

JERZY FARYNO

WSR-P w Siedlcach,
Zakład Filologii Polskiej/
Åbo Akademi, Turku /Finlandia/

ЖИВОПИСЬ КОЛОТРИВОВСКОЙ ПАНОРАМЫ И МУЧНОГО ГОРОДКА
/Археопозитика "Доктора Живаго". 4./

Референтивный уровень "Доктора Живаго" почти сплошь построен по принципу неопознаваемости, разминовений, несовпадающих толкований, подмен одного другим, инцидентальных появлений и исчезаний, частичных или полных повторений или искажений. Уровень же семантики исключительно однороден — что бы ни появлялось и что бы ни оговаривалось в мире романа, во всем всегда наличествует один и тот же инвариантный смысл. Это значит, что референтивная, а шире тема-ремотическая, дискретность и дифференцированность оборачивается тут иерархически построенной шкалой вариантов с разной семиотикой и с разной степенью эксплицитности реализуемого смысла.

Эти свойства поэтики авангарда с поэтикой Пастернака и романа "Доктор Живаго" включительно более детально выявляются по ходу ряда других моих разборов. Здесь же я остановлюсь только на некоторых эпизодах и мотивах романа и именно с целью проиллюстрировать работу Пастернаковского текстопорождающего механизма на разных уровнях романа, с одной стороны, а с другой — показать его повсеместность и системность.

БЫЛА МАНУФАКТУРА ЖИВАГО — СПУСКАЛСЯ ВЕЧЕР

Первых две главы романа повествуют о похоронах матери Юры и о сборах в дорогу после метельной ночи в канун Покрова. Глава 3 прерывает это повествование, возвращается к более раннему детству Юры, когда "жива была мать", а глава 4 возобновляет прежде намеченный мотив поездки, но уже другой — "Летом тысяча девятьсот третьего года", т.е. два года спустя после отправных похорон /Пастернак 1959: 10-12; далее ссылки на это издание сокращены только до указания страниц/. Мотив отцовского мира, таким образом, стоит тут в позиции, так сказать, первой поездки, а семантически — в позиции выхода в мир 'без отца и без матери' /с. 11/:

Пока жива была мать, Юра не знал, что отец давно бросил их, ездит по разным городам Сибири и заграницы, кутит и распутничает, и что он давно просадил и развеял по ветру их миллионное состояние. Юре всегда говорили, что он то в Петербурге, то на какой-нибудь ярмарке, чаще всего на Ирбитской.

Географически "Сибирь" и "заграница" и "Ирбит" и "Петербург" родственны, поэтому Юру не очень-то и обманывали. Однако мена "заграницы" на "Петербург" и "Сибири" на "Ирбит" географию переводит в иную семиотику и сообщает ей и отцу статус мировой оси от 'града Петра', со всеми христианскими коннотациями этого именованья, по 'Ирбитскую ярмарку' с ее языческими или мифологическими коннотациями: топоним "Ирбит" этимологи склонны толковать как 'Герой-владыка' или 'Господин земли' /Матвеев 1987: 78-80/; "ярмарка" же, буквально 'ежегодный, годовой рынок', функционирует как локус 'мены сущностями', с одной стороны, а с другой — как время циклической мены жизни космоса, вегетативности, и родственна по своей семантике празднествам плодородия и Дионисиям.

Как видно, будучи пропойцей, распутничая и расточая миллионы, Живаго-отец реализует свою хтоническую сущность 'владыки земли'

и родственен мифологеме Волоса-Велеса. Аналогичным, разрушительным, образом ведет себя, например, подземный Царь-пропойца в "Царь-Девушке" Цветаевой /детальный разбор см. в: *Fauno* 1985/. В пределах романа его ближайшим вариантом, но с иным семиотическим статусом, может считаться Лаврентий Михайлович Кологривов, который, "как уверяли в шутку, субсидируя революцию, сам свергал себя, как собственника, и устраивал забастовки на собственной фабрике" /с. 87/. В этом ключе должно читаться также и самоубийство Живаго-отца и его локализация "на болоте" в окрестностях "Дуплянки" и "ближайшей станции Кологривовки" /с. 18, 21/.

В свете открывающейся глубинной архесемемы 'властитель мира' или 'бог-мир' не удивительно, что всё окружающее мальчика Юру даже и при отсутствии отца выражает собой его вездесущность и, собственно говоря, является его реализацией-ипостасью /с. 11-12/:

Маленьким мальчиком он застал еще то время, когда именем, которое он носил, называлось множество саморазличнейших вещей.

Была мануфактура Живаго, банк Живаго, дома Живаго, способ завязывания и закалывания галстука булавкой Живаго, даже какой-то сладкий пирог круглой формы, вроде ромовой бабы, под названием Живаго, и одно время в Москве можно было крикнуть извозчику "к Живаго!", совершенно как "к чорту на кулички!", и он уносил вас на санках в тридесятое царство, в тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. На свисающие ветви елей, осыпая с них иней садились вороны. Разносились их карканье, раскатистое, как треск древесного сука. С новостроек за просекой через дорогу перебегали породистые собаки. Там зажигали огни. Спускался вечер.

Вдруг всё это разлетелось. Они обеднели.

Перечисленные вещи, атрибутируемые именем "Живаго", выстроены здесь в строгую последовательность от посястороннего 'тварного' мира по 'нетварное' сказочно-колдовского типа "тридесятое царство". Показательно при этом, что все данные "вещи" носят характер

трансформирующих: "мануфактура" значит буквально 'рукотворство' /от лат. manus - 'рука' и facio - 'делать'/; "банк" - 'стол мелялы' /от ит. banco /; "дома" читаются тут как 'локус, жилище', но в них в виду множественного грамматического числа и в виду финальных "новостроек" актуализируется смысл 'строить' и смысл 'изменчивости'; "способ завязывания и закалывания галстука" актуализует связь с мифологемой 'завязывать' как актом смены статуса, перехода в иное состояние /а в Пастернаковской системе он соотносим с его "бантами" и "петлями" или "восьмерками", знаменующими собой катахрестическую точку выхода в бесконечность, в трансцендентное/; "пирог круглой формы", за которым следует мотив "саней" и "извѣчика", выдает свою связь с 'колобком', сказочным путеводителем /у Пастернака такой "колобок" имеет также и характер 'евхаристического хлеба', как в "Письмах из Тулы", или хотя бы 'потусторонней пищи', приобщающей к 'запредельному'/. Отсюда и логическое завершение - выезд "на санках в тридцатое царство", где "санки" и подспудная 'зимняя дорога' - устойчивый Пастернаковский транспорт 'на тот свет' /что, в свою очередь, связано с традиционной погребальной функцией саней в русской культуре, и не только народной: вплоть до начала XVIII века даже летом усопших везли на кладбище именно на санях/. Дальнейшее описание "тридцатого царства" теперь очень легко опознается как 'тот свет': "ели", "иней", "вороны", "караканье", "треск древесного сука" - всё это атрибуты 'могильного мира', но и 'вечности'. "Новостройки" с их смыслом 'еще строящихся и еще нежилых домов' - традиционный локус опасного, локус демонического. Уточнение "за просекой через дорогу", наличие "собак" и предшествующее "к Живаго!", совершенно как 'к чорту на кулички!' связывает эти "новостройки" с локусом самого 'черта', т.е. окончательно эксплицируют хтоническую

сущность Живаго-отца.

Если эпизод похорон матери Юры завершается фразой "Стало светать" /с. 11/, то описание отцовского мира завершает фраза "Спускался вечер" и утверждение об исчезновении этого мира: "Вдруг всё это разлетелось. Они обеднели" /с. 12/.

В физическом смысле этот мир, конечно, не исчезает, хотя по ходу романа разрушается и он. Исчезает в первую очередь конституировавшее его начало: он перестает быть 'миром Живаго', с него снимается концептуализовавшее его имя. Снятое имя обнаруживает как сущность заложенной в имени концептуализации, так и обнажает собственную сущность мира. Теперь Юре предстоит увидеть-понять не "мир Живаго", а 'мир Живаго', т.е. не 'мир отцовский', а 'мир Бога Живаго', т.е. мир как проявление Высшего Промысла. И здесь обращает внимание одна малозаметная деталь - пассаж об отце незаметным образом подменяется Юрой /с. 11/:

[...] Он привык к этим переменам, и в обстановке вечной нескладницы, отсутствие отца не удивляло его.

Маленьким мальчиком он застал еще то время, когда именем, которое он носил, называлось множество саморазличнейших вещей.

Поименование "саморазличнейших вещей" именем "Живаго" оказывается двойным: это и поименование именем отца и поименование именем сына. Поэтому когда говорится "Вдруг всё это разлетелось", то это значит, что Юра очутился 'в мире без мира' - и вне отцовского мира и без своего мира. Это же значит, что Юре предстоит конституировать мир заново и по иному принципу.

"Спускался вечер" и "Вдруг всё это разлетелось" - повсеместный и естественный Пастернаковский катахрестический момент, после которого возникает в Пастернаковской системе распахивающийся перерожденный иной мир, "вторая вселенная". В системе романа эта

"вторая вселенная" носит откровенно христианский и христофорический характер и называется "историей" /с. 17/:

[...] А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. [...] Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, [...], и затем [...] идея свободной личности и идея жизни как жертвы. [...] Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме. [...]

Позже в своих записках Николай Николаевич Веденяпин, дядя Юры и родной брат его матери, вновь возвращается к этой теме и, между прочим, пишет /с. 54/:

[...] с этой минуты 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 колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира.

