть'/ - фольклорное наименование смерти. У Пастернака все эти связи налицо. В "Апеллесовой черте", например, поэт Энрико и он же "Генрих Гейне" оказывается автором 'посмертных стихов' Гейне /Пастернак 1982: 26/:

- Позвольте представиться: Генрих Гейне.
- Простите... Вы в родстве?..
- Нисколько. Случайное совпадение. Прискорбное даже. Я тоже имею счастье...
- Вы пишете стихи?
- Я не писал никогда ничего другого.
- Я знаю по-немецки и отдаю поэзии весь мой досуг, а между тем...
- Знакомы вам "Стихи, не изданные при жизни поэта"?
- Конечно. Так это вы?!,

а имя "Гейне/Генрих" однозначно прочитывается как 'умерший' или даже как 'смерть смерти', т.е. 'бессмертие'. Аналогично понимание этого имени в его варианте "Гендрик" и в "Охранной грамоте" - в эпизоде самоубийства Маяковского /Пастернак 1982: 281/: "В конце Гендрикова у ворот стояли две пустые машины. Их окружала кучка любопытных", где "две" и "пустые" - экспликация из "Гендрикова" семы 'смерть', а "машины" - эквивалент психопомпа, водителя в потусторонний мир, со значимым мифологизмом "ворот". Однако, нельзя исключить, что имя "Генрих" в его русском звучании воспринимает Пастернак и как связанное с лат. *genuo, gigno*; тогда 'смерть' интерпретировалась бы тут как 'условие перерождения' и Пастернаковского 'второго рождения'.

'Каша' в народной обрядности знаменует собой 'богатство', 'плодородие', 'космическое обилие', она является 'пищей усопших', 'предков' и, видимо, воспринимается как исходная миротворческая субстанция и в этом плане родственна 'свету', тоже толкуемому в терминах 'семени, крупы, каши'. В рамках "Доктора Живаго" смысл этот будет затем эксплицирован мотивами "крупы" и "риса" /см. с. 85, 224, 242/, а пока он мотивируется Рождеством и предполагаемой 'кутьей' /разговор разбираемой главы происходит 25-го декабря, откуда в рассказе Анны Ивановны и мотивы "медведя", "ружья" "лесовика", "дедушки" и, естественно, "крупы" - с. 84-85/.

Будучи "Энрици", "княгиня" оказывается, таким образом, если и не самой 'смертью=владычицей потустороннего мира', то, по крайней мере, 'потусторонней сущностью' /и 'вечностью', если не забывать, что она также и "Столбунова" и что 'столб' - эквивалент мирового древа вообще и рождественской елки, в частности/.

'Столб' - устойчивый и едва ли не центральный мотив поэтики авангарда, где занимает катахрестическую позицию исчезновения и появления как всего мира, так и отдельных объектов-субъек

тов и их трансформаций, перерождений и преобразений /о катахрезе в системе авангарда см.: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982; Смирнов 1984 и 1986/. В этой позиции - естественно - актуализуются его архаические значения 'центра мира', 'мировой вертикальной оси', с одной стороны, а с другой - отправного 'миро-родо-социо-историко-генного' начала в плане диахронии. В мифопоэтических представлениях он - конституирующий и охраняющий 'род/племя/землю' 'дух-предок' /в этом плане он эквивалентен греч. *oros*'у и римскому *Terminus*'у - см.: Фюстель де Куланж 1906: 59-72; Флоренский 1986: 255-264/, а в своих частных репрезентациях получает, к примеру, вид пограничного или верстового столба, могилы, надгробия, поленницы и т.д. Ср. хотя бы "Ханский полон" Цветаевой или место "стога", "поленницы" и "могильного памятного" между Европой и Азией в "Рождественской звезде" и "Детстве Люверс" Пастернака /1959: 622-624; 1982: 69-70, 77-79; см. Фагуно 1988а/. Если к этому учесть еще такие контексты как "Вечерело. Повсюду ретиво...", где "Каждый столб вспоминал про разбой" и где "столб" подменяется затем мотивами 'усыпальниц/воскрешений' /Пастернак 1965: 368-9; разбор см. в: Фагуно 1987а/ и 'столбы' Обериутов с заглавным "Столбцы" Заболоцкого включительно, то станет ясно, что Пастернаковский /и вообще авангардный/ 'столб' тесно связан с 'памятью' /и 'Мнемозиной'/, 'мыслью' и 'стихогенностью'³.

Называя княгиню "княгиней" и именами "Столбунова" и "Энрици", Пастернак конституирует ее именно как 'родоначальницу' со всеми свойствами 'ороса/Терминуса' и 'памяти/Мнемозины/'-'Софии'. Не случайно она - "затворница". При имени "Столбунова" это и признак ее хтонизма, и признак ее 'столпничества'. Имея же 'внебрачного' "сына", она получает статус Матери Божьей /ср. в главе 3 "Варыкина" - с. 329-330 - пассаж о Богородице и о том, что бог женщины - в ее ребенке/.

Сын "княгини" - от "Живаго". Следовательно, его полное имя - 'Евграф Андреевич Столбунов-Энрици-Живаго', что затем и реализуется в ряде необычных поведений, именовании и чинов. В частности, он - 'мальчик-дух смерти' /с. 240-241/, и он же - "генерал-майор" /с. 591 и след./, т.е. буквально 'всеобщий, родовый, порождающий' от *generālis, genero, gigno* и 'старший, больший; предок' от *mā-jor, mājōres*, а функционально - как военный - 'защитник, охранитель'. В этом отношении выдает свою значимость и "Омск". С одной стороны, Омск - локус "военного училища", где, между прочим, проходил военную подготовку и двойник Евграфа - "Павел Павлович Антипов-Стрельников". С другой - он локус 'предков' и 'знака/песни': Казахск. *Omby* связано с 'водой, рекой' /но это несколько другой уровень системы Пастернака, тоже, конечно, соотносимый с 'перерождением' и со 'стихогенностью'/. Однако легко заметить, что Пастернак читает "Омск" созвучно нем. поэтизму *Ohm* /от *Ohem*/ - 'дядя', лат. *omni/s/* - 'всё-', 'весь, целый, совокупность', 'всякий, каждый', 'один лишь, сплошной' и *ōmen* - 'знак, знамение, примета, предзнаменование', поэт. торжественный обычай, обряд; желание, пожелание, бракосочетание, брак /ср. также др.-исл. *ōmun* - 'голос' и и.-е. **no-* - 'считать истинным', 'верить в предзнаменование' и **snomen* - 'песня, песнопение'; Гамкрелидзе, Иванов 1984: 805, 835/. Эти значения реализованы, в основном, тут же в мотивах 'цельных окон', 'недоброго предчувствия Юры' и в финале главы - в акте помолвки Юры и Тони умирающей Анной Ивановной. Сюда же входит и такая атрибуция Евграфа как "мальчик", "ему теперь десять лет", "сын" и "дом", который смотрит "через тысячи верст".

И.-евр. **sq̄io-*//**sūnu* и слова индоевропейских языков для обозначения 'сына' "увязываются этимологически с корнем **seq̄H-*/**suH-* - 'рождать', ср. др.-инд. *sūte* 'рождает', *sutá-* 'сын, рожденный', авест. *hav-* 'рождать'. От этого первичного корня об-

разуется индоевропейский термин для 'сына' путем добавления суффикса **-n-* или тематического гласного: **su/H/-o-//***su/H/i-_o-* и **su/H/-nu-*" /Гамкрелидзе, Иванов 1984: 765-6/.

"Мальчик", от 'малый, мал', родств. греч. *mēlon* - 'мелкий скот, овцы', лат. *malus* - 'дурной, плохой' /из 'малый, недостаточный'/, гот. *smals* - 'малый, незначительный', нов.-в.-н. *schmal* - 'узкий', д.-в.-н. *smalaz vihu, smalanþz* - 'мелкий скот' /Фасмер 1986 : 564/.

Число "десять" связывается с представлением о совершенстве и завершении одного цикла и переходе к новому. У пифагорейцев оно толкуется как '1+2+3+4' и означает всеобщность, завершенность и возврат к единству. Будучи наисвятейшим из чисел и символом универсального творенья, десять является также и образом всеобщности в движении. Все эти его аспекты передавались тектатрисой, т.е. треугольной пирамидой с одной точкой в вершине и четырьмя в ее основании. За числом "десять" стоит и бинарность. "Тысяча" связана, в свою очередь, с представлением о рае и бессмертии, с одной стороны, а с другой, - о мировой исторической цикличности, об обновлении мира. Перевод 'цельной пятиоконности' на 'пять окон' с его явным удвоением числа 'пять' следует читать, по всей вероятности, как производное от "десять /лет/", а этим самым как признак 'раздвоенности', 'разобщенности' универсального и частного, макрокосма и микрокосма. Само же по себе и в общекультурной европейской символике и у Пастернака 'пять' связывается с представлением о 'середине', о точке, где соприкасаются друг с другом 3 - небесное начало, и 2 - начало земное, *Magna Mater*, и где конституируется 'человек', 'одушевляется природа' и вообще формируется чувственный образ материального мира. По отношению к человеку '5' знаменует его 'эротическое начало' и рассматривается как

знак 'сочетания, брака'. В христианской традиции '5' - пентаграмма, 'Длань Господня' и срединная точка креста-распятия. В системе Пастернака эта символика 'пяти' чаще всего поручается листьям и особенно - кленовым. /На тему числовой символики в культуре см. статьи: "Числа" в: Мифы 1982: 629-631; "Numbers" в: Cirlot 1981: 233-235; "Deset", "Tisuća", "Pet" в: Chevalier, Gheerbrant 1987: 114, 703, 497-498/.

Конечно, в мотивику разбираемого пассажа все эти смыслы входят пока еще латентно, но, забегая вперед, надо сказать, что позже они будут выражены эксплицитно, в виде самостоятельных мотивов и сюжетных реализаций. Так, в частности, этот 'дом с медальонами' будет трансформирован в 'окна-ларцы-вертепы' /с. 93-97/ и в 'дом с фигурами' в Юрятине, при figura - 'наружный вид, внешние очертания, образ; изображение; тень, призрак, видение' и при figuro - 'придавать образ, образовывать, формировать; строить; творить, создавать; воображать, изображать'; "мальчик" получит свой семантический дубль в "Павле Павловиче Антипове" при paulus - 'малый, незначительный; неимущий' и при переосмыслении псевдонима "Стрельников" как более правильного "Расстрельников"; имя "Столбунова-Энрици" станет лейтмотивным столбом с рекламой того же содержания, но в евангельском толковании, "Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки" /с. 304, 347, 357, 498, 565/ вплоть до "столба" "с цифрой 'Гулаг 92 Я Н 90'" /с. 586/ с его отсылками к Псалмам 92 и 90, носимых, в частности, солдатами в их 'медальонах' и 'тавлинках' /с. 391-2/; как 'орос'--'дух-хранитель' и "дом" "Столбунова" будет иметь своим соответствием Лару при лат. lār, laris - 'дух-хранитель', 'домашний очаг, жилище, дом'; сема 'курчавости' станет мотивом 'мировой ткани-шерсти' вообще и, в частности, получит вид 'оленьей дохи' и 'меховой шапки', "мехом наружу" Евграфа, подключаясь к сквозному мотиву христианской традиции 'овец'

и 'человека-пастуха', т.е. Христа /ср. с. 54, 242, 347/; значение 'затворничества' решается в романе мотивами 'оград', в том числе и 'огорода' и 'города' - сюда же, естественно, включается и "Варькино" с его 'вар', восходящим к др.-русск. "ворь"='забор' и, может быть, к "вара" - 'крутой холм, скалистая гора на берегу моря'; ср. едва ли не буквальную экспликацию этих сем "Варькина" в первом его описании /с. 316/:

Далеко впереди, в конце, равнина упиралась в поперечную грядой поднимавшуюся возвышенность. Она стеною, под которой можно было предположить овраг или реку, стояла поперек дороги. Точно небо было обнесено там оградом, к воротам которой подводил проселок.

Наверху кручи обозначился белый, удлиненной формы одноэтажный дом.,

и его связь с 'локусом духа-хранителя' /'оросом'/ в переименовании "Варькина" на "Варькино ведь это какая-то глушь богоспасаемая, дебри, куда не доходят никакие потрясения" /с. 450/ и после его связь со смертью - самоубийством Антипова-Стрельникова; и, наконец, все эти мотивы реализуются как в самом докторе Живаго /он постоянно занимается 'огородом', возится у 'печки', пребывает у 'окон'/, так и в большинстве других персонажей и локусов, которые своими именами, профессиями и свойствами повторяют друг друга в разных вариациях с одной инвариантной семой 'земля' /таков "Юрий"- 'Георгий', такова "Егоровна", таков "Жорж", таков "Юртин" и таковы, например, отец Тони - "агроном", Самдевяттов "Сан-Дonato", т.е. 'подаренный Богом', и "Анфим", т.е. 'покрытый цветами, цветной' от греч. *anthinos*, или "мадемуазель Флери"- "дама в лиловом" со значением 'цветок, цвет' от франц. *fleur*, и с литургическим статусом 'лилового', также и в романе; 'сакральность' же соотносит и 'землю' и 'порождения этой земли' с ее 'возделывателями' включительно с 'софией-Мудростью Божьей' /.