По Веденяпину, как видно, христианский мир и человек-христианин начался "на заходе солнца". Если теперь в контексте данной формулы просмотреть романские солнечные закаты и вечера, то легко обнаружится их провиденциальный характер и связь с мотивикой предстоящего 'воскресения'. С данной точки зрения и "вечер", прекращающий мир Живаго-отца, надлежит читать не только как 'конец', но и как 'страстной путь к воскресению', что отчасти наличествует уже здесь, в мотивах "новостроек" и "Там зажигали огни".

РАЗГАР ЖАТВЫ — ЖИВОПИСНОСТЬ МЕСТА — УТРЕННЕЕ ВСЕМОГУЩЕСТВО

С мира, окружающего Юру, снято не только концептуализующее и скрепляющее этот мир имя "Живаго", но и структурирующее его ма-

теринское - женское - начало /с. 103-104/:

[...] Высший мир обступал Юра со всех сторон, осязательный, непроходимый и бесспорный, как лес, и оттого-то был Юра так потрясен маминой смертью, что он с ней заблудился в этом лесу и вдруг остался в нем один, без нее. 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 недостижимое высокое ночное небо со звездами, Боженкой и святыми.

В обоих случаях Юра поставлен лицом к лицу с обнаженным миром, без посредничающей концептуализации, и теперь ему придется самолично открыть и понять более глубокий принцип единства мира и его разумности. Этим принципом будет Святое Писание и Евангелие и иное - более сущностное - понимание отцовства, материнства и сыновства.

Так вот, описанный в главах 4-8, мир Душлянки стоит в позиции мира без отца и матери, т.е. в позиции чистой сущности; того, что осталось-открылось, когда 'наступил вечер' и когда "всё это разлетелось".

Пропуск выезда из монастыря после похорон матери и подмена его иным, гораздо более поздним и к тому "вторым", выездом в Душлянку являет собой семиотический сдвиг: это не выезд аддитивный в другое место континуального эмпирического пространства, а выход в иной локус с иным онтологическим статусом, родственный "тридцатому царству" или открывающему роман огороду с "монастырской капустой". Физически и сюжетно такой выход мог бы произойти и без смены пространства /что нередко у Пастернака и делается, но тогда включаются иные трансформирующие операции/.

Юра со своим дядей, который "был похож на маму" /14/, "ехали по полям в Душлянку, имение шелкопрядильного фабриканта

и большого покровителя искусств Кологривова, к педагогу и к популяризатору полезных знаний Ивану Ивановичу Воскобойникову" /с. 12/. Время поездки - праздник Явления иконы Пресвятой Богородицы во граде Казани, по ст. стилю отмечаемый 8-го июля, а по новому - 21-го, связанного в свою очередь с Галикопой, т.е. с праздниками св. Ильи и св. Марии Магдалины /20-го и 22-го/. Упоминание пшеницы "в крестях", которая "принимала вид движущихся фигур, словно это ходили по краю горизонта землемеры и что-то записывали", говорит о том, что Пастернак контаминирует значение дат обоих счислений: день Ильи в народе - день запрета полевых работ, ибо тогда Илья считает копны сена и хлеба и палит молниями урожай тех, кто данный запрет нарушил. Кстати, эта мотивика тут же и реализуется в замечании Николая Николаевича /с. 13/: "В Ганьковской волости купца зарезали, у земского сожгли конный завод", где функция св. Ильи как "бича Божьего" передается народным революционным волнениям.

Функционально Казанская родственна Покрову. Поэтому семантически /и функционально/ езда в Дуплянку эквивалентна не только предполагавшемуся выезду из монастыря, но и желанию Кры "бежать на улицу", на "огород", и спасти засыпаемую снегом "монастырскую капусту" /с. 10-11/.

Разбушевавшаяся тогда вьюга здесь сменяется палящим солнцем; спеленутость "погребальными пеленами" звучит тут в мотиве "недожатые полосы, как полубритые арестантские затылки"; прежний мотив смерти - в мотиве "землемеров", однозначно соотносимых у Пастернака со смертью, но смертью, предваряющей преобразование - воскресение /ср. в стихотворении "Август", 617: "В лесу казенной землемершею Стояла смерть среди погоста"/; упоминание "затылков" актуализует прежде латентную связь "капусты" с головой Иоанна

Предтечи; не случайны тут и имя и занятие "педагога" "Ивана Ивановича Воскобойникова", где "педагог" - 'воспитатель', буквально 'водитель детей', "Иван" - Иоанн, этимологически 'Яхве смилоствивилсЯ', а 'воск' в фамилии связывает его как с Иоанном Крестителем, так и с Ильей: оба они в народных представлениях покровительствуют пчелам, при этом если на Иоанна в Благовещение выставляют улья, выносят пчел, то на Ильин день перегоняют пчел, подрезают первые соты. Само собой разумеется, что покровителем пчел, но и лошадей, является и св. Никола, вариант которого здесь легко просматривается в дяде Юра - "Николае Николаевиче". Попутно небезинтересно отметить, что оба они реализуют народную пару спорящих по поводу урожая св. Николы и св. Ильи. Имя же, куда едут Юра с дядей и где живет Воскобойников, принадлежит "шелкопрядильному фабриканту" "Кологривову". Мотив 'пряжи' со всей очевидностью повторяет тут на ином уровне мотив "мотков" "белой ткани" ночной вьюги в канун Покрова. Фамилия "Кологривов", восходя к слову "кологрив", означающему служителя, ухаживающего за гривами коней, особенно в случае царских выездов /а на Востоке - ханов и шахов/, может читаться в системе романа и как носитель смысла 'кучер Божий', т.е. св. Илья, и как функция психопомпа, в частности, Пастернаковского 'брадобрея', отвечающего привратнику Царствия Небесного св. Петру. Сюжетно сам Кологривов в имени отсутствует, но семантически его наличие очевидно в мотивах "жатвы", "полубритых затылков", надвигающейся грозы, спора Николая Николаевича с Воскобойниковым у "живой изгороди из черной калины" /с. 15-17/ и т.д.

Короче говоря, едучи в Душлянку Юра едет в локус пребывания умершей и погребенной матери. Одновременно, как выяснится несколько позже, это и локус смерти его отца. Но это далеко не все.

Данный локус обнаруживает в себе свойства иконы, а его содержание, пока еще не внятное Юре, - содержание всего Священного Писания и особенно - Евангелия. Так, в овраге, Юре слышится "призрак маминого голоса" "в мелодических оборотах птиц и жужжащих пчел", на самом дне "стебли хвоща были похожи на жезлы и посохи с египетским орнаментом, как в его иллюстрированном Писании" /с. 18/, а на верху того же оврага Ника Дудоров, повторяя Христа, приказывает "охваченной трепетом" осине "замри!" - "и дерево тотчас же послушно застыло в неподвижности" /с. 25/.

Как "имение шелкопрядельного фабриканта и большого покровителя искусств Кологривова" /где *fabrica* и значит 'искусство, мастерство, ремесло; умение; строение, здание; создание, творение=сотворенное, человек', а *faber* - 'мастер, ремесленник, художник; творец, создатель; *Zeus Faber* ; и т.д./ и как место жительства "популяризатора полезных знаний" "Воскобойникова" своим названием "Душлянка" локус Душлянка подводит к смыслу 'душлянка=пчелиный улей' или 'дерево с пчелиным дуплом', который, в свою очередь, в состоянии ввести распространенную мифологему "пчелиный улей = царство восковое или царство Божье". Если учесть возможность последнего толкования, то промежуточное "поле" следовало бы читать в народном ключе медиального смертоносно-трансформирующего пространства или дороги-пути в иной мир, а в рамках христианских представлений - как эквивалент 'игольного ушка', очистительного акта и т.д. "Казанская", "разгар жатвы", мотив "землемеров", возможность связи с Ильей и Марией Магдалиной /в народе - Марией Огненной, дублирующей Илью/, мотив поджогов и расправы с "кущом", мотивы "кучера"- 'машиниста' из "чернорабочих" и психопомпов лошадей, трактуемых как 'механические-железные' /"кучер" "на хвосты и крупы" лошадей "все вре-

мя косился, как машинист на манометры", буквально: 'измерители редизны-густоты', что может соотноситься с ситом-решетом-фильтром/ - всё это непротиворечиво увязывается с евангельскими и апокалиптическими толкованиями жатвы как очистительного и пропускающего в Царствие Небесное акта /см.: Матвей 3: 11-12; 13: 29-30, 39; Откровение 14: 14-20/. В связи с этим тянувшаяся "в струнку" "пшеница" может рассматриваться как вариант засыпаемой снегом, а теперь воскресающей инициальной "монастырской капусты". Кроме того глубокий смысл имеет и повторная езда Кюры по этой же дороге. Помня первый путь, он ожидает увидеть реальную "Кологривовскую панораму с блещущей вдали рекой и пробегавшей за ней железной дорогой", но "он всё время обманывался. Поля сменялись полями. Их вновь и вновь охватывали леса. Смена этих просторов настраивала на широкий лад. Хотелось мечтать и думать о будущем" /13/. "Панорама" сменилась "лесами"- 'Богом' и 'перспективой будущего'; т.е. прежний пейзаж открыл тут свою судьбоносную сущность, свое значение. Место географического пейзажа занимает, так сказать, 'пейзаж души', 'пейзаж мысли', а на уровне мотивики - будущие "книжки" и "мысли" Николая Николаевича с их христофорическим статусом /с. 14/: "Он жаждал мысли, окрыленно вещественной, которая прочерчивала бы нелицемерно различимый путь в своем движении и что-то меняла на свете к лучшему и которая даже ребенку и невежде была бы заметна, как вспышка молнии или след прокатившегося грома. Он жаждал нового".

Переход этого пассажа к мотиву матери /14/: "Кюре хорошо было с дядей. Он был похож на маму", "Кюра был рад, что дядя взял его в Дуплянку. Там было очень красиво, и живописность места тоже напоминала маму" - выход не только в мир 'искусства Кологривова' как 'Божий мир', но и в мир 'Живаго', на этот раз -

инвариантный, т.е. в мир 'Бога Живаго'.

Парадигма "окрыленная мысль Николая → равенство со всеми живущими → выражение живых мыслей матерью → живописность места, похожего на маму" раскрывается теперь как реализация 'живописи', т.е. 'писания жизни жизнью', жизни земной жизнью-мыслью евангельской, Божественной. Мать Юры, таким образом, исчезая сюжетно, воскресает и реализуется семантически в окружающем мире, в его смысле и приближается к идее Софии-Премудрости Божьей и к книге жизни мира /что и было, менее очевидно, в отправном мотиве эквиваленции погребенной матери и засыпанной снегом капусты/.¹

С данной точки зрения особую значимость выдает локализация в финале главы 4 "Ники Дудорова", тут с 'тривкой' /он, "здороваясь, с силой дергал руку книзу и так низко наклонял голову, что волосы падали ему на лоб, закрывая лицо до половины" - с. 14/. Эти "волосы" повторяют на ином уровне мотив "Кологривова" - 'кологрива', с одной стороны. С другой - подводят к мотиву Иоанна Крестителя /его манера здороваться с Юрой и низко наклонять голову напоминает апокрифическое поклонение Иоанна Крестителя будущему Христу в эпизоде встречи двух беременных матерей/. А последующее его занятие историей соотносит его с Иоанном Богословом. Одно и другое потом реализуется в судьбе Дудорова, пережившего Гулаг, мотивированный тайной любовью донос любимой - Христины Орлецовой, которую за ее самопожертвование во время войны церковь "к лику святых причла" /с. 583-589/.² Одновременно Дудоров вводит в мир Душлянки и иной, чувственный, аспект бытия.

Вероятнее всего его финальная позиция эксплицирует, если можно так выразиться, предпрядильное состояние открывающего главу 'шелка' в "шелкопрядильных фабриках" и 'сырого воска' в "Воскобойникове", т.е. состояние стихийное и едва ли не хаотич-

ное. Это станет ясно, если учесть, что Ника Дудоров озлобляется на "лампадное масло" /с. 24/, на "вмешательство" Воскобойникова, у которого он жил на воспитании. /с.14/, на Надю /='надежду'/, дочь Кологривова /с. 26/, даже на мать, увлекающуюся "бунтами, бунтарями, крайними теориями, знаменитыми артистами, бедными неудачниками" и якобы стрелявшую в полицию в Петербурге /с. 26/. Он укрощает "осину", проверяя свое могущество /с. 25/: "Бог, конечно, есть. Но если он есть, то он это я. Вот я велю ей, - подумал он, взглянув на осину, всю снизу доверху охваченную трепетом [...], - "вот я прикажу ей" - и в безумном повышении сил своих он не шепнул, но всем существом своим, всей своей плотью и кровью пожелал и задумал: "замри!" и дерево тотчас же послушно застыло в неподвижности. Ника засмеялся от радости и со всех ног бросился купаться на реку.". Его мечта и месть всем - утопить Надю, бросить гимназию и удрать поднимать восстание к отцу в Сибирь /с. 26/.

Отец Ники - "террорист Дементий Дудоров", отбывающий каторгу в Сибири. По занятию - он 'страх, ужас' /от terror /; по приговору к повешению - медиальная опасная сущность; по имени - 'укротитель, усмиритель, убивающий', но и 'приводящий в порядок, выращивающий, обезвреживающий, утоляющий' /от лат. domo /; а по каторге - сущность 'подземная'. Фамилия "Дудоров" выдает в этом свете свою связь с 'дудка', 'дударь' и с мифологемами Пана, Диониса, Орфея, губительной сущности Аполлона, а в пределах славянских представлений - с Соловьем Разбойником /эксплицитно мотив которого появится лишь в аналогичном Душлянке Варыкине - см. с. 333-336, 356-358/.

Ника Дудоров, конечно, не отец, а его вариант. И отчасти - трансформация в сторону перевеса полюса положительного, хотя



его амбивалентность и 'срединность' сохраняются до конца романа /ср. пассаж о "среднем вкусе" Гордона и Дудорова и об их неумении "свободно думать и управлять по своей воле разговором" в седьмой главе "Окончания", с. 557-558/. Примечательно, что здесь мать из-за опасения "носить страшное отцовское имя" собиралась "подавать на высочайшее имя о присвоении Нике материнской фамилии" /с. 26/, что сама она зовет сына то "Иночек", то "Ноченька" и что форма "Ника", хотя и образована от "Иннокентий" - 'невинный', вводит в его семантику смысл 'Николай' и 'победитель' /от греч. nikē/.

Самое показательное, однако, другое. Завершая главу 4, мотив Ники прерывается беседой и чаепитием Николая и Воскобойникова; чаепитие следует после эпизода об остановившемся "на болоте" поезде по неизвестной пока причине; глава 6 начинается безрезультатным поиском Ники Юрой; вместо Ники Юре почудился "призрак маминого голоса" "в мелодических оборотах птиц и жужжавших пчел" /с. 18/; помолиться об отце Юре забывает и тут же глава 7 повествует о самоубийстве его отца в том остановившемся поезде; глава кончается словами "Поезд тронулся", а следующая /8-я/ начинается с прячущегося под кроватью Ники и его озлобленного "Опять это лампадное масло!" /с. 24/. Вся эта последовательность и ее внешняя мозаичность организована по экспликативному семантическому принципу: удравший от Юры Ника и затем нигде не найденный - повтор бросившего семью и убившегося отца Юры. Избегающий "лампадного масла" - 'елея' Ника отвечает тут позиции 'души' самоубийцы Живаго-отца, но и позиции доведшего отца Юры до самоубийства "адвоката" /позже - "Комаровского"/. Так в Нике Дудорова встречаются /потенциально заложены/ свойства Живаго-отца, собственного отца террориста "Дементия Дудорова" и "Комаровско-

го". С другой стороны, в нем же заложены и потенции его матери - "Нины Галактионовны Эристовой", все имена которой соотносят ее с 'градоначальницей' и мифологемой 'Богини-Матери' /ср. статью "Богиня-Мать" в: Мифы 1980: 178-180/. В этом отношении она - второй, чувственный, аспект матери Юры "Марьи Николаевны" и вариант княгини Столбуновой-Энрици, матери сводного брата Юры - Евграфа Живаго. Если мать Юры - 'софийна', то мать Ники - 'млекопитательница' /что выражено отчеством "Галактионовна"/, основательница 'города' /что подразумевается под именем "Нина", восходящем к имени основателя ассирийского города Ninōv /, и основательница 'рода' /что выражено родовой княжеской фамилией "Эристовых"/. Озлобленность Ники на "лампадное масло" и даже на мать читается в этом контексте как бунт стихийного, хаосогенного начала против начала 'космогонического', организующего. Попадая в Душлянку, Юра, таким образом, попадает в мир противоборствующих двух начал и в мир ожидаемой победы первого в его христофорическом варианте над саморазрушительным другим. Не случайно Ника почти всерьез топит Надю /= 'надежду' / и не случайно в финале пробуждается в нем эрос как первая стадия любви-агапе. И не случайно перед этим аспектом бытия и жизни он теряет свое эгоистическое "утреннее всемогущество" /с. 28/.

СТЕКЛЯННАЯ ТЕРРАСА — КВАРТИРА САДОВНИКА — ПОЙДЕМТЕ ЧАЙ ПИТЬ

В главе 4-ой место ожидавшейся пейзажной "десятиверстной Кологривовской панорамы" заняли мысли "о будущем", будущие книги Николая Николаевича и "живописность" Душлянки, которая тоже не описывается - ее место занимает, в свою очередь, открывающая главу 5-ую правка "рукописи" Воскобойникова. Выхваченные же

Фразы из этой рукописи касаются "проблемы пауперизма" и статистики "смертей и рождений" /с. 14-15/, т.е. продолжают в ином ракурсе семантику последних фраз главы 3-ей, где речь о 'разлетающемся мире' и об 'обеднении'. В правленных фразах "жизненный нерв" заменяется "существом", а "статистика смертей и рождений" дополняется словами "за отчетный год". Физиологический термин, как видно, подменяется тут более универсальным и инвариантным "существом",³ а со "статистики" снимается ее 'статичность' и вводится 'динамизм'. Смысл этих мен раскрывается в промежуточном, разделяющем обе фразы описании места, где читается корректура /с. 14-15/:

Они занимались в полутьме стеклянной террасы. Глаз различал валявшиеся в беспорядке лейки и садовые инструменты. На спинку поломанного стула был брошен дождевой плащ. В углу стояли болотные сапоги с присохшей грязью и отвисающими до полу голенищами.

- Между тем, статистика смертей и рождений показывает - диктовал Николай Николаевич.

- Надо вставить за отчетный год, - говорил Иван Иванович и записывал.

Террасу слегка проскваживало. На листах брошюры лежали куски гранита, чтобы они не разлетелись.

Когда они кончили, Николай Николаевич заторопился домой.

- Гроза надвигается. Надо собираться.

- И не думайте. Не пушу. Сейчас будем чай пить.

[...]

- Пойдемте на обрыв, посидим на лавочке, пока накроют к чаю, - предложил Иван Иванович.