Отказываясь от "Живаговского наследства", Юра говорит /с.84/:

[...] лучше было отступить от своих прав на несуществующее имущество и уступить его нескольким подставным соперникам и завистливым самозванцам.,

а затем упоминаются еще "искусственно созданные соперники". При учете 'оленьей дохи' /с. 225, 240-241/ Евграф и Юра весьма однозначно соотносятся с библейскими близнецами Иаковом и Исавом: появившись на свет вторым Иаков покупает у Исава первородство за чечевичную похлебку и, обложенный кожей козлят, получает вместо волохатого Исава благословление отца Исаака /Бытие 25:24-37; 27:15-46/. Хотя через 21 год братья помирились, согласия между их потомками уже не было. Эта соотнесенность станет еще более очевидной, если помнить, что имя Исаак толкуется как 'смех' или 'он будет смеяться'; Реввека, мать близнецов, - как 'петля' или 'призывать'; Иаков - 'держась за пята' или 'он следует за кем-то', а Исав - 'волохатый, косматый' и 'красный' /Едом/, и, с другой стороны, если вспомнить, что Живаго-отец - "шалопут", но что он благословил перед смертью 'не того' /с. 24: "К Мише он выказывал необъяснимую, вероятно отраженную и, может быть, не ему предназначенную нежность. Он поминутно дарил ему что-нибудь"/; что только что похороненную мать Юры вьюга обвивает "погребальными пеленами" /с. 10/, мать Евграфа - "затворница" и "безвыездно живет с сыном в особняке" с "карнизом"; и что, наконец, сам Евграф - один из 'искусственных соперников' Юры, к тому - 'подставной'. Этой соотнесенностью с Иаковом и Исавом объясняются едва ли не все отношения в романе между Юрой и Евграфом: первая их встреча лицом к лицу происходит под 'лестницей' с откровенной отсылкой к лестнице Иакова; враждебность Юры к Евграфу; таинственный роман Евграфа с новыми властями /с. 224-225, 242/; связанный с Евгра-

Фом мотив 'дома' - сначала "пятиоконного", затем "пятиэтажного" /с. 84, 224/; приезд на санях сначала крестьянина, 'скудающего кожей', вслед за которым "сваливается, как с облаков" 'избавитель' Евграф /336-7/, где реализована как история рождения мира /время весенней распутицы, "на масленице", и символизм 'саней' = 'транспорта на тот и с того света'/, так и история рождения Исава и Иакова /Бытие 25: 25-26/: "Первый вышел красный весь, как кожа, косматый; и нарекли ему имя: Исав. Потом вышел брат его, держась рукою своею за пята Исава; и наречено ему имя: Иаков". Связь Евграфа с 'домом' - отражение связи Иакова с "шатрами", тогда как Исав был охотником: не случайно Юрий Живаго то и дело сталкивается в романе именно с охотниками, между прочим, с зинбушинским глухонемым Погоревших, а в Варыкине - с Микулицыным который "в Шутьме волков пужая" /с. 187-192, 317/, где "Погоревших" - вариант 'столба'-'ороса' с отсылкой к обряду жечь жертвоприношения при закладке такого столба, а "Микулицыны" - вариант св. Микола /='русского Бога'/, в частности, покровителя скота и волков, и контаминирующего с весенним Юрием-Егорием. Связь же с властями - отражение борьбы Иакова с Богом, в результате которой он получил 'власть от Бога' и новое имя Израиль - 'воин Божий', 'боровшийся с Богом' /Бытие 32: 28: "отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль; ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь"/. Если вспомнить символику числа "пять", то Евграф являет собой пентаграмму и может читаться как хранитель заветов Божьих, как воплощение духовной жизни человека. Занимаясь же все время Юрой, он ведет себя по образцу Иакова, подаривавшего Исава в поисках с ним мира, с одной стороны, а с другой - исполнителя полученных от Бога заветов. На уровне библейского контекста осложняется и связь Евграфа со 'столбом': он не только

'дух-хранитель', но и основатель дома Божия на земле /Бытие 28: 18-22/: "И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его. И нарек имя месту тому: Вефиль; а прежнее имя того города было: Луз. [...] этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим". Но все это эксплицируется в романе позже, а пока 'княгиня/сын/дом' даются, так сказать, в переименованном мифонародном варианте. Ср. хотя бы постоянную переделку имен на народный лад /Флор → "Фрол", "Сан-Донато" → "Самдевятов", "Стрельников" → "Расстрельников" и т.п./, переименования мадемуазель Флери и Устиньи /с. 156-7/, устойчивое в романе сопоставление канонических текстов с их народными переосмыслениями /с. 391-392, 422-428, 477-481/ и опознавание и восстановление Юрием первоисточников /псалмов, летописей, учений дяди, Пушкинских претекстов и т.д./ вплоть до переделки собственных стихотворений и переосмыслений пережитого /с. 96-7, 240-241, 506-512, 564-6/.

Так вот, выслушав Юрия, умирающая Анна Ивановна внешне совершенно не к месту рассказывает о Вакхе /84-85/:

[...] - Знаете, зачем я вас звала, - [...] Я вспомнила его имя. Помните, я вчера про лесника рассказывала? Его звали Вакх. Не правда ли, бесподобно? Черное лесное страшилище, до бровей заросшее бородой, и - Вакх! Он был с изуродованным лицом, его медведь драл, но он отбил. И там все такие. С такими именами. Односложными. Чтобы было звучно и выпукло. Вакх. Или Лупп. Или, предположим, Фавст. Слушайте, слушайте. Бывало, доложат что-нибудь такое. Авкт или там Фрол какой-нибудь, как залп из обоих дедушкиных охотничьих стволов, и мы гурьбой моментально шмыг из детской на кухню. А там, можете себе представить, лесовик-угольщик с живым медвежонком или обходчик с дальнего кордона с пробой ископаемого. [...]

[...] Но вернемся к Вакху. Этот Вакх был в молодости кузнецом. Ему в драке отбили внутренности. Он сделал себе другие, из железа. Какой ты чудак, Юра. Неужели я не понимаю? Понятно, не буквально. Но так народ говорил.

Слова "знаете", "звала", "вспомнила" и "помните" — эксплицированная реализация сем рассказа Юры о "княгине". "Я вспомнила его имя", имея своим референтом персонаж рассказа Анны Ивановны, стоит в такой позиции, что сначала за его референт принимается "Евграф" или "особняк/дом". Эта частая у Пастернака конструкция двойной референции один референт /мотив/ ставит в позицию семантической экспликации другого, т.е. соотносит их как экспланандум и эксплананс. Рассказ о леснике, сохраняя свою известную автономность, оказывается одновременно и семантикой рассказа Юры. Будучи же актуализованной памятью, он ведет вспять, к истокам мотива "княгини/Евграфа/дома" /отметим еще, что психологически и семиотически это явление объясняется тем, что старики и больные более раннее помнят и вспоминают лучше, чем более позднее, т.е. недавнее/. Анна Ивановна вспомнила, конечно, свое, но с той же семантикой, что и рассказ Юры. План выражения обоих эпизодов различный, тогда как план содержания тождественен, инвариантен, или даже, так сказать, 'более инвариантен' в смысле его эксплицитности во втором случае.

Серия 'пяти' звучащих "выпукло" "односложных имен" — "Вакх", "Лупп", "Фавст", "Авкт", "Фрол" повторяет 'пятиконность' и 'медальонность' "дома" и выводит их семантику, соответственно, как: 'бог вина и веселья'; 'волк' как 'родоначальник' и 'носитель мудрости' /ср. сравнение с "волчонком" маленького Юры в первой главе романа — с. 9/; 'счастливый' /ср. тот же смысл имени "Фелицата" на ёлке у Свентицких/; 'умноженный, увеличенный'; 'цветок', 'цветочный' как символ 'смерти-воскресения' /ср. имя Самдевятова "Анфим", с одной стороны, и с другой, — якобы ошибочное название ставшего причиной смерти Анны Ивановны "шкапа/гардероба/катафалка" "платейной антимонией", т.е. буквально 'цветочной ризницей'—

с. 77/. При этом все эти имена ставят в позицию варианта некоторой инвариантной сущности также и имя "Вахх". Кстати, у греков оно было названием всего лишь одного из свойств или одной из ипостасей Диониса; генезис же самого Диониса таков: его, преждевременно и незаконнорожденного, выхватил из пламени Семелы Зевс, зашил в своем бедре и затем родил повторно. Как и подобает Дионису, он в рассказе Анны Ивановны единосущ, но не единолик - в разных своих ипостасях он наличествует во всех проявлениях мира и его обитателей. Ср. аналогичную рассеянность некоторого инварианта в романе по всем его локусам и всем персонажам, с одной стороны, а с другой, следующее эксплицитное понимание Христа-человека /с.53-54/:

И вот [...] пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, [...] народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбель-песням матерей и по всем картинным галереям мира.

И тем не менее, искомый инвариант рассказа Анны Ивановны отнюдь не божество-Дионис, а гораздо более сущностная мирогенная инстанция - 'Бог как таковой'. От опознаваемого Диониса, помимо всех его частных реализаций, тут остается только сема 'бог', согласно этимологии имени "Дионис": *Dios* - род. падеж от *Zeus* = Зевс, которое восходит к др.-инд. *deva* - 'бог' и *dyaus* - 'небо'. Но и она, и эта сема, дана тут как бы за пределами речевой выразимости и едва ли не на грани ментальной постижимости, - не *dios*, а ненарицаемый 'Ēl, 'Ēli. Так, начиная с имени "страш-ИЛИ-Ще", явственно обособляется квазиморфема 'ИЛИ' /с сопутствующим знаком 'святости' 'Ш/Щ', о котором речь пойдет ниже/: "Или Лупп. Или, предположим, Фавст. Слушайте, слушайте. [...] Авкт или там Фрол какой-нибудь, как залп из обоих дедушкиных стволов" и создается

анаграмма 'Илии' /а в контексте мотивов 'залпов/ружья' и фамилий "Крюгер/Григов" и "Громеко", который к тому еще "Александр Александрович" и "агроном", открывается возможность для семемы '/Илья/-громовержец' и, в народном варианте, 'Паликопа'/. Конечно, анаграмматический статус имени 'Илия' в "или" отвечает табуированию названия имени Бога, но, с другой стороны, если учесть евангельский контекст, — предугадывание судьбы Юры и Тони в категориях искупительного крестного пути.⁴ Ср. сквозной мотив 'столба-Голгофы' /с. 346-7, 586/, др.-евр. этимон имени Илия 'Elijah, 'Elijahu — 'мой Бог — Яхве' и формулу E'lo-i, E'lo-i, lama sabachthani: "А около девятого часа возопил Иисус громким голосом Или́, Или́! Ламà савахфани? то есть: Боже мой, Боже мой! Для чего Ты меня оставил? Некоторые из стоявших там, слыша это, говорили Илию зовет Он. И тотчас побежал один из них, взял губку, наполнил уксусом и, наложив на трость, давал Ему пить. А другие говорили: постой; посмотрим, придет ли Илия спасти Его" /Матфей 27: 46-49/; кроме того, вряд ли было бы рискованно взглянуть также и на имя "Вакх" как на извлечение из 'саВАХФани', дающее 'вахф', которое совпадает с арабским 'вахф, вакуф' — букв. 'удержание', означающее имущество, отказанное на религиозные и благотворительные цели: в системе романа этому отвечал бы мотив 'общинности' /ср. 'кержацкий' состав имен обитателей Варыкина и "тысячелет — нее збушинское царство, общность труда и имущества", названные "апостолатом" — 154-155/. На эксплицитном же уровне самого рассказа Анны Ивановны пока на первый план выдвигается народная мифопоэтическая традиция.

"Лесовик-угольщик", "обходчик с дальнего кордона с пробой ископаемого" и "кузнец" — взаимоварианты, образующие одну парадигму, постепенно выявляющую свой собственный смысл. По отноше-

нию к мифу о Дионисе, "угольщик" актуализует смысл 'воз-рождения' из огня; по отношению к мотиву 'столба-ороса' - смысл 'строительной жертвы' и ее эквивалента - угля - полагаемого под строительный или пограничный столб. В Пастернаковской же поэтической системе 'уголь' вообще соотносится с предтечей Бога, с 'крестным' и Иоанном Крестителем /таков "уголь" в стихотворении "Станция" из "Уральских стихов" - Пастернак 1965: 219-221; в эту же парадигму входит и Пастернаковская 'черноликость/смуглость' со 'смуглостью' Евграфа Живаго включительно и с 'чернением/сурьмлением' как актом 'пресуществления', что особо отчетливо эксплицируется в случае мотива всяких 'чернил', в том числе и для письма/. "Медведь" - тот, с кем боролся "Вакх", но "живой медвежонок" - сущностный атрибут "лесовика-угольщика". Более того: "Вакх", который везет со станции Юры с Тоней в Варькино и играет роль психопомпа, будучи "Вакхом", уже - "Мехонин", что непосредственно связывает его как с Пастернаковской 'шерстью мира' вообще, так и с 'мехом' Евграфа. "Обходчик" - реализация охранительной функции. "Ископаемое", затем "кузнец" и "внутренности из железа" вводят представление о 'боге недр земли' /"Вакх"- "Мехонин", в частности, сообщает, что "Вакх"- "Железно брюхо" "лет за полста тому в землю, в доски ушел" - с. 316/. При этом данные мотивы в ближайшем контексте выводятся из "медальонов" /от лат. metallum, metallia - 'металл, ископаемое, рудник' и греч. metallon - 'копье, жила, шахта'/, а в более раннем - из мотива "минералов", которыми одарил Мишу Гордона отец Юры /с. 24: "Миша рассматривал небольшой набор уральских минералов в деревянном ящичке, - последний подарок покойного"; ср. minergale - 'минералы, копье, шахта' и minae - 'зубцы, выступы, угрозы', 'зловещие предчувствия' и ср. "клыки

ущелий", "клинья елей" 'Бога-угля' в "Станции" и "Руднике", а в романе - "Рябина в сахаре", гл. 1, с. 412-413 - провал в лесу, "отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы", подобные доисторическим дольменам и 'языческому капищу'⁵/.

"Этот Вакх был в молодости кузнецом" значит теперь, что он - 'божество земли и земных недр', соответствие античного Плутона-Плутоса и Диониса или славянского Волоса-Велеса, и что разделение между отдельными его олицетворениями второстепенно. "Вакх" - "лесовик" /позже - "Мехонин"/ - ипостась отправного "Вакха" - "кузнеца", т.е. одна из метаморфоз 'земли' или 'мира' как таковых. Все остальные состояния Пастернаковского мира и персонажей являются очередными и все более одухотворенными трансформациями отправного. И по своему генезису и по своему скопосу они эквивалентны друг другу и образуют нечленимое единство и единую 'сверхличность', но в промежуточных состояниях не всегда способны это свое единство опознать: поэтому сталкиваясь друг с другом они не раз оказываются разобщенными. На уровне персонажей буквальных метаморфоз-перевоплощений в романе, конечно, нет. Они уступают место 'загадочным' исчезновениям, менам имен /такова, между прочим, мнимая смерть Антипова, появляющегося под именем Стрельникова/ и интра- и интерпарадигмам, выстраивающим персонаж или ряд персонажей по принципу выявления-экспликации их сущности и места в мировой мистерии /так сказать, в 'вертепном/пещном' действе/. Так, к примеру, Евграф как 'Столбунов' - 'орос' - вариант "лесовика-угольщика", но как "Евграф", точнее - как '/благо/писанный', он 'одухотворенный уголь', 'уголь', ставший 'письменами-Логосом' /ср. библейский "уголь" как атрибут дыхания Бога - Исайя 6:6, Иов 41:13; Пушкинскую эквиваленцию в "Пророке" - "уголь пылающий = Глагол" и 'пишущий' "уголь" "грома" у Пастернака в стихотворении "Гроза мо-