Парадигма "стеклянная терраса → лейки → дождевой плащ → болотные сапоги → гроза → чай", а несколько позже "живая изгородь из черной калины", из которой "вылетали воробьи", точно "вдоль изгороди текла вода по трубе" → разговор о разгадке смерти, о Христе → река и поезд в "шестом часу" →

и финальное "Что-то случилось. Пойдемте чай пить" очевидным образом выстраивается в идеограмму Христова воскресения и Евхаристии.

На уровне акватической мотивики инициальная "стеклянная терраса" читается буквально как 'земная чаша' или 'чаша земной жизни', так как "стекло" этимологически восходит к готскому *stikls* - 'кубок' или д.-в.н. *stechel* - 'calix', 'чаша', а "терраса" к лат. *terracea* от *terra* - 'земля', 'край, страна'. Это и ведет к замыкающему парадигму мотиву 'чаепития', в котором промежуточный диспут активизирует и чисто народное этимологизирование с 'чаять, ожидать, надеяться; сильно желать, очень любить'.

"Дождевой плащ" на спинке "поломанного стула" значим особо. "Стул" у Гастернака, но и в ряде мифопоэтических систем, - катархристический локус бытия-небытия, смерти-воскресения. Его "поломанность" с этой точки зрения значит отрицание или преодоление смерти. "Плащ на стуле" - незримое присутствие отсутствующего носителя, его воскресение или чисто духовный статус /таково, в частности, кресло с плащом в "Мастере и Маргарите" Булгакова и таков один из персонажей, являющийся на стуле, в "Елизавете Бам" Хармса/. Кроме того, "плащ" вообще атрибут существ потусторонних, запредельных, одухотворенных /с "поэтами" включительно/. В христианской традиции он - атрибут небесных сил /ср. милоть св. Ильи, Хитон Христа или Плат Богоматери/. В рамках романа этот "плащ" - трансформация и близкий к инварианту метельный 'покров' вьюги в канун Покрова и, возможно, Казанской. Его спецификация как "дождевого" эксплицируется позже - мотивом "живой изгороди", трансформирующейся в "воробьев", которые уподобляются "воде". Помня о связи воробьев со смертью, душой, с жизнеродно-

стью, с дождевой стихией, а также и со словом в народной культуре, легко всю эту парадигму семантизировать и в евангельском ключе "воды живой" как освященной Святым Духом и как Христа и бессмертия.

При таком взгляде состав инструментов на "стеклянной террасе", "дождевой плащ" на "стуле" и 'заболоченные' "сапоги" с их "отвисающими до полу голенищами" выдают свою связь с гробом, покинутым воскресшим Христом-Садовником /ср. повтор этого мотива, но уже в чисто евангельской реализации в гл. 13-ой "Окончания", с. 570-571/. Теперь, кажется, понятно, почему пассаж о "террасе" перебивает чтение "рукописи" и помещен между "существом" и статистикой "смертей и рождений": он и есть их 'слово-смысл'. Когда же Иван Иванович 'динамизировал' "статистику", - "Террасу слегка проскваживало. На листах брошюры лежали куски гранита, чтобы они не разлетелись", где 'сквозняк' - дуновение надвигающейся "грозы", но и знак 'воскресания', а "куски гранита" - знак 'камня на слове', требующем еще воскресения-оживления, и знак евангельского отваленного камня /Иоанн 20: 1-18/.

Динамизация "статистики смертей и рождений" фразой "за отчетный год", однако, частична - она предполагает повторность и цикличность такой "статистики" всякий очередной год, тогда как идея воскресения предполагает прекращение цикличности и полное преодоление смерти. Вот этот смысл и эксплицируется очередными мотивами главы, отсылающими к евангельским событиям в Гефсиманском саду и на Голгофе.

Шествие вдоль "черной калины" и "мимо оранжереи, квартиры садовника и каменных развалин неизвестного назначения" /с. 15-16/ "на обрыв", упоминание "запущенной части парка" с аллеей, которая "заросла травой. По ней теперь не было движения, и то-

лько возили землю и строительный мусор в овраг, служивший местом сухих свалок", завершающееся мотивом отсутствующего Кологривова и оставшихся в имении его дочерей "Няди" и "Липы" /с. 15/ легко идентифицируется с мотивикой стихотворения "Гефсиманский сад" /с. 632-634/, а "Павел", отправившийся "купать на реку лошадей",⁴ Иван Иванович Воскобойников и Николай Николаевич с их намерением пойти на обрыв и посидеть на лавочке - с учениками Христа, оставленными им "за стеной" подождать и 'бодрствовать' /с. 632/. При этом "лавочка" - катахрестический локус, а "обрыв" - Пастернаковский 'разрыв', предполагающий принципиальную онтологическую /семиотическую/ трансформацию. В этом свете готовящееся в саду 'чаепитие' отвечает Тайной Вечере, а "голенища" с их этимологией 'голый', "овраг" для "мусора" и "обрыв" соотносимы с Голгофой. Более того: "гарь", заглушавшая "запах табака и гелиотропа" /с их смыслом галлюциногенов, но и 'чувственного' и 'сакрального'/, затем мотив Павла, который "отправился купаться и повел купать на реку лошадей" /с. 15/, вводят подспудный смысл крещения "водою", "Духом Святым и огнем" /Лука 3: 15-22/, что подтверждается также и предшествующими мотивами "жаты", "поджогов" и "садовых инструментов".

Открывшийся с обрыва вид, заканчивающий данную главу, еще более показателен /с. 17-18/:

На реку больно было смотреть. Она отливала на солнце, вгибаясь и выгибаясь, как лист железа. Вдруг она пошла складками. С этого берега на тот поплыл тяжелый паром с лошадьми, телегами, бабами и мужиками.

- Подумайте, только шестой час, - сказал Иван Иванович. - Видите, скорый из Сызрани. Он тут проходит в пять с минутами.

Вдали по равнине справа налево катился чистенький желто-синий поезд, сильно уменьшенный расстоянием. Вдруг они заметили, что он остановился. Над паровозом взвились белые

клубочки пара. Немного спустя пришли его тревожные свистки.

- Странно, - сказал Воскобойников. - Что-нибудь неладное. Ему нет причины останавливаться там на болоте. Что-то случилось. Пойдемте чай пить.

Данный "вид" стоит в позиции так и не увиденной Крой 'десятиверстной Кологривовской панорамы" и в позиции "реки", куда Павел "отправился купаться" и повел "купать лошадей". Первое, т.е. 'десятиверстность' и 'всевидение' /от греч. *pán* - 'всё' и *hōgāna* - 'вид, зрелище' / предполагало латентное 'завершение цикла, так сказать, хронотоп 'всемир'; второе - 'крещение'. Теперь же данная 'панорама' выдает окончательную, не пейзажную, а сущностную картину бытия.

'Заречный мир' - мир земной, земная юдоль, мир, как потом окажется, страданий и смерти, но и 'чистилище'. Таков тут смысл отправляющегося на тот берег "парома", с этимонами, имеющими значение 'груз, ноша, тяжесть, содержимое', 'челн, паром', 'проходить, проходить', 'перевозить, переводить, сопровождать' /что выражено дублетами "тяжелый" и "с лошадьми, телегами"/. Связь с функцией психопомпа здесь очевидна в словах "только шестой час" в оппозиции к "в пять с минутами", где "пять" - эквивалент 'человека', а "шесть" - 'души' или 'одухотворенного человека'. Слова "только шестой" означают тут собой стадию формирования 'души-одухотворения'. На мотивном уровне это одухотворение реализуется в трансформации-парадигме "ПАРом → ПАРовозом → белые клубочки ПАРа", особенно если помнить, что у Пастернака неоднократно дается эксплицитная эквивалентность "пар - душа". На уровне 'видения' же здесь реализуется кинограмма Креста: "паром" движется через "реку" 'туда' и отвечает словам "Во имя Отца и Сына", тогда как движение "поезда" /тоже психопомпа / "справа на лево" - православному жесту от правого к левому плечу при словах

"и Святого Духа". Долетевшие несколько позже "тревожные свистки" - трансформация в 'звук' "гара"- 'души' и эквивалент слова "Аминь" или "и во веки веков". Заключительное "Пойдемте чай пить" стоит, таким образом, в позиции 'поминок', которые в иной форме реализуются в очередной главе /6-ой/, но уже Крой и его молитвой за свою мать /с. 18-19/.⁵

Предложенное прочтение станет еще отчетливее, если учесть 7-ую главу, где речь о случившемся в поезде. В частности, оттуда тоже смотрят на противоположный берег реки /с. 23/:

Когда они спрыгивали на полотно, разминались, рвали цветы и делали легкую пробежку, у всех было такое чувство, будто местность возникла только что благодаря остановке, и болотистого луга с кочками, широкой реки и красивого дома с церковью на высоком противоположном берегу не было бы на свете, не случись несчастья.

"Дом с церковью на высоком противоположном берегу" - один из вариантов Пастернаковского 'кремля', 'ковчежа', 'града Небесного'. "Остановка" - катахрестический момент, ведущий к 'перерождению-воскресению'. Повторность - выход в сущностное состояние. Заново возникающий мир /тут "местность"/ - тот же, но в ином онтологическом статусе. Здесь являющийся в себе свою Божественную сущность. А в контексте "причины" "остановки", т.е. "несчастья" - 'смерти', - мир 'воскресения', за пределами смерти. Вот почему пассажиры "спрыгивали на полотно, разминались, рвали цветы и делали легкую пробежку": всё это акты Пастернаковского воскресения и преобразования, а "полотно" дополнительно имеет в себе смысл 'иконы=пути Божьего'.

ОСИНА — ДУБ и — ЕЛКА В МУЧНОМ ГОРОДКЕ

Восемь лет спустя вдоль этого же "полотна" идет с полустанка в Душлянку Лара - это ее последнее там пребывание и последнее упоминание Душлянки в романе /глава 7-ая "Елки у Свентицких", с. 90/:

Лара шла вдоль полотна по тропинке, протоптанной странниками и богомольцами и сворачивала на луговую стежку, ведущую к лесу. Тут она останавливалась и, зажмурив глаза, втягивала в себя путано-пахучий воздух окрестной шири. Он был роднее отца и матери, лучше возлюбленного и умнее книги. На одно мгновение смысл существования опять открывался Ларе. Она тут, - постигала она, - для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и всё назвать по имени, а если это будет ей не по силам, то из любви к жизни родить себе приемников, которые это сделают вместо нее.

В это лето Лара приехала переутомленною от чрезмерных трудов, которые она на себя взваливала. Она легко расстраивалась. В ней развивалась мнительность, ранее ей несвойственная. Эта черта мельчила Ларин характер, который всегда отличала широта и отсутствие шепетильности.

"Воздух", подменяющий тут собой отца, мать, возлюбленного и книги, - экспликация прежде латентного 'Духа Святого'. 'Пахучесть' и "прелесть земли" соотносятся с 'земным началом' и с тем "запахом цветов", который в эпизоде Юриных 'поминок' "пригвожден был зноем неподвижно к клумбам" и который был "заблудившийся в воздухе" /с. 18/. Зная позицию цветов в системе Пастернака, легко понять, что тут речь о 'смерти-воскресении'. Вот вывести это потенциальное 'воскресение' из 'путаницы-пригвожденности-заблуждения' и предполагает Лара, т.е. "всё назвать по имени" или "родить себе приемников". Последнее же - повтор идеи христофоричности и бессмертия как "жизни в потомстве", высказанной Николаем Николаевичем /с. 17/. Более того: если "панорама" с "паромом" и "поез-

дом" формировала знак Креста, то теперь "воздух" и "прелесть земли" формирует идеограмму Соломоновой печати, евангельского формирования пребожественной души человека и Звезды Вифлеемской, т.е. встречу и пересечение двух обращенных треугольников /что у Пастернака системно, и не только в романе/. Формотворческим же началом является Любовь в ее евангельском смысле. Поэтому не случайно Лара в Душлянке и у Кологривова дополняет его дочерей - Надю и Липу: она стоит тут и в позиции Любви - третьей дочери св. Софии, и в позиции высшего участия в Боге /ср. 1-ое Коринфянам 13: 11-13: "Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше"/.

По принципу последовательности "вера - надежда - любовь" построено в романе и поведение Ники Дудорова, при этом утренняя его "вера" подспудно трансформируется к вечеру в пробуждающуюся любовь. С этой точки зрения подвластная ему "осина" выдает еще один аспект: имея распространенный смысл дерева, на котором якобы повесился Иуда, она означает 'конец нелюбви-предательства'. В случае Лары место "осины" занимает "дуб", а место "Дудорова" - "Комаровский" /оба своими именами связаны с хтоническим, потусторонним и со звукогенностью, но также и со стихийной страстью/. И если Ника приказывает "осине" - "замри!", то Лара с "особенным увлечением состязалась в стрельбе в цель" - "в душлянский дуб на лужайке с вырезанной в его стволе стрелковой мишенью" /с. 91-92/. Согласно этимологам, названия "осины" распространялись также и на тополь и на некоторые виды дуба /см.: Гамкрелидзе, Иванов 1984:

626-627/. Согласно мифопредставлениям, дуб - мировая ось, Громоуниково или Перуново дерево в корнях которого прячется диавол, почему Громовержец и разит с особым пристрастием именно дубы. В этом отношении диаволу родственен и Комар, особенно тот, который в фольклоре громогласно падает с дуба и разбивается /а в более глубокой структуре он - как мировая ось или мировая лестница - дубль дуба/.

В свете этих мифологем становится понятным, почему намереваясь стрелять в Комаровского Лара повторяет стрельбу по "дубу" /с. 92/:

Она шла в странном смятении по праздничным улицам, и ничего крутом не замечала. Задуманный выстрел уже грянул в ее душе, в совершенном безразличии к тому, в кого он был направлен. Этот выстрел был единственное, что она сознавала. Она его слышала всю дорогу, и это был выстрел в Комаровского, в себя самое, в собственную судьбу и в дуплянский дуб на лужайке с вырезанной в его стволе стрелковой мишенью.⁶

"Мишень" с ее историческими значениями 'печать' и с символикой 'несвободы, подчиненности' и "дуб" с его предшественницей "осиной" создает смысл 'каиновой печати', но и 'ревности к Богу'.⁷ Поэтому сюжетно Лара не попадает в Комаровского, и лишь слегка ее пуля поцарапала /='пометила'/' левую руку" "товарища прокурора" "Корнакова". Детальнее этот сюжетный ход, равно как и связь Комаровского с Крой и музыкой, я разбираю в другой статье. Теперь же существеннее другое, то, что "дуплянский выстрел" раздается на рождественской ёлке у Свентицких.

"Ёлка" у Свентицких удвоена /с. 97/ и Лара стреляет в начале второй:

С незапамятных времен ёлки у Свентицких устраивали по такому образцу. В десять, когда разъезжалась детвора, зажигали вторую для молодежи и взрослых и веселились до утра. Более

пожилые всю ночь резались в карты в трехстенной помпейской гостиной, которая была продолжением зала и отделялась от него тяжелой плотной занавесью на больших бронзовых кольцах. На рассвете ужинали всем обществом.

Начало второй елки "В десять", ужин "На рассвете" реализуют собой мифопоэтический смысл "елки" как мены циклов и мены времен, как выход в иной цикл и иной мир. Но это елка и Рождественская, в системе романа означающая выход в мир христианский и в "историю". По ту сторону "елки" помещена тут "трехстенная помпейская гостиная", т.е. мир предхристианский. Вот туда и по тому миру и стреляет Лара.

Сменяя собой "дуб" святочная "елка" у Свентицких, чья фамилия вводит этимон 'свят-', 'святой', сменяет и языческое божество /Зевса, Громовника, Перуна и т.п./. Сохраняя основные древние смыслы "дуба", эта "елка" трансформирует их в христианском плане: вводит представление о мировой оси и вечности освященных христологической любовью.

Выстрел Лары, конечно, совпадает и с традиционной святочной стрельбой, интерпретируемой как победу возрождающегося Солнца. В пределах романа он совпадает и с выстрелами 'революции', которые в обмолвке матери Лары, Амалии Карловны, звучат будто это "святой дух стреляет" /с. 65/, и которые, уже под видом декретов, Юрий Живаго воспринимает как "чудо истории", "это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обиденщины, без внимания к ее ходу" /с. 227/, что, собственно, являет собой повтор мысли Николая Николаевича о внезапном приходе Христа /с. 54/. В предложенном контексте выстрел Лары оказывается эквивалентен и революции и рождению Христову /не случайно она стреляет из "револьвера", этимологически значащем то же, что и "революция", при этом полученном от брата "Роди", т.е. Родиона, чье имя, этимологически связанное со смыслом роза - от *rodon*, содержит в себе как семан-

тику 'любви', так и принципиальную христианскую символику, со значением самого Христа, страстей и воскресения включительно/.

Смысл выстрела Лары как возникновения новой христофорической оси мира и жизни однозначно расширявается в мотивах размыкаемого 'китайского кольца' /с. 97: "Grand rond! Chaîne chinoise!"/, с одной стороны, и с другой - "мандарина" и 'звезды', где "манدارин" - Пастернаковский символ мира, эротики-любви и эквивалент Христа-младенца /особенно в итальянских сюжетах Мадонны/. Этот "мандарин" постепенно трансформируется в "батистовый платок, крошечный, как цветы фруктового дерева"⁸ и затем в 'задушевное и одухотворенное слово' /с. 101/:

[...] Платок издавал смешанный запах мандариновой кожуры и разгоряченной Тониной ладони, одинаково чарующий. Это было что-то новое в Юриной жизни, никогда не испытанное и остро пронизывающее сверху донизу. Детски-наивный запах был задушевно разумен, как какое-то слово, сказанное шепотом в темноте. Юра стоял, закрыв глаза и губы в ладонь с платком и дыша им. Вдруг в доме раздался выстрел.

'Запах-слово' стоит здесь в той же позиции, что прежний запах цветов в овраге, и той, что побуждал Лару по дороге в Дуплянку "из любви к жизни родить себе приемников" /с. 18, 90/. А внезапно раздавшийся выстрел - в позиции сущности этого 'запах-шепота-слова'⁹. Так на уровне растительной мотивики парадигма "осина-дуб-елка" трансформируется в 'слово-выстрел-любовь'.

Когда Лара шла на елку к Свентицким, святочные окна ей казались, "словно людям на улице показывали из домов туманные картины на белых, развешанных перед волшебным фонарем простынях" /с. 93/. Юра, едучи туда же, видел "то же самое, что незадолго до него попадалось на глаза Ларе. [...] Светящиеся изнутри и заиндевелые окна домов походили на драгоценные ларцы из дымчатого слоистого топаза. Внутри них теплилась святочная жизнь Москвы,

горели елки, толпились гости и играли в прятки и колечко дурящихся ряженые" /с. 96/.

Одни и те же реалии они видят на разных уровнях их смысла, с разной степенью эксплицитности: Лара видит 'китайские тени' и конец уходящего мира, Кра же - 'ларшы-ковчежы' и начало нового мира. Попав вовнутрь и включаясь в исполнение данной мистерии, они сохраняют эти разные позиции и, образуя одну и ту же парадигму, пока еще разъединены, до тех пор, пока не осознают /пока им не откроется/, в какой мистерии оба они участвуют.