ментальная навек": "как уголь по рисунку, Грянул ливень", где устанавливается еще и эквиваленция "уголь - углы рассудка" - Пастернак 1965: 148-9/. В промежуточном же состоянии Евграф соотносится с библейским Иаковом и этим самым получает соответствующие санкции для дальнейших трансформаций. Не случайно рассказ о еще не названном Варькине Анны Ивановны завершается мотивом народа: этот "наРОД" и есть 'РОД-сверхличность', с одной стороны, а с другой, он - трансформация той же 'земли': "сказки" народа оказываются в данном пассаже экспликацией 'мечтательности/сумасбродства' "Столбуновой-Энрици" и вариантом осознающей самое себя 'Земли-Софии'. Не сложно также заметить, что и сама Анна Ивановна - одна из ипостатей 'Столбуновой-Энрици': залезая в "гардероб"- "шкап" /= 'катафалк'- 'могила'- 'царская усыпальница'- 'цветочная ризница'/ и падая "Вместе с досками" /с. 76-77/, она реализует именно смысл 'столба-ороса'. Как отдельная обособленная личность Анна Ивановна вскоре умрет. Но в своем инварианте она пребудет, в частности, в Тоне-дочери, в Ларе /ср. наличие фразы "Не правда ли, бесподобно?" в речи Анны Ивановны и настойчивое "Не правда ли" в речи Лары - с. 84 и 575-582/ и в Марине, которая, будучи 'шестилетней' /что у Пастернака означает сформировавшуюся 'душу/духовность'/ появляется как раз в эпизоде со "шкапом", а к тому по фамилии - "Щапова"⁶. Попутно необходимо еще напомнить о 'деревянном ящичке с минералами' отца Живаго /с. 24/, о 'вездесущности' "Живаго" /с. 11-12/, о его 'алкоголизме' /19-24/ и о святочных 'окнах-ларцах' "из дымчатого слоистого топаза" /93, 96/. Первые соотносят Живаго-отца с 'Волосом-Велесом, властителем мира и коррелятом самого мира, вторые же вводят христофорический аспект этого мира и 'Благовещения': "минералы" отсылают к библейским камням /самоцветам/ для устройства храма Гос-

подня /Исход 28/; что в итоге читается в романе как причина /обоснование/ и цель /скопос/ существования мира 'стать храмом'; "топаз" же отсылает к Даниилу /10: 1-7/, где некий Муж, т.е. благовествующий Гавриил, возвещает пророку, что будет с народом его в последние дни, и где вид явившегося Мужа таков: "Тело его — как топаз, лице его — как вид молнии; очи его — как горящие светильники, руки его и ноги его по виду — как блестящая медь, и глас речей его — как голос множества людей"/Даниил 10: 6/. Кроме этого контекста, Пастернаковские 'ящики-лари-ларцы' вплоть до 'ковчегов' и 'кремлей' и 'минералы-камни' предполагают народный мифопоэтический /где камень-самоцвет — символ мудрости, потусторонних всезнаний, а ящики-шкатулки — хранилища тайны жизни и смерти/ и иконографический и софиологический, где камни — 'Мудрость Божия' и где Священное Писание представляется именно в виде инкрустированных драгоценными камнями шкатулок, а мир — моделей града небесного, храма, 'кремля'. Вернемся теперь к Евграфу.

Самолично Евграф появляется в романе несколько раз. Он атрибутируется "сложной, смешанной кровью", "узкими киргизскими глазами", 'аристократичностью', он — "в негнушейся оленьей дохе, мехом наружу" и "такой же меховой шапке" /224-225, 240/, "Косоглазый, черный" /591/, "смерть" и "сводный брат" Юрия Живаго, "Граня", 'всё из-под земли достает', "Уехал опять к себе. И нас зовет. [...] «на земле посидеть». [...] Чтобы можно было огород развести, и чтобы лес был под рукой", "сваливается, как с облаков, [...] и вдруг исчез, как сквозь землю провалился" /240-242, 336-337/ и, наконец, занимается погребением-кремацией Юрия /572-582/, отыскивает Таньку Безочередову, дочь Юры и Лары /588-591/, и разбирает Юрины писания /599/. Короче говоря, весь остальной Евграф романа — экспликация и реализация на поверхностном уровне /в ви-

де сюжетной и атрибутивной мотивики/ глубинной семантики отправного Юриного описания 'особняка княгини Столбуновой-Энрици'.

'Смуглость/чернота', равно как и 'доха' "мехом наружу", - атрибут его хтонического /'подземного', 'угольно-кузнечного'/ генезиса. Слова "генерал-майора Живаго" к Тане-бельевщице "я еще в дядья тебе запишусь, произведу тебя в генеральские племянницы"/с. 591/ своим мотивом "дядья" реализуют одну из сем "Омска", а комментарий Тани "Такие веселые насмешки" /с. 591/ напоминают о Живаго-отце, который был охарактеризован как "известный богач, добряк и шелапут, уже наполовину невменяемый" /с. 23/, о 'сумасбродстве' "княгини Столбуновой-Энрици" и отсылают к библейскому мотиву 'смеха' как атрибуту Бога /Иов 8: 21; 22: 19/.

"Рис, изюм, сахар", которые он "из-под земли достает!", - соотносят его не только с 'Вакхом/Дионисом' /как, кстати, и "веселые насмешки"/, но и с 'Озирисом', 'Митрой' и 'Амоном' /с которыми отождествлялся в древности также и Дионис/. Кроме анаграммного 'Озирис' перечень "Рис, изюм, сахар" дает еще и транскультурную идеограмму 'индоегипта': европейские формы названия риса пошли от греч. *oryza* через иранское посредничество от инд. *vrihis*; "изюм" - от тур. *üzüm* - 'виноград'; "сахар" - из греч. от яз. пали *sakkharā*, др.-инд. *ṣārkarā* - 'гравий, галька, песок, сахарный песок' /Фасмер 1986b: 124; 1987a: 485, 567/. Эта транскультурная парадигма с незначительными различиями имеется у Пастернака, например, в "Теме с вариациями" с библейско-Пушкинским 'кочевным' и 'родословным' мотивом 'Сахара-Халдея-Ганг-Архангельск'. Что касается контаминаций с Амоном и Митрой, то желательно напомнить, первый и второй - боги солнца, что имя Амон /imn/ буквально значит 'сокрытый, потенный' /что и реализуется в поведении Евграфа/, а авест. *Miŋra* от инд.-евр. корня **mi-*, **mei-* - 'договор, согласие; посредничество, взаимность, обмен' и инд. *Mitra* - 'друг', т.е.

другой в договоре, к тому Митра – организатор жизни на земле, социального устройства жизни и т.д. /см. соответственно: Мифы 1980 70–71; 1982: 154–158/.

Последовательность "Жена кормила его белым хлебом с маслом и поила чаем с сахаром, давала ему кофе" /241/ соотносит дары Евграфа с причастием – плотью божества и с Евхаристией. "Хлеб с маслом" – вариант Пастернаковского "сала и водки", "пива и мяса" и, видимо, также и романного "Моро и Ветчинкин" /где 'мор' – не только 'Мор=Мавр' или 'смерть–умерщвление', но и кулинарное 'моренье' – ср. мореный мед, а 'марать' связано с 'моченьем' и 'соком'; см. "Письма из Тулы" и "Охранную грамоту" – Пастернак 1982: 45, 246/.
Переход к парадигме "Рис, изюм, сахар" – переход к воплощенной плоти /что было намечено уже в мотиве "кофе", который и тут и во всей системе Пастернака имеет статус 'вина' с отсылкой к чуду в Кане Галилейской – ср. эпизод у Миланского собора в "Охранной грамоте", Пастернак 1982: 242, – но и к Капернауму или Кафарнауму/, земной ипостаси трансформаций Озириса-тотема. Вся эта парадигма и завершается призывом "на земле посидеть" "на год, на два" и "огород развести" /242/, т.е. повторить Озириса – временно вернуться в землю и временно – символически – 'умереть', дабы затем вновь 'воскреснуть'. В контексте мотива "крупы"–'каши' эти "Рис, изюм, сахар" воспринимаются и как 'кутья' – пища потустороннего мира, пища усопших предков /в данном эпизоде Юрий и есть 'потусторонний' – он едва 'воскрес', пребыв две недели в тифозном бреде и встретив там свою "смерть"–"мальчика"–Евграфа; с. 240–241/.

В промежутке этих две парадигмы перебиваются выяснением имени 'дарителя' /241/:

- Откуда это у тебя?
- Да всё твой Граня.
- Какой Граня?
- Граня Живаго.

- Граня Живаго?

- Ну да, твой омский брат Евграф. Сводный брат твой. Ты без сознания лежал, он нас все навещал.

- В оленьей дохе?

"Брат" первоначально означал мужчину большой семьи, одного поколения с Его /Гамкрелидзе, Иванов 1984: 764-7/. Поэтому позиция Евграфа как "сводного брата" призвана реализовать в первую очередь не смысл кровного родства, а смысл 'рода' вообще и христианского 'брата' в частности. "Сводный" же содержит в себе сему 'свод' с разными толкованиями - как 'свод законов' /ср. наличие семы 'свиток' в "княгине" и связь Евграфа с "декретами новой власти" - с. 224/ и как 'потолок', что, в свою очередь, реализуется в соотнесении Евграфа с небесным началом /ср.: "он в каком-то доме на лестнице с тобой столкнулся" и "сваливается, как с облаков" - с. 242 и 336/. Имя "Граня" соотносит его с 'крупой', 'рисом', со 'столбом' и 'стихами' /и не исключено, что также и с 'камнем' из-за созвучия со словом 'гранит' - ср. описание провала в лесу как 'гранитных глыб-плит' "доисторических дольменов" и "языческого капища", места "священнодействий и жертвоприношений", с. 412-413/. Рус. "грань" означало 'зерно', а "грань" значит 'граница, рубеж, предел, межа, кон, край, кромка, конец и начало, стык, черта раздела и межа, межевой знак', /ребро/ гранить - делать ребра, резать камни /Даль 1978: 390-391/. Согласно этимологам, первоначальное значение слова "грань" было, предположительно, 'острие'. В этом контексте "Граня Живаго" звучит как 'зерно/столп Бога Живаго' и как 'резец Творца'.

"Оленья доха", читаемая как 'кожа, шкура, мех', символизирует собой 'силу, мощь', но может означать также и 'преображение/воскресение' и быть атрибутом поэтического начала /'эгидой'/.

В обрядовых действиях многих евразийских народов шкура оленя ценилась особо: в нее зашивали усопшего для переправы на тот свет или заворачивали новорожденного для приема с того света; у славян в аналогичном обряде чаще всего используется овечья овчина. Атрибутированный оленьей дохой "мехом наружу" Евграф оказывается как 'потусторонним', так и 'псипопомпом' /на что дополнительно указывает его 'такая же меховая шапка', роднящая его с Гермесом, но и указывающая на 'скрытность мысли'/. В этом отношении здесь повторяется смысл Евграфа как 'столба/Грани', который продублирован еще раз: он и "мальчик"- "смерть" и "Граня Живаго". Дубликация, однако, не - тиражирование, а семиотическое повышение ранга дублируемого. Раньше уже говорилось, что "Столбунова-Энрици" соотносится со 'Стожарами/Волосынями', 'Большой Медведицей' и 'Полярной звездой'. Теперь уместно напомнить, что Полярная звезда у ряда народов называется 'Лось' /Иванов, Топоров 1974: 49/, что олени и лоси символизируют собой мировое дерево и что 'олень/лось/сохатый' - устойчивый мотив Пастернаковской системы именно со значением 'мировой оси', 'центра мира'. Часто 'сохатость' связана у Пастернака и с 'садом' /1982: 78/, при явных отсылках к библейской и христианской символике оленя /особенно к толкованиям мотива оленя "Песни Песней"/. В христианской традиции олень толкуется как божественная светоносность, как знак преобразования и как символ самого Христа /таков, в частности, смысл изображений оленьих рогов на церковных купелях-крестильницах/. Более того: в связи с уже отмеченным мотивом пророка Илии, в "оленьей дохе" Евграфа позволительно усматривать и милоть /от греч. meloté - овчина, овчинная одежда/ Илии, появляющуюся также и в истории Преображения Христа /4-я Царств 2: 8-14; Матфеем 17: 1-7/.

"Узкие киргизские глаза" эксплицируют смысл 'щуриться' в 'мечтательнице', а спецификация "киргизские" вводит трансформирующие значения: рус. "кир" — 'земля, пропитанная нефтью', от турецкого *күр* — 'смола, смешанная с песком'. Все это отвечает как легкости-лепругости, так и повсеместному мотиву 'нефти → масла' у Пастернака, в том числе и в романе. К тому тур. и тат. *кiр* — 'трясина' — может повторять смысл 'бреда/брода' и 'Сибири' как 'топкого места'. Сам же этноним "киргиз" выводят из тюркск. *күгүз* от крымско-тат. *күр* — 'пустыня, поле' и *gizmak* — 'кочевать' /Фасмер 1986б: 236/. В сочетании с библейской мотивикой это "киргиз" может предполагать и связь с греч. *kirios* — 'господин', 'Господь'. Сплошная парадигма "красивый пятиконный дом [...] меня сглазит" → "узкие киргизские глаза" → "косоглазый" /84, 225, 240, 591/ при сквозном мотиве 'ока' /и 'окна'/ как 'Ока Провидения' выдает чисто Пастернаковскую трансформацию в сторону 'косогазга', которое не столько креативно, сколько 'сдвигающее': оно не конституирует мир, а уже имеющийся 'сдвигает' и переводит в иной онтологический ранг, выявляет сущность мира. "Сглазить" — 'испортить взором, нанести вред', но в Пастернаковской системе "сглазить" — вывести из механических поверхностных связей, передвинуть в иной мир. Так "Косоглазый, черный" "генерал-майор Живаго" опознает и как бы 'сглаживает' Таньку-бельевщицу "в генеральские племянницы" /591/. В более широком контексте Пастернаковский 'косящий взгляд' — взгляд творческий, стихогенный. С этой точки зрения проясняются некоторые иные мотивы: повтор "узких киргизских глаз" в эпизоде бреда Юрия пишущего "поэму", где эти "глаза" и "мешают" и "помогают" "писать" /240/; "киргизские" с этимологией 'кочевник пустыни' оказываются отсылкой к мотиву "Кочевники красоты" Вяч. Иванова /разбор этого стихотворения см. в: Flaker 1986; 1988: 53-59/;

и, наконец, отсылки к Блоку и реинтерпретация /дешифровка пре-текстов/ его "Скифов" с определенной полемической модификацией, что наличествует уже в мотивах "аристократизма", "искорки" и "смешанной крови" /225/.