"Дуб" был локализован в Душлянке, "елка" - в Мучном городке у Свентицких. В системе романа "Мучной городок" своим названием включается в парадигму Зыбушина с его "мукомолом Блажейко" под Мелозеевым /с. 155/, рекламного столба "Моро и Ветчинкин. Сялки. Молотилки" /с. 304, 347, 357, 498, 565; 586 в варианте столба "Гулата"/ и "жатвы" с их евангельской искупительно-очистительной символикой. Кроме того "Мучной городок" может читаться как 'мировая мельница' - как начало, где создается, трансформируется и воплощается в 'хлеб-Евхаристию' мир-'мировое зерно' /за этим стоят и народные толкования мельницы - см.: Судник, Цивьян 1982: 146-152; но и системные Пастернаковские "мельницы" как мысле- и историко-творные/. Но есть и еще один аспект, роднящий "Мучной городок" с "Душлянкой" и с "Рождеством": это название читается как перевод или русскоязычный /скорее же: семантический/ вариант Вифлеема. Библейско-евангельский топоним "Вифлеем" толкуется как "город Давидов" /Лука 2: 4/ и семантизируется как 'дом хлеба'. После елки у Свентицких ни Душлянка, ни Мучной городок уже не упоминаются - они трансформируются в любовь, с одной стороны, в страстный путь героев, с другой, и в историю-революцию, с третьей. На самом же универсальном уровне - в стихотворе-

ние-икону¹⁰ Юрия Ливаго "Рождественская звезда" /622 - 624/:
"Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба, Как месяца луч в углубленье дупла"¹¹. Так "Кологривовская панорама" с ее "Дуплянкой" и "дубом" обернулась христофорической сущностью.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Сюда, конечно, включается и мотив сходства два оврага с иллюстрированным Писанием и с египетским орнаментом /с. 18/. В контексте "орнамента" "Писание" выдает свою связь с 'письменами', а "иллюстрации", сохраняя некую связь с иконическими знаками, приближаются к 'абстрактному начертанию' и ведут не к опознаванию 'фигур', но к значимости их 'конфигураций': значим не "хвощ", а образуемый им 'узор'. Так тут реализуется мотив "живописи" = 'писания живым хвощом', а шире 'писание жизнью' и 'писание жизни'. 'Хвощовый орнамент' в контексте зазвавшего Юру в овраг призрака "маминоного голоса" свободно опознается как трансформация и частичная экспликация инициальных "муаровых гряд посиневшей от холода капусты", так же засыпавших снегом, как и погребенная мать /с. 18-19/, где 'муар' /moire / и есть 'переливающийся оттенок, рисунок' на ткани или бумаге. Со временем этот 'муар-рисунок' станет не только "орнаментом", но и сначала зримыми иконами на полотнах, а затем - существующими уже только имматериально видениями Ливаговских стихов-икон.

² Знаменательно, что своей отцовской фамилией - "Орлецова" - Христина связывается с 'орлом' = эмблемой Иоанна Богослова, а

по предполагавшейся фамилии "Дудорова" - с музыкальным началом. Этим она - сущностный дубль Ники Дудорова. Более того, Она погибает в "Конюшне", повторяющей собой "Кологривовку/ Дуплянку"; на реке "Зуше", возможно, подразумевающей связь с 'Зоя' или 'Зиновия', что означало бы 'живой, живущий' /от *zōos* /; она была "живою схвачена и повешена", чем на ином семиотическом уровне повторен и исполнен приговор отцу Ники; а ее подвиг - "Христина чудом храбрости и находчивости проникла в немецкое расположение, взорвала конюшню" /с. 584-585 и ср. с. 25/ - такого же рода семиотический дубль выстрела Лары.

- 3 На деле эта 'поправка' экспликативна, ибо лат. *nervus* и значит 'жила; струна; нить; тетива', но и 'движущая сила, ведущее начало'.
- 4 "Давел" с "лошадьми" в "имении Кологривова" вполне отчетливо предполагает в своем глубоком контексте историю гонителя христиан Савла, обращенного по пути в Дамаск в апостола Павла. В христианской иконографии этот эпизод передается мотивом поверженного ниц Савла перед вздыбившимся конем-Единорогом-Христом. На нем, в частности, зиждется один из самых фундаментальных мотивов Пастернаковской системы: конь → падение с коня → преображение /детальнее см. примечание 142 в: *Faryno* 1989/.
- 5 Само собой разумеется, что это приглашение "чай пить" эквивалентно Пастернаковским 'балкону', 'террасе' или 'столу над обрывом' /разбор последнего на примере стихотворения "Еловый бурелом..." см. в: *Faryno* 1989: 148-150 и примечания 163-164; ср., кроме того, статью "Самовар над бездной" в: Ермилова

1989: 86-100/.

Небезынтересно еще отметить трансформацию этих "свистков" "паровоза" в "чистый трехтонный высвист иволго" как "призрак маминого голоса", где 'троичность' открывает идею 'Троицы' в романе, а мать Юры выступает, по всей вероятности, в роли посредницы и 'Заступницы страждущих' /в том числе и отца/. Отсюда и переход к мотиву Писания и к мотивам "жезлов и посохов с египетским орнаментом", напоминающих об исходе из плена египетского, о богоявлении, наличествующем в Пестерняковском "бу-реломе".

Уместно еще напомнить, что свисту полагается в культуре особый статус 'запредельного', часто 'убийственного', 'контактирующего с тем светом': свистом вызываются потусторонние /содействующие или враждебные/ силы, поэтому свистом же они и изгоняются. Кроме того, тут надлежало бы учитывать и обычай включать сирены, гудки, свистки и т.д. и останавливать или прекращать движение /работу/ в случае похорон, трауров, торжеств и т.п., не говоря уже о свистках в их повсеместной функции делимитаторов. У Пестерняка реализуется одно и другое, а как делимитатор свист родственен у него крику петуха: знаменует конец одного состояния мира и начало другого.

- 6 Парадигма "это был выстрел в Комаровского" → в самое себя, → в собственную судьбу → в дуплянский дуб на лужайке → с вырезанной в его стволе стрелковой мишенью" движется вспять от вариантов, от конкретного, к самому общему, к инварианту, к жизне- и судьбогенному началу. Она, в обратном направлении, повторяет конституирующую "Артемиду" как 'Артемиду' стрельбу Артемиды из лука сначала в "улей" и "дубовое дерево", затем

в "дикое животное" и, наконец, в "город людей нечестивых" /см. стихи 110-120 гимна "К Артемиде" Каллимаха/. В свете мифа об Артемиде следовало бы ожидать в результате выстрела Лары мотива 'пробужденного улья'. Такое ожидание подкрепляется и собственной системой Пастернака. Так, например, в стихотворении "Вальс с чертовщиной" /Пастернак 1965; 402-403/ святочная елка едва ли не буквально трансформируется в пчелиный улей: "Пчелками кверху порх фитили, - Масок и ряженых движется улей. Это за шелкой елку зажгли", а в очередном "Вальсе со слезой" такая же елка эксплицируется в ключе 'огненного столпа' и 'эпифании' /ср. примечания 139, 145, 164 в *Faguno* 1989/. Тем не менее Пастернак не переписывает миф, а дешифрует его и перестраивает. Поэтому в романе "дуб" подменяется "елкой", с одной стороны, а с другой - место 'улья' в позициональном отношении занимает в романе мотив кончины Анны Ивановны, ее похорон и размышлений Юры об искусстве, которое "неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. [...], которое называется Откровением Иоанна" /с. 107/. Очередные трансформанты приведут к эксплицитно выраженному эквиваленту 'улья' в христианской традиции - к Младенцу Христу "в яслях из дуба" /с. 624/. Что же касается самой Лары, то этот выстрел конституирует ее как 'Лару', т.е. 'ларь=ковчег' и 'лар=дух хранитель'. По другим парадигмам она перестает быть "марионеткой", сущностно трансформируясь в 'Марию', и становится 'драгоценной вазой', но не "римской", а 'христианской дарохранительницей', 'ларцем' /см. с. 65 и 74/.

7 Гораздо позднее, в Крятине, среди запасов Лары обнаружатся аналогичные 'клейма' на дровах /с. 452/:

Накладывая поленья в топку, он увидал метку на бру-

совом срезе одной из плах. С удивлением он узнал ее. Это были следы старого клеймления, две начальные буквы "ка" и "де", обозначавшие на нераспиленных деревьях, с какого они склада. Этими буквами когда-то при Крюгере клеймили концы бревен из Кулабышевой деляны в Варыкине, когда заводы торговали излишками ненужного топливного леса.

Наличие дров этого сорта в хозяйстве у Лары доказывало, что она знает Самдевятова и что он о ней заботился, как когда-то снабжал всем нужным доктора и его семью. Открытие это было нож в сердце доктору. Его и прежде тяготила помощь Андима Ефимовича. Теперь стеснительность этих одолжений осложнялась другими ощущениями.

Живаго переживает муки ревности, 'клейма' воспринимаются им как знак измены, а буквы "ка" и "де" читаются в этом свете как 'cd', т.е. *corpus delicti* - 'состав преступления'. Когда же дрова догорели, доктор "вынул из кармана ее смятую записку. Он извлек ее в перевернутом виде, не в том, в каком читал прежде" /с. 455/, где он и прочитал вести о своих родных и удостоверился в чистоте Лары. Весь этот эпизод завершается глубокой кризисной болезнью Живаго, к концу которой "Не сам он, а что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлыми, светящимися в темноте, как фосфор, словами. И вместе со **всей** плакавшей душой плакал он сам. Ему было жаль себя" /с. 457-458/.