'Аристократизм', означая 'власть наилучших', содержит в себе как греч. *aristos* - 'самый лучший', так и возможность др.-евр. *'arie*, *'ari* - 'лев'. В романе эти смыслы реализуются в мотивике 'миропомазания', 'солнца-света', а в ближайшем контексте - в упоминании "светоносности Пушкина" и "невиляющей верности фактам Толстого" /226/. Если к этому причесть еще значение мотива разнонациональных кочевных обитателей Пастернаковского мира /татары, цыгане, евреи и др./ и значение 'смеси', в том числе разнокультурной и разнорасовой /например, Пушкин как "кафр" в "Теме с вариациями", а в романе разнонациональные имена ряда персонажей типа "Столбунова-Энрици", "Лара Гишар", "Сан-Донато/Самдевяттов", "Виктор Ипполитович Комаровский", "Свентицкие", "Осип Гимазетдинович Галиуллин" и т.д./ в системе Пастернака, то станет ясно, что 'киргизская' внешность Евграфа и его 'аристократизм' /по матери он - 'князь'/ призваны снять всякие - национальные и сословные - различия и напомнить об Исоде, т.е. о переселении народов, и о народоиспытании. Нельзя исключить также, что тут, с одной стороны, подразумевается миф о Вечном Жиде, а с другой - Пастернаковская идея человека как "пятой стихии" /ср. настойчивый повтор "пятиконности", "пятиэтажности" и "пятистопности", где - если учесть "Письма из Тулы" - "пятистопность" мыслится как "трагическая" /= 'жертвенная-искупительная'/ "человеческая речь" - Пастернак 1982 46/. Показательно, что, возвращаясь домой после первого столкновения с Евграфом, Юрий набрал "на огромную кучу досок и бревен" от какого-то разобранного на окраине бревенчатого дома", вытащил од-

но бревно и унес на себе и затем, растопив печку, говорит о Толстом /'Льве'/ и Пушкине /'арапе'/ и о 'чуде истории' /225-227/. Сам Юрий этот свой акт эксплицирует буквально как "светоносность Пушкина". Эта экспликация станет очевидной, если учесть, что "куча досок и бревен" и 'бревно-колода' - а/ дубль Евграфа-"Грани"- 'светофорического' /ср. слов. hraй в значении именно 'кучи дров', жертвующего самим собой /как и в случае самопожертвования в виде "хлеба с маслом"/; б/ 'бревно-колода' - не только очередная трансформация 'столба-ороса' - "Столбуновой-Энрици", но и, будучи "бревном" "бревенчатого дома" вытащенным "с самого низа", самый 'дух предок'; с/ "бревенчатый дом" - вариант Пастернаковского 'кремля' /рус. "кремь" - 'часть засеки, где растет лучший строевой лес', а "кремлёвый" - 'крепкий, прочный' о строительном лесе; Фасмер 1986 в: 372-371/ и Пастернаковских 'шкатулок-ларцов'⁸; d/ "куча досок и бревен" повторяет 'кучу досок' "шкапа"- "гардероба"- "могилы" в эпизоде падения Анны Ивановны /76/ и этим самым еще раз отождествляется с мотивом 'ороса' и 'ларца'; e/ "Пушкин" же, кроме связи с 'пушкой/жестянкой/ружьем', содержит в себе "пушка" от лат. *boxis* и греч. *puksis* - 'коробка из самшита'. Таким образом, унося на себе 'бревно-колоду', Юрий уподобляется идущему на Голгофу Христу и реализует смысл 'ороса' будущих поколений. Вовсе не случайно в финале романа Юрия Живаго не хоронят, а предают кремации, т.е. сжигают, при лат. *cremo* - 'сжигать' и *cremia* - 'хворост, сухие мелкие дрова'. И так же не случайно свои предпоследние дни он живет у "Щаповых", что соотносимо со 'щепой', а самые последние проводит в "Камергерском переулке", куда его поселил Евграф; при этом лат. *camera* - 'сводчатый потолок, свод', во времена Петра I означала пороховую камеру, потом стала бытовым определением 'вертепа' и 'театра', а "камергер" "носит золотой ключ на голубой ленте, при левой поясничной пуговице" /Даль 1979: 82/; "вер-

теп" же — "зрелище в лицах, устроенное в малом виде в ящике, с которым ходят о святках, представляя события и обстоятельства рождения I. Христа" /Даль 1978: 182/. Короче, Юрий Живаго попадает к привратнику-психопомпу, сам становясь содержанием 'ларца-вертепа', т.е. 'оросом-жертвой' и приобщаясь к 'мировой истории' /ср. мотив 'окон-ларцов', соседство "дома с фигурами" в Юртыне и локализацию 'камеры' в "Камергерском" "рядом с Художественным театром" — с. 96-97, 343-347, 437-445, 564, 566/, ставшей теперь реальностью в сущностном смысле, а не переживаемым зрелищем.

И еще раз вернемся к "кузнецу"—"Железно брюхо" /85, 316/. В индоевропейской традиции и в славянской народной культуре кузнец связан с подземным миром. Само слово "коваль/кузнец" связано семантически с речедеятельностью, с волхвованием, с мудростью, коварством, с 'чудом', 'кудесником' и с поэтическим творчеством — ср. греч. *kudrós* — 'славный', 'слава' и др.—инд. *ākūtis* — 'умн—сел', *kavís* — 'учитель, мудрец', 'ясновидец, мудрец, поэт' /Фасмер 1987б: 377-8, 390; Иванов, Топоров 1974: 158-164/. У Пастернака такой 'кузнец' имеется, в частности, в "Детстве Люверс". Не редко этот 'кузнец' стоит в позиции *alter ego* Пастернаковского "Я"—'поэта'. "Железно" же "брюхо", помимо своих мифонародных коннотаций, имеет у Пастернака еще и смысл алхимических превращений—преображений, мирового 'живота-алембика' /ср. роль "Венеции"—кипелника' в "Охранной грамоте"/.

Имя Евграфа — "Граня" — подводит, как уже говорилось, к еще двум мотивам одновременно: к мотиву 'острия' и к мотиву 'стихов'. В рамках романа первый реализуется как буквальная Юрина, так и историческая /божественная/ 'хирургия' /226-227/ с *cheir* — 'рука' и *ērgon* — 'делать', т.е. 'рукотворство' /ср. на с. 82 излечение Юрием Анны Ивановны через наложение рук/, где 'острие' соотносит

ся с представлением о Боге как 'резце/резчике', а 'рука' - с пентаграммой, Дланью Господней, и в итоге - со Словом Божьим. Второй мотив реализуется в "Гране" иначе. Трансформация имени "Евграф" в "Граня" происходит после 'выздоровления-воскресения' Юрия /240-241/, во время которого Евграф="мальчик"- "смерть" "мешает" и "помогает ему писать поэму", а к моменту 'воскресенья' формируются "две рифмованные строчки": "Рады коснуться" и "Надо проснуться"⁹, отсылающие, в частности, к истории Марии Магдалины у гроба Господня /Иоанн 20: 14-18/. Самá по себе отсылка к Магдалине является очередной экспликацией 'столба-бревна' как 'башни' /такова этимология имени "Магдалина"/ и как 'креста-распятия' - ср. в стихотворении "Магдалина. I" /с. 630/ "Я, может, обнимать учусь Креста четырехгранный брус" с эксплицитными мотивами 'бруса'- 'граней' /причем вся эта парадигма подразумевает отождествление Юрия с 'землей', с 'земным миром', почему затем он и получает тотемно-Евхаристическую пищу - "хлеб с маслом" и "Рис, изюм, сахар"- от "Грани" "из-под земли"/. "Поэма" же и "две рифмованные строчки" с их церковным характером открывают в имени "Граня" связь с церковным акростихом, называвшимся "краегранесие", и со стихом вообще, т.е. с "грано" - 'стих' /от др.-инд. *gr̥nāti* - 'поет, хвалит, возвещает', лат. *grātes* - 'благодарность', *gratus* - 'желанный'; Фасмер 1986а: 452/. А это значит, что Евграфу предпосылается в романе статус двойника Пастернаковского "Я"- 'поэта'. Чаще всего это стихогенное начало, трансформирующее Пастернаковских персонажей /с "Я" и миром включительно/ в 'поэта', выражается мотивом 'хромоты' с отсылкой к библейскому Иакову, к античному психопомпу Гермесу и к мифологеме 'кузнеца'. Евграф - не хром, зато он эквивалентно 'косоглаз', с одной стороны, а с другой - хром его 'предтеча' "Вакх"- "кузнец" и его более сущностная ипос-

тась - 'конь': "Вакха"- "кузнеца" прозывали, оказывается, "Поста-
ногов"; "Вакх"- "Мехонин" свою кобылу прозывает "безногой", к то-
му **оба** они 'белые' /"Их вез на белой ожеребившейся кобыле лопу—
хий, лохматый, белый, как лунь, старик", где 'лопоухость' - атри-
бут психопомпа, а белый цвет - потустороннего существа/; кроме
того в романе упоминаются "спотыкание конской иноходи" и "По дво-
ру хромающими прыжками передвигалась стреноженная лошадь" /см. с.
117, 313-314, 512/. Конь - психопомп, переносчик на тот свет, но
одновременно он и раннехристианский символ Христа. У Пастернака
все эти коннотации мотива коня соотносятся с преобразованием его
лирического субъекта, и, если можно так выразиться, с его транс-
грессией. В свою очередь, "стихи" в системе Пастернака - не сочи-
ненные тексты, а 'состояние мира', "вторая вселенная", сущност-
ный дубль мира сего. Таковы "стихи" и в романе. В первую очередь
тут они понимаются как судьбоносные, как предопределяющие и осмы-
сляющие судьбу. "Стихи" существуют до их написания, запись же —
это прежде всего исполнение их содержания. Отчетливее всего идея
эта выражена в стихотворении "Гефсиманский сад" /633/:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святых.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь.

Но она вводится в роман с первого упоминания мотива "стиха", где
"стих" понимается как место из Священного Писания. См. эксплика-
цию "вздохов" Тиверзиной над погибшим отцом Юры /с. 22/:

"Кому как на роду написано, - как бы говорила она. - Какой по
произволению Божию, а тут, вишь, такой стих нашел, - от бога
той жизни и ошаления рассудка".

где "стих" явно соотнесен со "струйкой крови", "пластырем", "бе-
резовым листком" "поперек лба и глаз разбившегося" /22/, а 'пла-

стырь-листок' прочитывается как 'тфиллин', получающий в системе романа вид последовательно эксплицируемой парадигмы "крестик — медальон — ладанка — тавлинка" с защитной грамоткой из девяностого псалма /"Лесное воинство", гл. 4, с. 391-392/, причем парадигмы, которая образует более содержательный /свыше предписанный/ уровень романной парадигмы 'столбов-оросов'-'ларцов' /ср. отсылку к тому же девяностому псалму на лагерном столбе - с. 586/.

Стихогенность и 'острие' уже с самого начала были вписаны в имя "Евграф". Буквально оно толкуется как 'благописанный', однако первоначально морфема '-граф' - graphō - означала не столько 'пишу', сколько 'царапаю' /Гамкрелидзе, Иванов 1984: 624/, что и эксплицировалось сначала в рассказе о Вакхе "Он был с изуродованным лицом, его медведь драл, но он отбился" /84/, а потом в мотиве 'хирургии' и 'артистического вырезания язв' /226/.

Это 'пишу' повторено тут же в составе "фото-графии", буквально: 'свето-писи'. Кроме того 'свет' подспудно присутствует и в "Омске". Корневое "Ом-" можно читать как 'ом' - единица электрического сопротивления, от имени немецкого исследователя электричества и акустики Georg Simon Ohm /со значимым повтором смысла и имени "Юрия" и сущности "Столбуновой": содержит гео- - 'земля' и Sim'ōn от šāma - 'слушать, услышать'; если вспомнить, что апостол Петр='камень' был раньше Симоном, то станет ясно, что Georg Simon сочетает в себе оба значения и является вариантом 'земли - Столбуновой-Энрици' и 'Евграфа', предполагая к тому еще и связь с камнем 'электроном'; ср. фамилию "начальника связи" в "Лесном воинстве" у "Ливерия Лесных, сына Микулицына" - "Каменнодворский"; с. 358/.

Ни 'свет' ни 'электричество' в этом пассаже не эксплицируются, но они станут основными мотивами при первой встрече Юрия с

Евграфом и потом в его видении в тифозном бреду. Эта их встреча предварена покупкой газеты у вынырнувшего из метели и канувшего в нее же "мальчишки"- "газетчика".

'Кипа свежотпечатанных оттисков', "прилипший к кипе сырой листок", "выпуск покрытый печатью только с одной стороны" /224/ повторяют и реализуют семь 'листка' на лбу разбившегося отца, 'печати' в слове "княгиня", 'лепки' в "медальонах" и статуса фотографии" как 'свето-отпечатка'. При этом не безразлично, что "газета" родственна "медальонам": итал. *gazetta* - мелкая венецианская монета XVII века, за которую покупали печатные листы с политическими известиями. У Пастернака эквиваленция 'газета-монета' тут же и реализуется в особенности локуса - дело происходит "на углу Серебряного и Молчановки", т.е., с одной стороны, как бы в месте мифической переправы на 'тот свет' /отчетливее данный аспект выявится в виде перекрестка "Садовой Каретной и Садовой Триумфальной" - с. 240, а в конце - с. 567-570 - в виде маршрута трамвая 'с угла Газетного → вверх по Никитской → к Кудринской' в эпизоде смерти Юрия Живаго/, а с другой, если учесть известную символику 'серебра' и 'молчания' как 'мудрости', - в катахрестическом локусе 'откровения', выхода к невербальному познанию или 'сверхзнанию'¹⁰.

Газета, купленная Юрием, особая: кроме сообщения о мене властей, в ней "публиковались разные сведения, переданные по телефону и телеграфу", а чтобы ее прочитать, "Доктор подошел к горевшему в двух шагах от него уличному фонарю". "Фонарь" восходит к греч. *phānós* - 'светильник, свет, факел', но своим фон-, созвучен с *phōnē* - 'звук, голос', что тут же и эксплицировано в паре "по телеграфу и телефону", букв. - 'по дальнописи и дальнозвучию или дальногласию'. Это, в виду упоминания "Петербурга",

буквально 'града Петра/каменного града', - и 'широкогласная' "Европейская Россия" и еще не реализовавшийся "начальник связи" "Каменнодворский". Что касается связи "фонарей" со 'звуком', то она у Пастернака систематична - ср. хотя бы 'фонари набитые' "на гул колокольных октав" в "Балладе" 1916 года /Пастернак 1965: 99/, а в романе связь 'света' с 'писанием поэмы' в эпизоде бреда /240/ и связь 'света' с 'речеспособностью', т.е. 'беззвучную зримую и воспроизводимую как звучащую', в эпизоде беседы Юрия Живаго с Погоревших, т.е. с глухонемым /187-189, где имеется также и эквивалент 'фотографии' - "карточка" 'речи', "азбуки глухонемых"/. Важно при этом, что "метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строки газеты серой и шуршащей снежной крупой", где, с одной стороны, смысл читаемого 'незрим' обычному глазу и доступен внутреннему 'оку-уму', а с другой - 'снежная' крупа' повторяет сему 'каши' /позже ставшей 'рисом'/- ср. на с. 241: "Он [...] радовался вкусной пище, как поэзии и сказке"/ и этим самым напоминает о подспудном 'Heinrich/heyn' в фотографии особняка Столбуновой-Энрици /напомним, что и "княгини"- 'книги, свитка'/, и, наконец, эта 'газета-крупа' озвучается сплошным внеречевым сверхзвуком "Ш-Ш-Ш" в ее сущностном эпитете "шуршащей". Теперь доктор обнаруживает, где он находится /224/:

Оказалось, что он опять очутился на своем заколдованном перекрестке и стоит на углу Серебряного и Молчановки, у подъезда высокого пятиэтажного дома со стеклянным входом и просторным, освещенным электричеством, парадным.