Так 'плаха с клеймом', неправильно истолкованным, обернулась сначала 'запиской-вестью', затем 'фосфорическими'-'светоносными словами'. В контексте Самдевятова и всей парадигмы 'леса-дров' в романе такая трансформация естественна, а "ка" и "де" обнаруживают свою обратную -сущностную - семантику: '*Corpus Dei*' /что не противоречит и общекультурной символике дров, полена, бревна, дерева/. С данной точки зрения стрельба Лары по дубу - манифестация любви-ревности и акт трансформации /если бы это был миф или сказка, то следовало бы ожидать буквальной метамор-

фозы, например, того же дуба в божество; таковы, в частности, функции высвобождающих от колдовства сказочных побоев, ударов или попадений из лука/.

Эти "мишень" и 'буквы-клейма' в "Августе" окажутся "лесом", горящим "как печатный пряник" /617/, и Вифлеемской звездой-Младенцем в "Рождественской звезде" /622-624/.

8 Этот платок знаменателен не только своей трансформацией /с. 100-101/:

[...] Тоня отказалась от чая и утоляла жажду мандаринами, которые она без счета очищала от пахучей, легко отделявшейся кожуры. Она поминутно вынимала из-за кушака или из рукавчика батистовый платок, крошечный, как цвет фруктового дерева, и утирала им струйки пота по краям губ и между липкими пальчиками. Смеясь и не прерывая оживленного разговора, она машинально совала платок назад за кушак или за оборку лица.

Прежде всего, Тоня получает тут признаки 'плодоносящего фруктового дерева', 'оплодотворяющегося' "мандаринами" и 'расцветавшего' "батистовым платком", в чем, собственно, реализуется семантика факта, что она - дочь "агронома".

Слово "батист" происходит от имени *Batisto*, ит. *Battista* восходящему к греч. *Baptistēs, baptizō* - 'замочить, погрузить в воду', и в имени "Иоанн Баптист", переводящемся как Иоанн Креститель. В этом свете кинограмма движений Тони соотносима со знаменем Креста и культовыми жестами при крещении новорожденного /возлагание рук на глаза, уста, уши и сердце, означающее формирование души по плану Господню и откровение ее для восприятия Божественной Истины/.

Платок же, по роману, отвечает 'душевручению-душеприятию' /а в обрядах - 'помолвке'/ и целующей очерчивающей человеческую сущность линии Творца /с. 428/:

О, как он любил ее! Как она была хороша! [...] Но той бесподобно простой и стремительной линией, каков вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу Творцом, и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накинутую простыню выкупанного ребенка.

"Батистовый платок", оказавшийся "на Кривой ладони", издает запах "разгоряченной Тониной ладони" и, более того, если Тоня утирала им "струйки пота по краям губ", то Юра "дышит им" "закрыв глаза и губы в ладонь" и воспринимает "как какое-то слово, сказанное шепотом в темноте". Духовное общение с Тоней осуществляется тут, таким образом, на уровне не сказанного, а 'переданного' слова: "губы → пальчики → оборка лица → пожатие рук → ладонь → глаза и губы → ладонь → вдыхание", т.е., 'слово' передается-принимается тут ладонями. Если к этой парадигме подключить еще общение ладонями доктора Живаго со швеями через витринное окно мастерской на Малой Спасской в Крятине /с. 446-447/, то станет очевидностью сакральная, христианская его основа: прием-передача Божественного Слова в доренессансной иконе /особенно на сюжеты Благовещения, но не только/ осуществляется именно ладонями рук /см.: Данилова 1984: 27-30, 65-74/.

Не сложно заметить, что в этот контекст вполне естественно включается и предшествующее уподобление танцующей Тони "рыбке" /с. 100: "Проплывая мимо Юры, Тоня [...] плеснув [...], как рыбка, скрывалась в толпе танцующих"/, где "рыбка" - эмблема Христа и христоворичности человека. Это объясняет также, почему Тоня "отказалась от чая" и вместо этого "утоляла жажду мандаринами": весь несомненный эротизм данного эпизода /от 'танца' "с кем-то незнакомым", "рыбки" до оставшегося у Юры "платка" включительно/ переключается тут в план рождающейся любви-филии.

⁹ Логика текста такова, что внезапно грянувший "выстрел" читается

как продолжение и очередная ипостась не сказанного 'любовного слова' Тони /здесь налицо и мифологема 'стреляющего Зрота-Амура'; ср. "Весеннюю распутицу" в примеч. 11/. С другой стороны, несовпадение сюжетных последовательностей с текстовой последовательностью /аналогичное расхождение между синтаксической сегментацией и сегментацией на стихи в стихотворном речевом потоке/ в позицию 'убитого' ставит в это же время скончавшуюся Анну Ивановну, причем причиной ее смерти "был долгий припадок удушья" /с. 103/. Так парадигма "вдыхаемое пахучее любовное слово → выстрел → смерть от удушья" вводит в 'любовь' и в 'слово' необходимость 'смерти' на одном уровне и залог бессмертия или жизни на другом. Таков и смысл размышлений Юры об искусстве и об Откровении Иоанна в эпизоде похорон Анны Ивановны /с. 107; и см. примечание 6/.

Для понимания же Лары показательнее более распространенная последовательность текста: после эротического эпизода с Никой и Надей на пруду идет глава о Ларе /с. 28-29 и след./; первое столкновение Юры с Ларой /с. 75/ сменяется мотивом "будущего" /"Юра думал о девушке и о будущем"/, которое, в свою очередь, сменяется мотивом "гардероба=шкапа=могилы" и "шестилетней Маринки" /с. 76/, а выстрел Лары - смертью и погребением Анны Ивановны, Откровением Иоанна /с. 102-107/, которые тут же сменяются выздоравливающей='воскресающей' Ларой /с. 108-112/. Строя сложную, но явственную, систему дублей, эта парадигма расшифровывает Лару как носителя всеобъемлющей любви /агапе/, 'любви-откровения', 'любви-будущего' и непрерывно возрождающегося женского начала. Парадигма "какое-то слово, сказанное шепотом в темноте → выстрел → Откровение Иоанна" может смущать только на первый взгляд. Ее логика станет очевидной, если, к примеру, помнить, что в ряде культур рождения, погребения, принципиальные мены ми-

ра /царствований, государств и т.п./ ознаменовываются и сопровождаются орудийными залпами или фейерверками. Таковы также, конечно, и обычаи стрелять в Святки или в Гвсху. Кроме того, в христианской иконографии Слово Господне принято изображать, между прочим, дланью с мечом или саблей. В более новой традиции это место приписывается и огнестрельному оружию. Так, например, объясняя значение виньетки с рогулькой /метательным снарядом - *missile ferreus* / Флоренский в конце говорит "Огнестрельное же оружие - поражающая издали сила Духа - это прямое достояние Церкви" /Флоренский 1914: 808-809/.

У самого Гвстерняка его арсеналы, взрывчатые вещества, взрывы, стрельба стоят в позиции, так сказать, разрядов творческой /мировой или человеческой/ энергии и мен мира, выхода во "вторую вселенную". Но самое, в данном случае, показательное другое, то, что Евангелие от Марка в виде колокольни на Пьяше в Венеции эксплицирует свою энергию и энергию Благой Вести о воскресении как взмывающая в небо "ракета": "Колокольня св. Марка ракетой из красного мрамора врезалась в розовый туман, до половины заволакивавший ее верхушку" /"Охранная грамота", глава 19 части второй; Гвстерняк 1982: 253; подробный разбор этой главы см. в: *Faguno* 1989, особенно примечание 82/.

- ¹⁰ Мотив "муки", но уже в трансформированном виде, присутствует и в тот момент, когда Биваго записывает свое стихотворение "Рождественская звезда" /с. 506/:

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

[...] За окном голубела зимняя морозная ночь. Крий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. [...] Он повернулся в светлую, теплою истопленную комнату и принялся за писание.

Последовательность "сияющее белье постели → крахмал → золотистые блики чернил в чернильнице → снежная поляна → вязкость яичного белка или клеевых белил → писание стихов", построенная на повторе, сначала переводит 'белье в чернила', затем 'поляну' в 'стихи', а в обоих случаях осуществителем этих трансформаций является 'крахмал - чернила - белила'. Производимый из картошки крахмал - трансформация 'земного'; так сказать, субстанция 'силы земли' /в романе это поддерживается мотивом овощей вообще и картофеля в частности/. Клеевые белила или клей - производное 'зерна', которое, в свою очередь, связывается и с небесным началом /дождь или свет или снег и народная культура и библейская символика систематически метафоризируют именно как зерно, манна, мука; ср. постоянное уподобление снега "крупе" в самом романе/. Показательно еще, что "крахмал" следует после "сияния", а "клеевые белила" после "света полного месяца". Это значит, что тут мы имеем дело с трансформацией второй степени, со вторичной материализацией прежде превратившегося в 'свет'. Выход к 'золотым чернилам', 'световым краскам' и к 'стихам' говорит о выявлении в этой материи второй степени еще более универсальной ее сущности - материи 'слово-иконо-творческой' и 'энергии богоявления'

"Крахмал" восходит к нем. Kraftmehl, где Kraft - 'сила, мощь, энергия', а Mehl - 'мука' /буквально: 'крепкая мука' или 'скрепляющая мука'/. При этом Kraft этимологизируется как герм. *g/e/rep- и и.-е. *ger- - 'вращать, навивать'.