Доктор вошел в него и в глубине сеней под электрической лампочкой углубился в телеграммы.

"Оказалось" - повтор прежнего, вводящего "фотографию особняка", 'казати=говорить-показывать/ся/', а "пятиэтажный дом со стеклянным входом" - повтор "пятиоконного дома с цельными окнами".

Будучи ипостасью "пятикоконного дома" на "фотографии", этот "дом" стоит в позиции содержания той "фотографии"- 'светописи': не случайно он сам 'светописен' - со "стеклянным"='прозрачным' входом и "просторным, освещенным электричеством, парадным". И как прежде "цельные окна" были не столько 'оконными проемами', сколько 'глазами', так и тут "вход" - не столько 'пространственная коммуникация', сколько 'ментальная, смысловая': войдя в дом, Юрий, но фактически "доктор", т.е. буквально 'образованный; учитель, учитель богословия', "в глубине сеней под электрической лампочкой углубился в телеграммы", где "в глубине" 'фото-свето-дома', а углубиться" - приблизиться к отправной инстанции "телеграмм"- 'далькописей'. И тут как раз, во время этого 'углубления', "Наверху над его головой послышались шаги" и "волною разлились два голоса обесформленные гулкостью до того, что нельзя было сказать, какие они, мужские или женские" /224/. Если сопоставить оба местоуказателя "в глубине [...] под электрической лампочкой углубился" и "Наверху над его головой послышались шаги", то ясно станет, что источник "шагов/голосов/гулкости" совпадает тут с источником 'света/электричества'. Аналогичным образом контаминируются и "голоса "мужские или женские", к тому - "обесформленные". В контексте лестницы, "оленьей"- 'светоносной', "дохи", "искорки" и "лампочки", а потом "ламп" здесь вполне отчетливо просматривается библейский образ явившегося Даниилу Мужа=Архангела Гавриила /Даниил 10: 6/: "глас речей его - как голос множества людей". За неразличением же пола /ср. такое же неразличение "Вакхом"- "Мехониним" пола своей "кобылы" результирующее именем "Федор Нефедыч" или "Федя—Нефедя", т.е. буквально 'Божий—Небожий', что, видимо должно восприниматься на фоне теологической формулы Бога Суций/Не-Суций/ стоит, думается, соотнесенность с ангельским чином, с одной сто-

роны, в виду насыщенности всего этого эпизода звукобуквами "Ш/Щ", отсылка к раввинистической традиции читать слова "иш" /'человек', 'мужчина'/ и "иша" /'женщина'/ как содержащие в своих различительных буквах имя Бога, а без них дающие слово "эш" /'огонь'/. Мотив "лампочки"- "лампы" подразумевает отсылку к названию популярного средневекового теологического трактата Гонория Августодунского "Светильник", лат. "Lampas". И, наконец, "обесформленные гулкостью" отражает апофатическую /уже чувственно невоспринимаемую/ сущность отправной инстанции как "телеграмм", так и "головосов". Возможно, что как раз поэтому "Кто-то" спустился "по лестнице" не сразу, а "раздумал, повернул назад и взбежал наверх" и потом опять "стал сбегать вниз гораздо решительнее". Это системный Пастернаковский акт преображения, но в данном случае - преображения в доступный /воспринимаемый чувственно/ облик.

Так или иначе, в начертательной и акустической реализации этот 'светозвук' Евграфова "пятиэтажного дома" оказывается именно "Ш", означающее у Пастернака "шорох бытия" /"тайну жизни и смерти", 'шорох первоэлементов мира' - ср. 'шум' и 'фосфорическое свечение' трупов в "мертвецкой" и "Прокатился гром. [. . .] Вдруг как электрические элементы, стали осязательными составные части существования, вода и воздух, желание радости, земля и небо" - с. 78 и 212/, а в более широком культурном контексте соотносимое со святостью и самим Богом. В очередном абзаце этот 'Ш'-источник материализуется в виде мальчика в "оленей дохе, мехом наружу" и "такой же меховой шапке", со "сложной, смешанной кровью". Позже этот "мальчик" окажется "Граней Живаго", а пока существенно отметить, что он - трансформация "мальчишки"- "газетчика", и что, если учитывать эквиваленцию "газеты"- 'монеты' и смысл "мальчика" - 'дур-

ной, плохой', 'мелкий скот, овцы', он тут явственно 'потусторонен' и имеет статус психопомпа. Более того, теперь он атрибутируется как "лет восемнадцати" и с "искоркой", "занесенной изда- лека". Выдвинутое на первое место 'восемь' вводит смысл бесконе- чности-вечности, непрекращающихся метаморфоз, и мену миров в чи- сле 'дцать/десять'. Совместно '18' дает '9', которое традицион- но толкуется как знак меры созреваний, завершений дел, успешно кончающихся поисков /Так Деметра обошла весь мир в поисках Пер- сефоны за девять дней, а Лета родит в корчах девять дней и но- чей; по Теогонии Гезиода девять дней и ночей отделяют небеса и землю; а у Псевдо-Дионисия Ареопагита ангелы распределяются по девяти чинам в трех триадах/, наиболее же общая символика числа '9' - треугольник, отражающий совокупность тройственности миро- здания: небес, земли и преисподней /см. статью "Devet" в: Cheva- lier, Gheerbrant 1987: 117-119/. С данной точки зрения этот 'во- семнадцатилетний мальчик' - повтор и экспликация 'пятиэтажности дома' и 'лестницы'. Иначе: он - сущностный дубль, содержание 'до- ма' и прежней "фотографии".

"Искорка" или "искра" восходит, согласно этимологам /Фасмер 1987 b: 564; 1986a: 140/ к прасл. **ǫsk-*, **ěsk-* и родственно гр. *ēschiára* - 'очаг, горелка'; сюда же относятся и слова "яска, яс- ный" - 'ясная звезда' и "ясать" - 'мастерить, делать'. Здесь, ви- димо, и открывается возможность связи Евграфа с библейской и евангельско-рождественской звездой, знаменующей собой Христа. От- ношение же к 'очагу' реализуется сразу же: после этой встречи Юрий возвращается домой с "бревном", топит печку, разворачивает газету и рассуждает о "хирургии" и "безоговорочной светоносности Пушкина" /225-227/.

"Фотография" с ее латентным 'светом' выводилась из латентного же 'мерцать, сверкать, блистать, искриться' в "мечта/тельнице Столбуновой/" и из 'электричности' "Ом/ска/". Теперь тот 'свет' реализуется как в виде "фонаря", "электричества", "искорки", так и в виде "оленьей дохи". С тем, что это уже не физический свет, а преобразующий сакральный 'светозвук'. "Оленья доха" своей связью с 'оленем' активизирует светоносные христианские и стихогенные коннотации. В распространенной народной символике, в том числе и в библейско-христианской, олень - светоносен, он часто эквивалентен Христу и Единорогу-Логосу, т.е. Слову Христову, а его рога толкуются как излучение божественного света. В этой связи "оленья доха" Евграфа может читаться как аналог милоти пророка Ильи, просвечивающего "как топаз" тела Архангела Гавриила и "белых как свет" одежд Преображения /Матфей 17: 1-13/, где устанавливается преемственность "Илия - Христос". В романе "оленья доха" вскоре уступает место 'тотемной пище' и 'свету-белилам-помазанию', а в промежуточных трансформирующих состояниях - 'белым одеждам' "Вакха"- "Мехонина" /313/ и сквозному мотиву 'белья' /'сияющего'- с. 506/ вплоть до "Тани"- "бельевщицы" в "Эпilogue". С другой стороны, олень с его рогами - распространенный символ лирического творчества /включая и символику оленя в "Песне Песней" и, совместно с музой Эратой, он - символ музыки и любовной поэзии /см. статью "Jelen" в: Chevalier, Gheerbrant 1987: 226-229/.

В главе 15 "Московского становища", будучи в бреду и реализуя отправной 'бред' "Столбуновой-Энрици", доктор пишет 'поэму' и слышит 'стихи'. Показательно при этом, что 'столб' подменяется в этом эпизоде 'столом-перекрестком', 'земля' - двумя Садовыми: "Каретной", означающей переправу на тот свет /в конце ее место займет "Газетный переулоч"/, и "Триумфальной", означающей воскрес-

ние /позже ее подменит "Никитская", т.е. 'победная'/. Но еще важнее, что обе этих "Садовых" - 'светофоричны', что их "на его письменный стол Тоня поставила", где надо помнить, что Тоня - дочь "агронома" - 'заведующего землей, властителя земли', и этим самым женский коррелят "Евграфа" - 'сына земли - "Столбуновой-Энрици"', и что "стол" в системе Пастернака - и стихогенный локус, и одновременно эквивалент 'земли/мира', 'жертвенника' - 'преобразителя', и важно еще, что "мешает/помогает" писать "мальчик с узкими киргизскими глазами в распахнутой оленьей дохе" /240/. Все это значит, что Юрий помещен тут как бы в 'нутре земном', в катахрестическом перерождающем локусе. Одновременно этот локус и 'сад'. А это, в свою очередь, значит, что Юрий - 'земля-сад' пишет 'в земле-саду' о 'земле-саде' же, т.е. поставлен в позицию 'самоосознающей софии'. Из литургической мотивики его 'поэмы-стихов' следует, что на первое место тут выдвигается сад Песни Песней и сад Гефсиманский. И тем не менее сама такая локализация недостаточна - должно выполняться более фундаментальное условие - обретение санкции для такой миссии /и для того, чтобы стать 'поэтом'/. Эта санкция, как уже говорилось, осуществляется в акте 'дара-самопожертвования' со стороны высшей инстанции и в акте приема 'дара-жертвы', т.е. поедания тотема, самой земли, а в христианском решении - Евхаристии. У Пастернака оба этих акта решены в виде "хлеба с маслом", "кофе" - 'вина' и "из-под земли" добытых "риса, изюма, сахара", т.е. сущностного дубля самого дарителя - "Евграфа". При этом Евграф дарит не только гастрономические продукты, но и собственное *graphō* - 'пишу': Юрий "радовался вкусной пище, как поэзии и сказке", где "сказка" - повтор 'бреда' "Столбуновой-Энрици" и "сказок" Анны Ивановны. Получив право 'быть поэтом', а шире - получив Логос, Юрий должен теперь "год/два" посидеть "на земле" и "огород развести", т.е. реализовать заложенную в нем мудрость и стихоген

ность. На сюжетном уровне — 'сидя на земле' — он и будет в своем "Варькине"—'глуши богоспасаемой' этим '/eu/graphō': 'резцом'—"хирургом" /в "Лесном воинстве" Ливерия и "начальника связи" "Каменодворского"/ и 'пишущим' лирику, литургические стихи и "Сказку" /в Варькине/. Так 'пища-поэзия-сказка' будет повторно трансформирована в стихи. Но именно в стихи—'светопись', так сказать, в своеобразную 'аутофотографию мира'.

В Варькине доктор записывает /по просьбе "Лары" и "по памяти", что отвечает свойствам 'софийности'/ созданные им раньше вещи — "Рождественскую звезду", "Зимнюю ночь" — и потом пишет новую — "Сказку"¹¹. При этом первые записываются как икона /с. 506/:

Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотистыми бликами плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела морозная зимняя ночь. [...] Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка и клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он повернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание.

Разгонистым почерком, заботясь, чтобы внешность написанного передавала живое движение руки и не теряла лица, обездушиваясь и немея, он вспомнил и записал [...]

[...] Соотношение сил, управлявших творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутренне-го течения. [...]

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по

порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение.

"Свет лампы [...] на поверхности чернил внутри чернильницы" — оставаясь 'светом' и 'цветом' бытового уровня — имеет одновременно и статус сакрального 'светоцвета'. Он тот, который исходит всем миром в предчувствии праздника Воскресения Господня и иконой "матёр тѳу, Матерь Божия" /с. 367/: "чернолиловый жар надвинувшейся весны", "темнофиолетовый жар приближающегося праздника", "Вложенная в золотой подлампадик темная, как чернильница, лампада гранатового стекла разбрасывала по ковру спальни звездообразное, зубчиками расщепленное мерцание". При этом уместно напомнить, что и во времена событий романа и во время его написания русские "чернила" были не черны, а фиолетовы, а высыхая /густея/ производили впечатление золотых. Так вот, 'золотистые блики света в чернильнице', 'вязкость лунного света как яичного белка и клеевых белил', забота о 'сохранении руки и лица', избегание 'немоты' и 'бездушия' — 'обездвиженности' — всё это соотносит "писание" Юрия с канонической иконописью, а его самого — с иконописцем: икона ведь и пишется не красками, а 'золотом — светáми', не масляными красками, а белковыми, она должна быть подвижна и звучаща /'говоряща'/, и, кроме того, самое главное в ней — лик и руки, которые пишет не всякий, а только получивший на то особые санкции мастер. У Пастернака сохраняется и последнее условие-требование к иконописцу: перед писанием "К концу дня все помылись горячей водой", к тому в "корыте", которое стояло "под протекавшим потолком" /с. 502, 506/, что значит обновление-очищение и купель в 'небесной воде'; икону иконописец не пишет по своему наитию, он только медиатор, которым руководит сама икона-видение, и точно так же Юрий пишет не сам, руководя им

- пишет "Язык, родина и вместилище красоты и смысла", "то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии", т.е. 'софия-мудрость' /об иконописании см.: Флоренский 1985; Бычков 1977/. Так "фотография особняка" оборачивается 'светописью-иконой' или 'аутоиконой Софии'.

Эта аутоиконность станет еще явственнее в "Сказке" про Егория Храброго: "Юрий" и есть вариант имени "Георгий/Егорий", а отчество "Андреевич" и есть 'мужественный, храбрый' /от *andreios*/. "Сказка", имея жанр 'колыбельной', являет собой жанр 'психопомпа - водителя в запредельное' /народные колыбельные, как правило, связаны со смертью, с отправлением усыпляемого на тот свет/. Поэтому и ее основное содержание - 'конь-психопомп' /вариант 'олень' и 'Евграфа'/. Но она пишется иначе: движется от света к звуку и к исчезновению в беспредельности. Начинается она с пятистопного размера, символизирующего собой у Пастернака 'человека' и точку соприкосновения /встречи/ земного и небесного начал. Затем Юрий меняет ее размер на четырехстопный, соотносящийся с идеей тварного мира и креста. В конце же находит наиболее адекватный размер - трехстопный, который со своим 'три' реализует идею 'Троицы'. И тогда именно в этом апофатическом и катахрестическом сужении начинается выявляться /возникать/ вторая, сущностная, вселенная с ее музыкальной основой /с. 512/:

[...] Словам стало тесно в трехстопнике, последние следы сонливости слетели с пишущего, он пробудился, загорелся, узость строчных промежутков сама подсказала, чем их наполнить. Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания. Он слышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается, удаляясь, Юрий Андреевич писал с ли-

хорадочной торопливостью, едва успевая записывать слова и строчки, являвшиеся сплошь и к месту и впопад.

При этом стихотворение как таковое, как словесно-метрическая конструкция исчезает: прежнее "перемарывается", "слова" - выбрасываются, 'стопность' сокращается, "цезура" устраняется, а "стихи" - трактуются как "проза". 'Перемарывание' занимает место 'писания' и восстанавливает первичный этимон 'писания' - 'красить/пачкать', т.е. в 'писании' возобновляет его 'живописание'; устраненная "цезура" снимает дискретность речи и сближает создаваемое с недискретным содержанием и с иконичностью; место выброшенных слов занимают "слова и строчки, являвшиеся сплошь и к месту", т.е. 'слова' иного ранга, 'явленные' и конституирующие мир /что отражено в заглавии "Сказка", совмещающем в себе оба смысла этимона 'казати', и, кроме того сохраняющем смысл 'слова' - 'слыть, слава', в частности как атрибут Бога, что, в свою очередь, выражено меной имени "Егорий Храбрый" на "Георгий Победоносец"/. И, наконец, прежнее 'стопы' трансформируются в 'топот' - "ход коня" и в "степь" /с лингвистическим обоснованием родственности всех этих трех словоформ/. Это значит, что апофатическая "узость" "трехстопника" бывшее текстовое пространство трансформирует в "спотыкание конской иноходи" /в звук Бога-Христа/ и во вторую - сущностную - реальность /"степь" и затем сами "являвшиеся сплошь" "слова"; причем небесполезно помнить об устойчивой и в рус. традиции и у Пастернака метафоре-эквиваленции "небо - степь" или "степь - небо"/. В итоге исходные 'описание' и 'иконичность' трансформируются в чистую 'иконность' /а "язык" - в *lingua mentalis*, в 'софийное' начало/.

К "Сказке" Юрий приступает записав "Рождественскую звезду", "Зимнюю ночь" и после эпизода с волками, когда им начинает овла-

девать чувство опасения потерять Лару. Сначала эти чувства вызывают представление о залегшем рядом в овраге допотопном чудовище, жаждущем "докторской крови" и алчущем "Лары" /511/, а потом оформляются в известную легенду о Егории Храбром, сменяясь, под подделку 'узости трехстопника', видением Георгия Победоносца. Одновременно "каллиграфия" - 'красивопись' сменяется "каракулями" - 'шерстью', "мазей" - 'лепрой', "слезами" /511/ и, наконец, "являвшимися словами". В результате возникающая "Сказка" пишется Юриной 'психосоматичностью' /его 'чувствами-слезами'/ о нем же самом, т. е. он тут 'воплощается' в текст. Но поэтому он и исчезает, трансформируется в чистую универсальную сущность: "Юрий Андреевич → Егорий Храбрый → Георгий Победоносец → всадник, конный /уже за пределами романного - вариантного - сюжета, в самой "Сказке"/. Последовательность знаменательна. Она - экспликативна: продвигается к инварианту, которым, с одной стороны, может быть народно-мифологический архетип 'конного', а с другой - предтеча /архетип/ Христа. В христианской иконографии и в апокрифах Георгий-змеелобец часто изображается как "стоящий на молитве с собственной отрубленной головой в руках" /т.е. как Иоанн Креститель; ср. сквозной мотив романа о декапитации и наличие этого смысла в упоминавшихся при рассказе о "фотографии особняка" "капиталах"/, как сын царицы Софии Премудрой, как рыцарь-аристократ, как воин /эти черты легко опознаются в двойнике Юрия - Евграфе/, а в художественных реализациях он связывается с Персеем и Гермесом /см.: Мифы 1980: 273-275/. В инициальном состоянии предчувствуемой "Сказки" место цели подвига Юрия-Георгия занимает Лара- 'лар'; цель удаляющегося "Георгия Победоносца" в возникающем стихотворении - 'степь как таковая'; а в "Сказке" она оборачивается универсальной некон-

кретизирующей 'женской сущностью' /615/: "Кто она? Царевна? Дочь земли? Княжна?", где парадигма "'дочь царя' - дочь земли - 'дочь князя'" уравнивает землю с 'царем/князем', а последовательность 'царь - земля - князь' движется от хтонического начала 'царь=василиск' /в романе - "Вакх"- "Дионис"- "страшилище"/ по небесно-софийное /см. рассмотренные раньше семантические потенции "княгини"/. Романная последовательность Живаговских стихотворений "Рождественская звезда", "Зимняя ночь" и "Сказка" создает рекуррентную парадигму, продвигающуюся к 'предтече звезды', к ее 'первосмыслу' и 'первопричине', которые - на основании "Сказки" - можно определить как 'первородность греха' и как 'разрушительное первосамопознание-самоистребление' и потребность духовного перерождения, 'выхода из самого себя', 'самопреодоления'.

Несмотря на разницу имен и сюжетную разрозненность персонажей, все участники "Сказки" и предваряющих ее возникновение обстоятельств образуют единую парадигму, но на разных онтологических уровнях. "Георгий Победоносец" и "конный" - все более сущностные ипостаси "Юрия Андреевича". И в свете имени и в свете данного разбора "Юрий" - 'земля', 'земледелец', 'дух земли'. Таков же и его атрибут - 'конь'. См. главу 4 /"Пятичасовый скорый", с. 12-14/, где впервые появляющийся мотив "коня/лошадей" выводится из мотива "шелкопрядильного фабриканта и большого покровителя искусств Кологривова" и из мотива "Казанской", "полей", "жатвы" и "землемеров". Сами же "лошади" - 'потусторонни', 'психопомпы' /они уподоблены 'машинам/манометрам'/ . Это подводит к фольклорному статусу коня как дара-дубликата усопшего предка или же самой земли¹² /при этом 'пряжа' соотнесена у Пастернака и с началом женским и с началом родящей земли, также и с властителем земли/. Конечно, такова же и "Лара", и не только по имени, о чем уже го;

ворилось, но и по своей первой локализации в "Черногории", связи со "швейной мастерской" и "Кологривовыми" /не исключая "Комаровского"/, и по своей фамилии "Гишар" с возможным франц. *guichet* - 'калитка, окошечко, билетная касса, впускное-выпускное отверстие /печи, аппарата и т.п./' и *guiches* - 'завитки волос /в женской причёске/'. Кроме того, Борисов и Пастернак /1988: 218, примечание 49/ предлагают прочтение 'тюремное окошечко', указывая на то обстоятельство, что "Судьба Лары Гишар, начавшаяся метафорической «клеткой обстоятельств», оканчивается реальной тюремной решеткой" /в романе она пропадает в неизвестности, "видимо", "в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера"; 582/ и что "В черновых набросках к роману брат Лары Родион после революции меняет фамилию Гишар на Решетников"¹³. В этом отношении Лара - наряду с Тоней и Мариной - одна из ипостасей "Столбуновой-Энрици" и "Анны Ивановны" /ср. о последней - с. 106: "- Вот и Анни-Иваннина очередь. Приказала кланяться, вынула, бедняжка, далекий билет"/, что в "Сказке" сохраняется уже только в инвариантном состоянии 'столбняка': "В обмороке конный, Дева в столбняке" /615/. Одинаковым образом Лара и двойник или одна из ипостасей Юрия Живаго - у них семантически родственны и фамилии /он - "Живаго", она - "Федоровна" и "Антипова"/ и профессии /он - "доктор - 'учитель', 'писатель' и 'врач', она - "преподавала в женской гимназии" и была 'медсестрой', занималась философией/; в "Сказке" же сема отчества "Андреевич" 'мужественный, храбрый' и отчасти 'победоносный' сохраняется не только в "конном", "всаднике", но и повторяется в спасаемой "деве", в ее имени."-краса" /ср. этимоны лексемы "красивый" в разборе "фотографии особняка"/. Более того: "Сказка" эксплицирует-реализует все основные этимоны "особняка" "Столбуновой-Энрици" и локуса рассказа Анны Ивановны и в глубин-

ном своем сюжете вводит предысторию 'затворничества' и 'софийности'. "Допотопное страшилище" /511/ в рассказе Анны Ивановны было ипостасью 'земли' "Вакхом", названным как "Черное лесное страшилище" /84/, а в эпизоде свадьбы Лары "верстой"- "вором", "рябым страшилищем" "с лицом, рассеченным шрамом от виска к подбородку" якобы явившимся "за пропавшею лошадь" /118-119/, т.е. 'похитителем-смертью' или другим аспектом 'земли-могилы' /"версты"/, а в конечном счете - вариантом "Энрици". В "Сказке" это "страшилище" уже "чудище", "дракон" и "змея" и "змей", где, с одной стороны, снимается полоразличение, с другой вводится связь с 'чудом', 'востоком' и, главное, с 'землей' /рус. "змея/змей" толкуется как 'земной, ползающий по земле' и выводится из слова "земля", также родственно греч. *zemélo* - 'мать-земля'; Фасмер 1986б: 100, 93/. В итоге основной сюжет "Сказки" - боренье 'земли' с самой собой за свою духовность и за трансформацию с 'душу-благодать': "То, в избытке счастья Слезы в три ручья, То душа во власти Сна и забвения" /615/. Если вспомнить, что "Вакх"- "страшилище" - 'властитель-божество земли', содержащий в себе анаграмму 'Илии', и что такой же статус получил от Евграфа "Юрий", то тут имеет место борьба 'ожеств-двойников'. Этим самым на более глубоком уровне эксплицируется основа библейской борьбы Иакова с Богом. Не случайно ведь углубляясь в "легенду" Юрий слышит "спотыкание конской иноходи" и не случайно после "Сказки" следует "Август" с его сновидением о смерти-Преображении Господнем. С этой победы мира-земли и человека над самим собой и начинается их христофоричность. Это станет очевидностью, если обратить внимание на повтор в образе "змея" в "Сказке" космогонической и историософской картины самоудушающегося /"тройным узлом, как заворот кишок"/ дохристианского мира, т.е. картины, излагаемой в записках дяди Юрия - Нико-

лая Николаевича, завершающейся приходом Христа, моментом, когда "боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, (...) благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей" /53-54/ где "человек-пахарь" - все та же одухотворенная 'земля', "верста", "агроном"- 'земледелец' и "Георгий/Юрий", а "человек-плотник" - 'мастер-рукотворец' /с вариантом - "хирург"/ и 'орос-столб' с 'ларями-кремьями' включительно; не случаен в этом перечне и "пастух" с "овцами" - помимо евангельской символики здесь имеет место сквозная Пастернаковская семема 'шерсть-ткань мира' /со всеми ее вариантами от 'волохатых страшилищ', 'шелкопрядильных фабрик', 'швейных мастерских' по "оленью доху" Евграфа/. Остается еще только отметить, что в романе "Сказка" следует после "Рождественской звезды", тогда как в "Стихотворениях Юрия Живаго" она ей предшествует. Первая последовательность экспликативна, ведет к основам христофоричности, вторая же - историософская и историческая и ведет к идее искупления и воскресения.

Как уже говорилось, пламенеющий "стог" в "Рождественской звезде" - эквивалент 'столба', 'Илии' и 'Христа'. Мотивы "гумна" и "скирды" повторяют тут собой мотив столба с надписью "Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки" и первой "жатвы" и первой 'жертвы' /12-13: "Солнце палило недожатые полосы, как полубритые арестантские затылки", "В Паньковской волости кушца зарезали, у земского сожгли конный завод"/. Эта парадигма с ее евангельским контекстом теперь активизирует в "Столбуновой-ЭНРИЦи" с ее 'сбфийностью' и "сыном Евграфом"- 'благописанным' связь с искупительной смертью и с INRI, читаемым как *Jesus Nazarenius Rex Judaeorum* /Иисус из Назарета Царь Иудейский/ и *Igni Natura Renovatur Integra* /огнем обновляется вся природа/¹⁴.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 'Затворничество', 'сумасбродство', титул "княгиня" и русско-итальянская фамилия соотносят Столбунову-Энрици как с Пастернаковской "княжной Таракановой" из стихотворения 1915 года "Душа" /Пастернак 1965: 83/, так и с исторической Елизаветой Таракановой, самозванкой, выдававшей себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны и певчего, возведенного затем в графы, А. Г. Разумовского, и носившей разные имена /в частности: девица Франк, госпожа Тремуль и др./. Тараканову поймали в Италии и посадили в Петропавловскую крепость, где она и скончалась, от чахотки, но распространившиеся легенды говорят, что она погибла там во время наводнения.
Контекст стихотворения "Душа" ставит Столбунову-Энрици в позицию 'души и паломницы', 'тени', 'забытой пленницы лет', 'канувшей в камне стиха'. Исторический же контекст вводит не только семантику 'просветительства', отсылая к деятельности Елизаветы Петровны и к занятию и имени Разумовского, но и семантику 'самозванчества'. За русским 'самозванцем' стоит в народной культуре религиозно-социальное представление о чудесном спасении убиенного царевича, об ожидании его пришествия и долженствующего наступить с его приходом социально и морально справедливого миропорядка. Само собой разумеется, что последнее обстоятельство значительно проясняет, но и усложняет, образ сказочно-загадочного сына Столбуновой-Энрици — Евграфа Живаго и его связей с революцией, в частности, его "романа с властями" /с. 242/.
- 2 Тут небесполезно учесть еще и лат. *corona* — 'венчик, кайма, карниз, межа'; 'линия вокруг осажденного города', 'войско ведущее осаду', 'гарнизон, расставленный по стенам города'. Эти смыслы будут затем реализоваться в Юрятине, особенно в связи с юрятинским "домом с фигурами", но и, конечно, в случае превращенного в госпиталь особняка в Мелюзееве.
- 3 Подспудно мотив 'столба-ороса' наличествует уже в первых главах романа под видом могильного холмика, на который "взошел десятилетний мальчик", т.е. Юра Живаго, разбушевавшейся 'вью-

ги", зарезанного "купца", сожженного конного завода, сторевшего "заживо при одной железнодорожной катастрофе" мужа Тиверзиной и т.д. /с.9-10, 13, 22/. Позже он будет эксплицирован как "соляной столб" в рассказе колдуньи-Устиньи /166/ и как "вихрь-столбунук" в объяснениях лекарихи-знахарки Кубарихи /427/. В обоих этих случаях он связывается с идеей революции в ее разрушительном аспекте: отсылка к библейскому Валааму предполагает прочтение имени "Валаам" как *Vileam* - 'истребление', а глухонемого соотносит с 'ослицей', т.е. с носителем Божьего завета; мифонародное представление о "столбе снеговом" Кубарихи вводит идею противоборствующих сторон - Колчака и Стрельникова - и "нового царя"/ср. примеч. 1 и возможность идеи 'спасительного царевича'/. При этом Устинья своей "рассудительностью" и 'необузданной фантазией' повторяет черты Столбуновой-Энрици, а ее имя в буквальном переводе с лат. *Justus* значит 'справедливый'. "Кубариха" же по своему имени - не что иное как именно 'кубарь, волчок, крутящийся', т.е. самое воплощение 'вихря в столбняке'. Более того, в свое время этимологи возводили 'кубарь' к нов.-греч. *koubari/on/* - 'клубок, моток' и к др.-инд. *kubhanuyā* - 'крутящийся в танце' /Фасмер 1986 в: 395/. Если Пастернак руководствовался этой этимологией, то тогда его "Кубариха" - повтор инициальной вьюги, пугающей Юру и пеленающей землю "бесконечными мотками" /10/, и тогда данная "Кубариха" - 'саморассказывающийся мир', с одной стороны, а с другой - по крайней мере вариант матери Юры.

4 Кстати, с мотива 'памяти', анаграммы Илии, семы 'милють' и семы 'креста' и 'Бога' в сопровождении звукобуквы 'Ш' и начинается весь роман /9/: "Ш-ЛИ И Ш-ЛИ И ПЕЛИ *Вечную п а м я т ь*", "останавливались", "к р е с т ИЛИсь", "входили", "Царствие небесное. Похороны БОГАтне", "ГОСПОДНЯ земля и исполнение ея, всЕЛенная и вси живущие на ней" и т.д. Детальный разбор мотивики этой главы предлагается в другой моей статье.

5 Эти мотивы отсылают к идее всемогущества Бога и непроницаемой тайны Провидения. Ср. манифестацию этого всемогущества в Книге Иова /40-41/ и особенно в образе Левиафана /41:6/: "Кто может отворить двери лица его? круг зубов его - ужас".

6 Три возлюбленных женщины Юрия Живаго - Тоня, Лара и Марина - являются собой, по всей вероятности, варианты часто изображаемых на иконах св. Софии трех дочерей Софии: Веры, Надежды и Любви. При этом у Пастернака, согласно учению Апостола Павла "А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше" /1 Кор. 13:13/, на первое место выдвигается любовь. Будучи одной и той же, 'любовь' Юрия одновременно парадигматична и иерархична. Она реализуется на всех уровнях мировой вертикальной оси и продвигается от земного начала через начало духовно-философское к началу божественному, так сказать, к первоисточнику мировой любви. Первая 'любовь', Тоня - дочь агронома, 'ведающего землей', а самое имя "Антонина" толкуется в православной традиции как 'приобретение взамен'. Вторая 'любовь', Лара, - 'дух хранитель', но и 'учительница' и 'портниха-швея', т.е. 'ведающая мировой тканью'. Третья же - Марина - особенно сложна. Согласно латинскому этимону, она - 'морская'; согласно православному толкованию - 'госпожа'. Как 'морская' она реализует связь с 'морем' матери Юрия; обе же являются собой Пастернаковские 'мировые воды'. Связь Марины с 'водой' выдвигается на первое место - ср. шутку Юрия о том что "их сближение было романом в двадцати ведрах, как бывают романы в двадцати главах или двадцати письмах" /555/. В системе романа мотив 'ведра' вводит эквиваленцию "Лара - Марина" и отсылает, с одной стороны, к евангельской притче о Самарянке, у которой Иисус попросил пить /Иоанн 4: 6-15; и ср. эпизод у колодца в Юртыне - с. 344/, т.е. к идее 'воды живой', а с другой, вводит эквиваленцию "вода - слово, логос", что следует из равенства 'двадцать ведер - двадцать писем'. Кроме того, этимологи слово "ведро" связывали с др.-инд. udāgam со значением 'живот, чрево', а "вёдро" - со значениями 'ветер, воздух'. Связь Марины со 'словом-логосом' эксплицируется тут и еще иначе - при помощи ее 'службы' и анаграмматичности 'голоса/логоса': "На главном телеграфе телеграфисткою Марина, по иностранному понимает" /554/, "Из Марины могла бы выйти певица. У нее был певучий чистый голос [...], который [...] мыслился отдельно от нее. Казалось, он доносился из другой комнаты и находился за ее спиной. Этот голос был ее защитой, ее ангелом хранителем" /555/. Марина, таким образом, объединяет

в себе евангельское значение освященной св. Духом воды живой и ближе всего к самой Софии и к Логосу /по признаку 'водосвятия' же она – высшая ипостась Лары, которая в эпизоде ночной грозы в Мелюзееве померещилась Юре и мадемуазель Флери "в виде водяного знака" – с. 174, где 'водяной знак' – знак библийского богоявления/. Более того: быв 'душой', возникшей у "шкапа"–"могилы" /76–77/, теперь Марина попеременно то работает "на главном телеграфе телеграфисткою" /554/, то ходит с Юрой пилить и носить дрова /555–556/, т.е. реализует смысл 'поленница-ороса', а этим самым и "Столбуновой". Единя в себе 'огонь' и 'воду' она знаменует собой евангельское третье крещение и встречу человека с Богом.

Аналогичным образом со всей мировой лестницей связана и Лара: Комаровский, Антипов-Стрельников и Юрий Живаго. Вместе все этих шесть персонажей символически образуют в романе и в Пастернаковской системе единую обоготворенную душу человека, а в пределе также и 'мировую душу', объемлющую собой всю мировую лестницу. Данная шестерка персонажей может рассматриваться, по всей вероятности, как разновидность "союза шестисердого" из стихотворения 1931 года "Годами когда-нибудь в зале концертной..." из "Второго рождения" /Пастернак 1965: 357/.

- 7 Открывающие роман анаграмма Или и уподобление маленького Юры "волчонку" /с. 9 и см. примеч. 4/ предполагают более разветвленную парадигму, чем только "Юра – Евграф". В нее входят, между прочим, и Лесное воинство, для которого портнихи в Юрятине шьют "сборные шутовского вида тулупы из разномастных собачьих шкур" /446/ и Антипов-Стрельников, который при последнем своем появлении в Варыкине дан как "сильный, статный человек с красивым лицом, в короткой меховой куртке, меховых штанах и теплых козловых сапогах, с висевшей через плечо винтовкой на ремне" /529/. Этим самым в обоих этих случаях наличествует как повтор "Вакха"–"Мехонина", так и повтор Евграфа с его "оленьей дохой", но на иных онтологических уровнях. Кроме того, в открывшейся за окном Лариной комнаты картине столбов с вывеской "Моро и Ветчинкин. Сеялки. Молотилки" имеются "овцы и козы", которые "паслись и, точно полами растегнутых шуб, подметали пыль своей длиннорунной шерстью" /с. 347/. Это значит, что атрибутированные всякими мехами, пер-

сонажи, равно как и парадигма "волчонок - олень - овцы и козы - собаки - волки", - участники одной и той же мировой мистерии, хотя и не в тождественных ролях /не случайно "тулупы" тут "шутовского вида", а перехватившие Юру всадники имеют вид "маскарадных ряженных" - с. 357: этим они повторяют в реальности святочный вертеп, т.е. обновление мира и Рождество Христова/. Поэтому, вопреки внешнему впечатлению и распространенным толкованиям, Антипов-Стрельников - не антагонист ни Юры, ни Евграфа. Он - один из их вариантов. Поэтому 'ряженое', в 'собачьих тулупах' Лесное воинство одновременно и 'телеграфно'. Оно - такой же участник одного и того же высшего Божьего Промысла. Кстати, 'волк', 'собака' и 'телеграф' не противостоят друг другу - у них всех одинаковая функция 'психопомпа' и 'носителя высшей мудрости' /как в системе Пастернака, так и в народных мифопредставлениях/. В народно-христианской традиции 'собаки' и 'волки' - особые Божьи твари с особыми задачами и с особыми полномочиями, получаемыми, как правило, от своего покровителя, которым обычно является св. Никола, св. Егорий, св. Илья и некоторые другие их варианты. Не случайно, появившись в Варыкине, Стрельников контаминируется в сознании доктора Живаго с Микулицыным /иначе: 'Николай'/ - он тоже "в Шутыме волков пужая" /538/. Будучи "Павлом Павловичем" 'погибший-оживший' Антипов-Стрельников /324/ в глубинной смысловой структуре романа повторяет историю св. Павла, бывшего первоначально жестоким гонителем христиан - Савлом, а затем, после преобразования, ставшего гонимым. Вот ^{эта} сущность Антипова-Стрельникова и позволяет объяснить на семантическом уровне одно парадоксальное сюжетное решение, т.е. тот факт, что в Варыкине Юра находит трофейные Стельниковы письменные принадлежности и бумагу и что именно ими и на этой именно бумаге он пишет свои 'иконь-стихи' /501, 529, 531/. Если 'дар стихотворства' получает Юра от Евграфа, если 'жизнетворные дары=пищу' он получает от двойника Евграфа - Самдевятова, то 'закрепительные средства' - от Антипова-Стрельникова. 'Содержание' же он получает в результате 'откровения', а нужную 'форму' - от 'мировой мысли', 'языка', 'традиции'. В этом аспекте Юра вовсе не персонаж и вовсе не автономная самостоятельная личность: его как 'поэта' вместе с его стихами-иконами создает сам раскрывающийся перед ним мир.

Можно даже сказать, что мир и в нем происходящее 'взыскивает' с доктора Живаго его 'стихи', требует от него 'выявления-возврата' заложенного в нем некоего изначального 'дара'. Не вдаваясь в подробности, отмечу тут только, что полное имя Юрия реконструируется как 'Юрий Андреевич Веденяпин-Живаго', где 'Веденяпин' - родовая фамилия его матери. Этимологически же 'Веденяпин' почти совпадает с именем 'Евграф'. Оно восходит к имени "Веденя", "Венедикт", а его буквальный перевод с лат. *Benedictus* - 'благословенный' или, еще точнее, 'благослов'. Короче говоря, Юрий Живаго не может не реализовать заложенного в нем 'Слова'.

Вернемся, однако, к Стрельникову. Роковым утром Юру разбудил выстрел, который в его сновидении обернулся следующим образом /538/: "висевшая во сне на стене мамина акварель итальянского взморья вдруг оборвалась, упала и звоном разбившегося стекла разбудила Юрия Андреевича", после чего он намеревался "кофе пить" со Стрельниковым, но выяснилось, что тот застрелился. 'Итальянская акварель' реализует тут итальянскую семему Столбуновой-Эрици и, разбиваясь, преодолевает 'смерть': Стрельников или "Расстрельников" самоуничтожается и остается "Антипов" - в главе 14 "Окончания" /574-576/ речь уже только об "Антипове", а не о "Стрельникове" - ср. слова Лары: "Никогда Павел Павлович не был самоубийцей" /575/. Не случайно также в эпизоде самоубийства со Стрельникова сняты его 'Стрельниковы' атрибуты /538/: "На столе лежала военная папаха Стрельникова, а самого его в доме не было. «Видно, гуляет», - подумал доктор. «И без шапки. Закаляется. [...]», где 'гулять' - Пастернаковский акт 'преображения-воскресения', а "без шапки" - знак 'откровенности'. Так Антипов обретает тут самого себя - ср. его именование Ларой именем "Патуля", которое созвучно лат. *patulus* - 'открытый, раскрытый; широкий, обширный' и эпитету Юпитера и Януса *Patulcius* - 'разверзающий небеса', 'открывающий ворота храма'.

Несостоявшийся же "кофе" означает, по всей вероятности, что 'евхаристическую чашу' придется доктору испить до конца одному, что и реализуется в виде его дороги в Москву и московского бедствования /см. "Окончание"/.

- 8 Ср. эквиваленцию 'лес - кремль' в самом романе /с. 398/:

Осень уже резко обозначила в лесу границу хвойного и лиственного мира. Первый сумрачно, 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.

Традиционно 'умирающий' осенний лес у Пастернака, как видно, не умирает, а преобразуется и трансформируется в высший онтологический статус. Судя по фразе "винноогненными пятнами светился", это преобразование носит характер преобразования литургического.

- 9 Стих "Надо проснуться" - повтор забытья Юры, уснувшего в библиотеке во время отпевания и выноса Анны Ивановны /с. 105/:

Вынос. Выносят. Надо проснуться. Он в шестом часу утра повалился одетый на этот диван. Наверное, у него жар. Сейчас его ищут по всему дому и никто не догадается, что он в библиотеке спит - не проснется в дальнем углу, за высокими книжными полками, доходящими до потолка.

С этого эпизода и начинаются Юрины размышления о смерти и об искусстве, "которое называется Откровением Иоанна" /107/.

- 10 В 1929 году, т.е. во время роковой трамвайной поездки доктора Живаго, названия "Газетный" и "Никитская" были уже анахронизмом: еще в 1920-ом Никитскую переименовали в ул. Герцена, Газетный же - в ул. Огарева. Возобновление старых /особенно для времени написания романа/ названий значимо, однако отнюдь не в смысле исторической достоверности - Пастернаку нужны содержащиеся в них этимоны 'газета' и 'победа'. Кроме того, "Газетный" напоминает о том, что здесь в 1788 году была открыта университетская типография, печатавшая первую московскую газету "Московские Ведомости". Прежде же Газетный назывался Строгановским /по домовладельцам XVIII века/ и Успенским - по церкви Успения Богородицы.

Значимость этимонов 'газета' и 'nikaō, nikē' - 'победать', 'победа' станет яснее, если вспомнить, что роман в целом в открывающем его эпизоде погребения матери Юры начинается также

и с мотива "газеты" /с. 10 /: "На другой день они с дядей должны были уехать далеко на юг, в один из губернских городов Поволжья, где отец Николай служил в издательстве, выпускавшем прогрессивную газету края". Более того: в главе 4 части десятой "На большой дороге" упоминается и сама 'газета-монета', т. е., "газета-копейка" /364/, которую читает Брюханов "грубиян-медведь в очках" на торговой площади Крестовоздвиженска /с. 364/. Здесь же речь о 'злом глазе' "красного проявительного фонаря" /365/, а вся парадигма завершается темной, "как чернильница", лампадой перед иконой Матери Божьей /367-368/.

Включенность в такую парадигму "газеты" объясняется промежуточным эпизодом встречи в поезде с глухонемым. Во-первых, этот глухонемой причастен к "Блажейко" /ср. повтор в фамилии студента "Блажеина" в эпизоде в Крестовоздвиженске - с. 369/. Во-вторых, он - "Максим Аристархович Клинцов-Погоревших" /с. 189/, где *maximus* - 'самый большой, величайший'; *aristos* - 'самый лучший', *archō* - 'начальствовать', а "Клинцов" и "Погоревших" повторяют семантику 'кола/столба', 'клыка', 'копья' и смысл 'колоть/раскалывать', т. е. сквозную семему романа, определяемую как 'столб-орос' и 'резец'. Так вот, этот Клинцов-Погоревших дарит Юрию Живаго "утку": "Глухонемой протянул доктору дикого селезня, завернутого в обрывок какого-то печатного воззвания" /192/, после чего эта "утка" упоминается еще "над разостланным листом газеты" /201/ и, наконец, в паре со "спиртом" /203/: "о таких вещах, как дичь и водка, и думать забыли", "И вот оказалось, что только жизнь, похожая на жизнь окружающих и среди нее бесследно тонущая, есть жизнь настоящая, что счастье обособленное не есть счастье, так что утка и спирт, которые кажутся единственными в городе, даже совсем не спирт и не утка. Это огорчало больше всего". Иначе говоря, "печатное воззвание"- "газета" оборачиваются тут "спиртом"- 'духовностью', а 'утка в газете' - 'евхаристией' /для этого есть основания и в народной символике утки, и в ее символике христианской/. Но и это не всё.

Став позднее газетой с телеграммами и хирургическим инструментом истории /224-227/, она названа "газетой-копейкой" в революционном Крестовоздвиженске /364/. Лексически слово "копейка" связана со словом "копье" /Фасмер 1986 в: 317/. Этим самым она способна включиться в парадигму 'резца' и 'хирургии'.

Исторически же "копейка" – чеканенная с 1535 года серебряная монета. В Москве она появляется после завоевания Новгорода в 1478 году. Копейкой эта монета названа от изображавшегося на ней царя, сидящего верхом на коне и с копьём в руке. Не сложно заметить, что в системе романа Пастернаковская "газета" – "копейка" – 'всадник с копьём' оборачивается, с одной стороны, начальником связи Лесного воинства Каменнодворским или, иначе, самим 'телеграфистом' /358/, а с другой, – Егорием Храбрым или Георгием Победоносцем, т.е. сущностной ипостасью самого "Юрия Андреевича" Живаго /с. 512/, и в финале – трамвайным маршрутом от "Газетного" по "Никитской" в сторону "Кудринской" и "Зоологического" /568/, еще раз своими названиями повторяющего сюжет легенды о Егории Храбром.

11 Но прежде чем обосноваться в Варкине, доктор Живаго подвергается, так сказать, ритуальному испытанию и очередному причастию. Поначалу встретившие не совсем радушно семью Живаго Микулицыны угощают прибывших "чаем" "с цветком" как даром и эквивалентом Анфимия Самдевятова /т.е. 'цветочного'/ и эквивалентом "леса", т.е. как бы сущностью Ливерия Лесных /323/: "– Скатерть самобранка такая. [...] От нас лес возит в город, а нам по знакомству крупу, масло, муку". При этом, как и в случае угощений странников в мифах и в сказках, Елена Прокловна задает Юрию Живаго три вопроса-загадки, ответом на которые являются сущность спрашивающего и спрашиваемого. Тут такими ответами должны быть в пределе 'свет, изображения и воскресение' или иначе 'фотография=светопись', т.е. сама Елена /helenos – 'свет', pro-kleos – 'раньше, прежде' и 'слава'/, Живаго – 'поэт', 'доктор'='учитель, знающий', но и 'окулист' – ср. пассаж на с. 94–95: "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 существе художественного образа и строения логической идеи", и, наконец, двойник Антипов как "оживший" и как "бич Божий наш и кара небесная" /324/. Вот тут, прошедший успешно испытание, доктор Живаго и получит необходимые 'стихо- и иконописные' средства /"стол", "бумагу", 'откровение' – см. примеч. 7/.

- 12 Об этом свидетельствуют два факта. Первый тот, что роман вообще начинается с мотива погребальных лошадей во время похорон матери Юры - Марьи Николаевны Живаго /9/: "Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра".

Но особенно показательны лошади в воспоминаниях Юры о матери во время похорон Анны Ивановны, где мать воспринимается как соответствие 'мира-леса', а лошади трансформированы в всадников с наушниками и уже буквально воспроизводят архетип психопомпа и сквозной мотив 'телеграфности' в романе /с. 103-104/: "Этот лес составляли все вещи на свете, - облака, городские вывески и шары на пожарных каланчах, и скакавшие верхом перед каретой с Божьей Матерью служки с наушниками вместо шапок на обнаженных в присутствии святыни головах. Этот лес составляли витрины магазинов в пассажах и недосыгаемо высокое ночное небо со звездами, Боженкой и святыми".

На с. 20 "лошади" подменяются иным Пастернаковским психопомпом - поездом, в котором погибает отец Юры. Это значит, что если "поезд" - переносчик в пространстве и истории, то "лошади" - переносчики по вертикали, в пространстве духовном.

- 13 И общая Пастернаковская система и система романа заставляют, однако, более воздержанно отнестись к прочтению имен "Гишар" и предполагавшегося "Решетников" в плане 'тюремной решетки', 'заклочения'. И одно и другое гораздо прочнее связываются у Пастернака с 'транспарантом', 'решеткой-чертежом' и с 'решетом-ситом'. На бытовом уровне в романе это - чертежные столы, разграфленная бумага-бланк и т.д., т.е. реализация 'граф-ления'. На уровне персонажей, в частности, в случае Лары это - 'мотки лент с записанными на них тайнами души' /тут Лара - 'ларь, ларец памяти'/ - 428:

Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душой тайны. Чужие потянулись лентами, раскатывающимися мотками лент, вываливающимися сверками лент наружу.

А на универсальном уровне – мировая решетка, на которой записываются и проявляются судьбы мира и книга Бытия /ср. в триптихе "Весна" 1917 года – Пастернак 1965: 90: "в косом Переплете птиц и сучьев – Воздух гол и невесом." или мотив 'расчерченной поднебесной', трансформированной затем в "черно-белый транспарант" в "Охранной грамоте" – Пастернак 1982: 248, 253/.

'Решето/сито', в свою очередь, соотносится с трансформирующим перерождающим началом. Его эквивалентом в романе являются, в частности, "Сеялки. Молотилки" /вряд ли случайно эту рекламу видно из окна комнаты Лары в Юртыне/. С ним соотносится также и мотив "корыта", письменных принадлежностей, чаю, кофе, определенных Стрельниковым как "Чудеса в решете, не правда ли?" – с. 501-502, 531. Не исключено, что за Пастернаковским 'решетом' стоит библейское решето – Амос 9:9: "Ибо вот, я повелю и рассыплю дом Израилев по всем народам, как рассыпают зерна в решете, и ни одно не падает на землю", где "решето" – символ суда Божия и predeterminedных им судеб.

Имя же "Родион" брата Лары содержит в себе как квазиморфему "РОД", так и сему 'роза' /от греч. *rodon*/. Поэтому он в состоянии включиться во всю парадигму романых 'цветочных' имен-персонажей и может быть носителем как 'смерти', так и 'воскресения-бессмертия', т.е. мог бы также реализовать собой и идею 'решета'. Слово "решетка, решето" в свое время связывалось /в частности, Потебней/ с **rešiti*- 'вязать; сплетенное; с лат. *restis* – 'канат, веревка; черешок', что на уровне Пастернаковской семантики вполне естественно соотносило бы "Гишар" и "Решетникова" со сквозной 'прядильно-текстильной' мотивикой романа, но и всего творчества Пастернака.

¹⁴ В имени "ЭНРИЦИ" контаминируются как лат. *INRI*, так и русский эквивалент этой формулы: *ИНЦ* или *ИНЦ*, с той разницей, что русские письма уже не дают второго прочтения. Что же касается 'огня', то у Пастернака его рекламный столб действительно символически горит /357/: "в лучах зари горела вывеска".

ЛИТЕРАТУРА

- БОРИСОВ В.М., ПАСТЕРНАК Е.Б.,
1988 Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго". "Новый Мир", № 6. Москва.
- БЫЧКОВ В.В.,
1977 Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A.,
1987 Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb.
- CIRLOT J. E.,
1981 A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York.
- ДАЛЬ В. И.,
1978 Толковый словарь живого великорусского языка. Том I. Москва.
1979 Том II. Москва.
1980a Том III. Москва.
1980b Том IV. Москва.
- ДЁРИНГ-СМИРНОВА И.Р., СМИРНОВ И.П.,
1982 Очерки по исторической типологии культуры. ... → реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → Salzburg.
- FARYNO J.,
1987a Литература как "повтор прекращенного повтора". "Wiener Slawistischer Almanach", Band 20. Wien.
1987b Роль текста в литературном произведении. "Studia Russica", XI. Budapest.
1987c Бульвар, собаки, тополя и бабочки. /Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака/. "Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae", XXXIII: 1-4, Budapest.

- 1988a Некоторые вопросы поэтики Пастернака /"Вечерело. Повсюду ретиво..."/. "Dissertationes Slavicae", XIX: Supplementum: Boris Pasternak. Szeged.
- 1988b Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака. "Disserationes Slavicae", XIX: Supplementum: Boris Pasternak. Szeged.
- 1988c Иконизм и иконность поэтики Пастернака. /Тезисы/. [В:] VIII Musica Antiqua Europae Orientalis. Vol. 2: Acta Slavica. Bydgoszcz.
- 1989 Поэтика Пастернака. /"Путевые записки" - "Охранная грамота"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 22. Wien.
- FLAKER A.,
1986 Вячеслав Иванов, "Кочевники красоты". "Wiener Slawistischer Almanach", Band 18. Wien.
- 1988 Nomadi ljepote. Intermedijalne studije. GZH, Zagreb.
- ФАСМЕР М.,
1986a Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения член-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева. Под редакцией и с предисловием проф. Б. А. Ларина. Издание второе, стереотипное. В четырех томах. Том I. Москва.
- 1986b Том II. Москва.
- 1987a Том III. Москва.
- 1987b Том IV. Москва.
- ФЛОРЕНСКИЙ П. А.,
1985 Собрание сочинений. I: Статьи по искусству. Под общей редакцией Н. А. Струве. YMCA-PRESS, Paris.
- 1986 Термин. "Dissertationes Slavicae", XVIII. Szeged.
- ФЮСТЕЛЬ ДЕ КУЛАНЖ,
1906 Гражданская община древнего мира. Перевод с французского А. М. Под редакцией проф. Д. Н. Кудрявского. Санкт-Петербург.

ГАМКРЕЛИДЗЕ: Т. В., ИВАНОВ Вяч. Вс.,

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

ИВАНОВ В. В., ТОПОРОВ В. Н.,

- 1974 Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва.

МИФЫ

- 1980 Мифы народов мира. Энциклопедия. Том первый. Москва.
1982 Том второй. Москва.

ПАСТЕРНАК Б. Л.,

- 1959 Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale. Paris.
1965 Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград.
1982 Воздушные пути. Проза разных лет. Москва.
1988 Доктор Живаго, роман. Публикация, подготовка текста и комментарии Е. Б. Пастернака и В. М. Борисова. "Новый Мир", № 1-4.

SMIRNOV I. P.,

- 1984 Katahreza. /U/: Pojmovnik ruske avangarde. Drugi svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb.

СМИРНОВ И. П.,

- 1985 Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 17. Wien.
1986 Катахреза. "Russian Literature", XIX-I. Amsterdam.
1987 На пути к теории литературы. Rodopi, Amsterdam.

ТОПОРОВ В. Н.,

- 1978 Др.-греч. σοφία: происхождение слова и его внутренний смысл. /В:/ Античная балканистика. Москва.
1980 Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. /В:/ Структура текста. Москва.

JERZY FARYNO

DUCHESS STOLBUNOVA-ENRICI AND HER SON EUGRAPH
/Archeopoetics of "Doctor Zhivago". 1./

By archeopoetics I mean such construction of message, when the succeeding units /words, motifs, topics/ stay in the place of semantics of proceeding units and when they actually decipher /explicate/ and realize the meanings /etymons and sems/ of their textual antecedents. It seems to be the fundamental principle of the whole Avant-garde in general and of Pasternak's poetics particularly. Anyway it acts extremely constantly and consistently in "Doctor Zhivago" too and leads into deepest semantic structures of this novel.

So, for example, all names /both of characters, places and of other objects/ are not just significant here, they are explicated, i.e. split into their primitive elements, which in turn become the succeeding self-contained independent themes - motifs - of the described world and of narration. It is obvious, of course, that this procedure leads to the most archaic layers /strata/ of culture and thinking /that is why I prefer the term "archeopoetics" to more common term "mythopoetics", which is more adequate in case of practice of Symbolism/. In such a way the "duchess Stolbunova-Enrici" and her son "Eugraph" turn, for instance, into motifs of different 'pillars' /with their further connections with mythical 'oros-Terminus', the stem of tribe and nation, pillar of world or pillar of faith/, the pile of logs and sacrificial pyre /including the final motif of crematorium, which actualizes its Latin etimons 'cremia - wood', 'cremo - to burn'/ and eventually into the motif of the Cross and Golgotha, and, on the other hand, motifs of biblical revelations, writings, photographs, icons and finally - in Zhivago's poems - of Gospel and Revelation to John. At the very beginning these motifs origin from 'stolb=pillar' in "Stolb-unova", 'heyn=death' and anagramme INRI in "Enrici", 'kniga=book' in "kniaginja=duchess", 'eu=good, well', 'grapho=write' in "Eugraph" and 'pile, edge, blade, corn, poem' originate from his pet name "Granja", and, of course, according to the order of text /succession/ - from the different attributes of Eugraph, attributes, which double gist /essence/ of their possessors.

The same mechanism is clearly visible also on the level of spatial organization of the novel world or on the level of characters.

Conjoined places semantically double /explicate/ each other and double the meaning of their habitants like Varykino and Mikulitsyn, Juriatin and Yura Zhivago, Antipov and his room in Kamergerskij alley, Eugraph and his houses in Omsk and Moscow etc. The characters here are created by these places /or join the gist of these places and as though regain their sameness, the starting point of their own origin/.

Most of the characters double each other in the novel too, but in an hierarchic order like a mythical world staircase or axis, which represents the whole, so to say, paradigm of the world: from underground, earth, up to the most spiritual human being /God and Christ/. And again it is very well seen on the level of their names, attributes and occupations: all of them are nothing else but variations of semantics of 'earth', 'water', 'flower', 'tree', 'wood', 'light', 'spirit, soul, ghost', 'write' and 'blessed word' /Yura, Tonja as the daughter of an agronomist, Lara as the daughter of a tailor and as 'ghost', Marina Shchapova as the telegraphist and as 'water', Eugraph with his deer fur-coat as 'write' and 'light', Yura's mother's name and the name of his uncle Vedenjapin as originated from Latin 'benedictus' - 'well, good, blessed words' etc.

Duchess Stolbunova-Enrici and her son Eugraph are the accidental characters, as though from beyond. But together they form the most universal staircase or axis of the human being from the deepest earthly layers up to the highest spiritual instance /as Logos/. In effect they are the model of the novel world and deep structure of the main character Yuri Zhivago, as though his double or his alter ego.

Moreover in the nearest context of photograph the duchess and her son form some kind of an icon 'Madonna and Child' and in the last instance can be recognized as Magna Mater and Holy Sophia /in the Orthodox interpretatio/. While the duchess and Eugraph form the gist and beyond of the world, its pillar-axis or lattice, the rest of characters and rest of the world are placed in the position of material realization /as variant/ of that invariant essence, and in the situation of understanding what the world and they themselves really are and what their real mission in this world is. At least the world of the novel is nothing else but selfrealization and selfunderstanding of God's Wisdom - of Sophia.