Смысл ближайшего этимона очевиден: Лара с ее накрахмаленным

бельем обнаруживает теперь свою сущность как 'земная жизненная энергия' и как 'добывательница этой энергии' /буквально: 'мукомолка'/. Смысл дальнейших станет не менее отчетлив, если учесть мотивы 'глажения' и 'кружев' здесь и повсеместную в романе связь Лары /и иных женщин/ с мотивами 'тканья, пряжи, портного дела' /которые в общей Пастернаковской системе связаны с фундаментальной мифологемой миро- и тело-творческого мотива; ср. "Мотовилиху" в "Детстве Люверс"/. Сюда же следовало бы отнести и бесчисленные у Пастернака "нити", "шнурки", "канаты", "пряжи", "струны", "нервы" и т.п., в которых актуализуется их древняя связь с представлением о скрепляющих и конституирующих мир незримых силах /о мифологеме "сила" см. статью: Мурьянов 1982/.

Более того. В "писании" Диваго встречаются обе энергии: сияние, исходящее от накрахмаленной Лариной постели, т.е. жизни-и тело-родная энергия женского или вообще земного начала, и одухотворяющая энергия начала небесного, Божественного /"клеевые белки" содержат в себе у Пастернака 'елей' и соотносятся с актом миропамазания/. Легко заметить, что эта 'встреча' - более сущностный повтор /экспликация/ разбиравшихся уже тут 'встреч-смешений' запахов в Душлянке и на ёлке у Свентицких. И что если там Лара мечтала "из любви к жизни родить себе приемников", то здесь осуществляется рождение 'слова-плоти', 'стихотворения-икон' "Рождественская звезда" о Рождении Христовом. Так, в итоге, мотив "Мучного городка" с рождественской елкой трансформируется в 'скрепляющую муку' /"крахмал"/ и в финале - в Вифлеемское чудо. Само собой разумеется, что рождение Христово - рождение ради искупления и преодоления смерти. Поэтому у Пастернака та же "мука" читается и как 'мука'; и у 'мучного' мотива есть более разветвленная трансформация /хотя бы под видом уже отмеченного мотива "Сеялки. Молотилки"/. Поэтому, записывая "Рождественскую

звезду", вслед за ней Живаго записывает и "Зимнюю ночь" с ее 'страстями', а в его цикле за "Рождественской звездой" последуют, в частности, "Дурные дни" и "Гефсиманский сад".

- 11 Желательно еще обратить внимание, что в стихотворении "дуб" как таковой исчезает. Он трансформируется в "скаду" и в "ясли из дуба". Мотив "скалы" евангеличен, он — метафора Христа как незыблемой основы мироздания-Церкви Христовой. Но он и, так сказать, языческий: восходит к нерасчленимой семантике 'дуб-гора-скала' и 'божество' /Гамкрелидзе, Иванов 1984: 612-619/. "Ясли", в свою очередь, значат буквально 'кормушка, корм'. Так 'дуб-божество' выявляет тут две своих ипостаси: 'веру' и 'пищу-плоть' /напомним, что дуб был также и кормителем — его желуди употреблялись в пищу/. И еще один парадокс. Если "ясли из дуба" читать как 'ясли сделанные из дуба', то "дупло" тогда не в дубе. Оно оказывается неким чистым зиянием, чистой катахрезой. А это, видимо, призвано выражать евангельское чудо рождения Христа из 'ниоткуда', из нетварности. В примечаниях 6 и 7 говорилось, что согласно мифу, вследствие выстрела Лары естественно было бы ожидать метаморфозы дуба. И это, как видно, осуществилось, с тем, что не в результате реальной стрельбы Лары, а в результате ее победы над своим падением и в результате ее жертвенности, в частности, за брата Родиона, грозившего ей самоубийством.

Полученный от Родиона револьвер, естественно, — сущностный дубль Родиона. Это тем очевиднее, что в руках Лары он — залог жизни ее брата /с. 88: "Приходи завтра. И принеси с собой револьвер, из которого ты хотел застрелиться"/. Это значит, что данный револьвер функционально родственен волшебной стреле или игле, знаменующей собой средоточие 'жизни-смерти'. Вот чем, в

самой глубокой структуре, стреляет Лара. Но и это не всё. Родион - ёат, гуляка, опозорившийся денежной растратой /с. 87-88/. В этой реляции поступок Лары очень близок к тому, что у Флоренского называется "дружбой" или "филией" /см. "Письмо одиннадцатое: Дружба" в: Флоренский 1914, которое начинается описанием метели, с. 393, настораживающе совпадающим с метелью за окном во второй главе "Доктора Живаго": "Бесконечными кругами кружит метелица, - тонким снежным прахом засыпает окно и бьется в оконные стекла. На кусте, - что перед окном -, осел холм морозной пыли, и эта снежная пирамида растет с каждым часом. Дорожки курятся; [...] Снова и снова крутятся снежные белые вихри. Сорван зимний убор с деревьев, и стоят деревья с оголенными, простертыми ветвями, раскачиваемая."/.. Это значит еще, что Ларин выстрел - эрото-филический.

В романе экспликация этой его стороны осуществляется сначала в Варькине, в мотиве напоминающего о Ларе Соловья-Разбойника, а затем окончательно в стихотворении "Весенняя распутица" /с. 604-605/, где "соловей"

Как древний соловей-разбойник
Свистал он на семи дубах.

Какой беде, какой зазнобе
Предназначался этот пыл?
В кого ружейной крупной дробью
Он по чащобе запустил?

[...]

Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук,
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук.

Здесь же /пропущенная строфа/ есть и мотив "партизан"- "революции". И этот всеохватывающий стихийный эрос трансформируется в

системе романа в очистительную христофорическую любовь. А дуб с Соловьем-Разбойником оборачивается "яслями из дуба" с Младенцем-Христом. Так, с другой стороны, оборачивается и Живагово понимание Блока: "Рождественская звезда" написана ведь взамен предполагавшейся статьи о Блоке /с. 96-97/.

Warszawa, 9-18 XII 1989

Л И Т Е Р А Т У Р А

ГАМКРЕЛИДЗЕ Т. В., ИВАНОВ Вяч. Вс.,

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

ДАНИЛОВА И. Е.,

1984 Искусство средних веков и Возрождения. Работы разных лет. Москва.

ЕРМИЛОВА Е.В.,

1989 Теория и образный мир русского символизма. Москва.

МАТВЕЕВ А. К.,

1987 Географические названия Урала. Краткий топонимический словарь. Издание второе, переработанное и дополненное. Свердловск.

МИФЫ

1980 Мифы народного мира. Энциклопедия. Том первый: А-К. Москва.

МУРЯНОВ М. Ф.,

1982 . Сила /понятие и слово/. /В:/ Этимология - 1980. Москва 1982.

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.

- СУДНИК Т. М., ЦИВЬЯН Т. В.,
1982 О мифологии лягушки /балто-славянские данные/. /В:/ Балто-славянские исследования - 1981. Москва 1982.
- ТОПОРОВ В. Н.,
1975 К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями. /В:/ Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. Москва.
- ТУЛЬЦЕВА Л. А.,
1982 Символика воробья в обрядах и обрядовом фольклоре /в связи с вопросом о культе птиц в аграрном календаре/. /В:/ Обряды и обрядовый фольклор. Москва.
- ФАСМЕР М.
1986-1987 Этимологический словарь русского языка. Издание второе, стереотипное. В четырех томах. Москва.
- ФЛОРЕНСКИЙ П. А.,
1914 Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва /или репринт 1970 издательства Gregg International Publishers Limited, England/.
- FARYNO J.,
1985 Мифологизм и теологизм Цветаевой /"Магдалина" - "Царь-Девича" - "Переулочки"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 18. Wien.
1987a Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne. Hrsg. von Wolf Schmid. Wien.
1987b Бульвар, собаки, тополя и бабочки /Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака/. "Studia Slavica Hung.", 33, fasc. 1-4. Budapest.
1988a Иконизм и иконность поэтики Пастернака /Тезисы/. /В:/ VIII Musica Antiqua Europae Orientalis, Vol. 2: Acta Slavica. Bydgoszcz.
1988b Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака. "Dissertationes Slavicae", XIX, Supplementum: Boris Pasternak. Szeged.

- 1988c Dešifriranje: Transsemiotička ljestvica avangarde.
S ruskoga, po rukopisu, preveo Radomir Venturin.
"Umjetnost Riječi", XXXII, broj 4. Zagreb.
- 1989 Поэтика Пастернака /"Путевые записки" - "Охранная грамота"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 22. Wien.
- 1990 КНЯГИНЯ Столбунова-Энрици и ее сын Евграф /Археопоэтика "Доктора Живаго", 1./[p:]ПОЭТИКА ПАСТЕРНАКА - PASTERNAK'S POETICS. Pod red. Anny Majmieskułow. Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy. Studia Filologiczne 31; Filologia Rosyjska, z. 12, Bydgoszcz.
- 1989b Tbilisi/Tiflis nel ciclo pasternakiano Chudožnik, /in:/ Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili. A cura di Rosanna Casari, Ugo Persi, Gian Piero Piretto. Guerini e Associati, Milano.
- ROWLAND MARY F., ROWLAND PAUL,
1967 Pasternak's Doctor Zhivago. With a Preface by Harry T. Moore. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press Feffer/Simons, Inc., London and Amsterdam.
- CORNWELL NEIL,
1986 Pasternak' Novel: Perspectives on "Doctor Zhivago" Essays in Poetics Publications, No 2, Keele.
- FLEISHMAN LAZAR /ed./,
1989 Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak. Berkeley Slavic Specialties, Berkeley.
- LIVINGSTONE ANGELA,
1989 Boris Pasternak - Doctor Zhivago. Cambridge University Press, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney.