

СЕМАНТИКА ОБРАЗА НЕБЕСНОЙ ДЕВЫ В РОМАНЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА „ДОКТОР ЖИВАГО”

Розглядаються жіночі архетипи, безпосередньо пов'язані з основними концептами Срібної доби. Так, семантика повороту, історично значущого для межі ХІХ–ХХ століть, який відіграє ключову роль у долі героя, в романі Пастернака „Доктор Живаго” розкривається через ланцюжок різних подій і систему образів, що володіють міфологічним характером і, зрештою, сходять до архетипу Білої Дами. З цієї точки зору, символіка міфу стає художнім засобом вираження центральної думки твору.

Ключові слова: міф, архетип, ритуал, ініціація, космос, Б.Л. Пастернак.

В автобиографическом очерке „Охранная грамота” Пастернак уже в 20-е гг ХХ в. высказал чрезвычайно продуктивную мысль о том, что образы, возникающие из глубин художественного сознания, из прапамяти, дороги наиболее чутким читателям, критикам в силу их мифологизма: Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателем, и что он не знает” [21, с. 45].

Эту область „коллективного бессознательного” великолепно ощущали современники Б.Л. Пастернака, и недаром Ю.Н. Тынянов писал о его лирике: „Часто под видимой случайностью ассоциаций есть твердая почва. Можно проследить и выявить те силовые линии, по которым располагаются образы” [31, с. 186].

К сожалению, в нашем литературоведении „выявление” этих „силовых линий” только начинается, и мы можем пока назвать лишь одну работу смоленского исследователя В.С. Баевского, посвященную традициям мифа в лирике поэта [2, с. 116–126]. В свое время эта работа оказалась „не востребованной”, но именно она стала своеобразным „прорывом” от унылого позитивизма к пониманию внутренних „сцеплений”, их архаических обусловленностей в поэтике Б.Л. Пастернака.

Появлению романа „Доктор Живаго” в печати предшествовало его чтение в кругах московской интеллигенции, наиболее близких ему по мироощущению людей. Так, В.В. Иванов в своих воспоминаниях отмечает, что он поразился, с каким вниманием поэт слушал его рассказы о древнехеттских текстах, ведь прямой, очевидной связи с романом в этих текстах явно не присутствовало. Но налицо было типологическое сходство, глубинное совпадение мифем хеттских текстов и славянских ритуальных песен, заговоров, духовных стихов, с которыми Б.Л. Пастернак был хорошо знаком, отсюда и его живой интерес к такого рода „совпадениям” [11, с. 31].

В этой связи уместно привести одну из „заготовок” Пастернака из

его черновиков и набросков к роману: „В „нежность”. Из фольклора нож, ранящий воздух, обогранный кровью, падающий в снег. Ветер поветрия, размахивая руками, девушка насылает любовь. В этом ветре крутится, и т. д. окровавленный нож. Чары и заклятия любви. „Приворотное и присушливое. Задумавши на погибель Врага, ставят в церкви свечу пламенем вниз. „Оболокуся я облаком, обтычусь частыми звездами”. Питие забыдущее. Вынимание следов. Знахарь втыкает нож по рукоятку под порог входной двери дома, зачарованный носится по воздуху” [22, с. 626].

Комментаторы романа указали немало примеров органического использования сказочного фольклора, заговорных формул, частушек в „Докторе Живаго”, однако они почему-то считают, что наиболее ярко фольклоризм Пастернака проявляется в „уральских” эпизодах, когда начинаются тяжкие испытания героя. При этом они ссылаются на исследования В.Я. Проппа „Морфология сказки” (Л., 1928) и „Исторические корпи волшебной сказки” (Л., 1946), в которых скрупулезно изучен обряд инициации, временной смерти испытуемого, его переход через реку как символ нового социального и духовного рождения [24, с. 160–168].

Однако, с нашей точки зрения, уже первая сцепа романа является своеобразным знаком, паролем для вдумчивого читателя: десятилетний мальчик поднимается на могильный холм своей матери, и при этом он сравнивается с волчонком, готовым завывать от тоски. В реальной действительности трудно представить, чтобы кто-то осмелился на столь кощунственный поступок (как известно, родственники, по православным обычаям, даже не имеют права нести и опускать гроб).

То, что Пастернак буквально с первых же строк романа идет на „нарушение” общепринятых норм, говорит нам о том, что он строит свою, иную действительность, свою „реальность”, обусловленную мифологическим восприятием. В этом отношении особенно показателен диалог Юрия Живаго с Гордоном во время затишья на Галицийском фронте: „Теперь фронт наводнен корреспондентами и журналистами. Записывают „наблюдения”, изречения народной мудрости, обходят раненых, строят новую теорию народной души. Это своего рода новый Даль, такой же выдуманный, лингвистическая графомания словесного недержания. Это один тип. А есть еще другой. Отрывистая речь, „штрихи и сцепки”, скептицизм, мизантропия... Как он не понимает, что это он, а не пушка, должен быть новым и не повторяться, что из блокнотного накапливания большого количества бессмыслицы никогда не может получиться смысла, что фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли **вольничаящего гения, какой-то сказки**” (выделено мной. – В.С.) [22, с. 123].

Исследователи уже неоднократно отмечали, что во многом Юрий Живаго – своеобразный „двойник” автора, ему он вверяет свои задушевные мысли, он – „автор” стихов, написанных самим Пастернаком, поэтому „вольничаящий гений”, подсветка

действительности посредством творческого воображения, мифа для писателя явно была принципиально важной.

С нашей точки зрения, центральным в цикле „живаговских” стихотворений является „Легенда о св. Георгии”, да и само имя героя явно ассоциируется с этой легендой. Однако ни комментаторы, ни исследователи почему-то не обратили внимания на то, что в народной традиции св. Георгий является „повелителем волков”, поэтому и мальчик на могиле матери выглядит волчонком [5, с. 27–34].

Холм в этом случае не адекватен обычной могиле – это крутой поворот в судьбе главного героя, так же, как и в эпической, песенной традиции (ср.: „О, Русская земля, уже за шеломами ты”). Такие „повороты” в романе неизбежно связаны с метелью, вихрем, дождем, ливнем. Пастернак не случайно отмечает: „Был канун Покрова”. Дело в том, что праздник Покрова Божьей Матери известен только в русской православной традиции [16, с. 18]. Он не известен ни грекам, ни болгарам, ни сербам, ни румынам. Учрежден он был во Владимиро-Суздальской Руси духовным окружением Андрея Боголюбского и должен был подчеркнуть особое покровительство Богоматери „новой Руси” и ее князю [16, с. 21–22]. Примечательно, что сам Андрей Боголюбский своим тотемом считал волка [34, с. 46].

Впрочем, эта традиция широко известна и у южных славян, где эпические герои – нередко „вуковичи” [7, с. 338–340, с. 394–397]. В русской же традиции этот языческий культ синтезировался с православной традицией, культом Богородицы, и, вероятно, Пастернак это хорошо знал.

Богородица и проявляет себя чаще всего в небесных знамениях, она посылает дождь, снег, отсюда и известное присловье девичьих гаданий: „Матушка Покров, покрой землю снежком, а меня, младу, венцом”.

Обратимся к соответствующей сцене романа: „Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждалась производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало” [22, с. 57].

Как отмечала О.М. Фрейденберг в одной из своих ранних работ, кстати, хорошо известной Б.Л. Пастернаку (об этом пишут комментаторы романа): „Смерть в сознании первобытного общества является рождающим началом. Образ рождающей смерти вызывает образ круговорота, в котором то, что гибнет, вновь нарождается” [36, с. 52].

Примечательно, что у южных и восточных славян в весенних закличках размыкателем земли является Юрий (Ярило). По сути, мы наблюдаем тот же процесс, что и в древнегреческом, древнеримском пантеоне, когда женских богинь сменяли мужские боги, перенимающие их функции, связанные с плодородием [17, с. 56–57].

Так, богиню вод Анне Перене сменил Марс, мыслившийся первоначально как бог весны, весенней растительности и только позднее получивший атрибуты бога войны [14, с. 15–16].

Судя по описаниям белорусских этнографов прошлого века, Ярилу нередко изображала девушка в белой рубашке, украшенная цветами и зелеными ветками, на белом коне. При этом подруги, сопровождавшие ее, пели:

Влачнуса Ярила па усяму свету!
Гдзе Ярила ходзіць, там жито родзіць,
А гдзе он нагою, там жито горою.
[28, с. 178–178].

Типологически соотносимы с этим весенне-летним обрядом проводы „зеленого Юрия” у сербов, хорватов, словенцев, „зеленого куста” – у украинцев, „пеперуды”, „додолы” – у болгар [12, с. 286–292]. В связи с этим становится понятным основной мотив веснянок, где „Мати” подает ключи Юрию отмыкать землю: „Подай, мати, ключи Юрию, отмыкать землю сырусеньку, выпускать росу цыплюсеньку!” [28, с. 220].

Совершенно очевидно, что для Пастернака „Легенда о св. Георгии и Змие” была вовсе не орнаментальным украшением, „заставкой” в романе, она несет семантическую нагрузку, является „ключом” к пониманию его сули. Змееборческий сюжет, ставший основой христианской легенды и духовных стихов, восходит к обрядам инициации, т. е. мифам о демиургах [12, с. 223].

Умерщвление хтонических чудовищ в развитых мифологических системах является главным подвигом героя-демиурга (Мардук, Ра, Индра, Персеи, Сигурд, Гильгамеш; [25, с. 17–18]. Однако в наиболее архаичных традициях – скажем, у некоторых народов Африки – бой со змеем принципиально невозможен, он связан с нарушением табу, хаосом; последствия такого поединка обусловлены разрушением привычных связей, космоса [9, 21].

В славянской традиции поединок со змеем (змеей) – очевидно, более поздняя стадия в развитии мифа, что отразилось в известном сюжете былины о Волхе Всеславьевиче, рожденном от Змея, а также в этимологии слова „змея”. Как отмечает М. Фасмер, „змея” означает табуированное название „земли” [33, с. 98]. У южных славян герои – как правило, „змеевичи”, свою силу они получают от вил, т. е. водяных богинь и небесных дев [15, с. 59–66]. Нередко герои южнославянского эпоса носят даже двойное имя, указывающее на их сакральную природу: Вук Огняниј Змай, Змай из Ястребца [23, с. 18–24].

По сути, во всех мифологических системах мира Змей (Змея) так или иначе связан с космосом, гармонией, плодородным женским

началом. Так, в шумерской традиции знак в виде опрокинутого вниз треугольника („знак змеи”) имел значение „делать”, „творить”, „строить”, что связывалось с сотворением мира, гармонизацией [1, с. 142–144].

По мнению А.Н. Робинсона, „мотив змееборчества” связан с ранней государственностью, победой мужского начала над женским [26, с. 49]. Вероятно, это произошло значительно раньше, в период разложения первобытно-общинного строя, именно поэтому герои мировых этносов перенимают силу „побежденную” ими Змея (Змеи).

Однако в южнославянской и восточнославянской ритуальной традиции существовали наряду с эпическими и другие представления, хранительницами которых вплоть до последнего времени были женщины [10, с. 426]. Примечательно, что в Галиции, на Волыни, в русском Поморье до 20-х гг. существовали женские инициационные обряды, во время которых исполнялся „танец змеи” [4, с. 47].

Собственно, поэтому женские образы в романе „Доктор Живаго” внутренне взаимосвязаны. Пастернак не случайно отмечал в своих черновиках: „Протягиваются из жизни две большие белые, голые до плеч руки, он слабый, одинокий, полуумирающий, и вдруг начинается медленное, нарастающее пробуждение всевозрождающей крови, такое же решающее, полное, как полным было на свет, превращение из небытия в бытие, и как окончательно полным будет в смерть из бытия в небытие с участием неба в этом самом земном событии, в смысле ли обряда или в смысле необъяснимости в этом самом краугольном жизнеобразующем факте... Так и тут полное красоты и милости небо наклоняется к умирающему всей неизъяснимостью своей выси и протягивает ему свои большие белые руки любящей женщины” [22, с. 627].

Широко известная в развитых мифологических системах оппозиция верха и низа („Ты небо-отец, ты земля-мать”) Пастернаком „снимается”, причем это отнюдь не „произвол” художника, а выявление в художественном тексте наиболее глубинных, архаичных слоев гармонизации космоса, т. е. органического единства мужского и женского начал.

Уже в начале 20-х гг. О.М. Фрейденберг (двоюродная сестра Пастернака) отмечала в своей работе „Семантика постройки кукольного театра”: „Кукольный театр – единственный театр, протагонистом которого является божество не мужское, а женское, и тем самым единственнее он сам, древнее и изумительнее, чем обычный для нас театр, театр Диониса” [37, с. 63].

Предшественницей Диониса, как известно, была Деметра, она коррелируется с восточнославянской Живой, Матерью всего сущего, Матерью-сырой землей. Примечательно, что главная героиня романа Лара видит особый, сакральный сон: „Она под землей, от нее остался левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы...” [22, с. 51].

С таким же изображением Прародительницы мы встречаемся на русских вышивках, знаменитых фресках Софийского собора в Киеве, где из рук Оранты растут деревья и травы [27, с. 457].

Показателен в этом отношении следующий эпизод: Лара уехала из госпиталя в Мелюзееве, где находились доктор Живаго и мадемуазель Флери. Поздно ночью они слышат стук и думают, что это вернулась Лара. Но, оказывается, что это начавшийся с вечера ураган обломком дерева выбил окно в буфетной, „на полу огромные лужи, то же самое в комнате, оставшееся от Лары море, форменное море, целый океан”.

Оба участника этой сцены сожалеют, что тревога оказалась ложной – они были так уверены, что это Лара, „что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом” [22, с. 148–150].

Как отмечает Г.И. Мальцев, в лирических песнях славянских народов действие, как правило, происходит у воды [18, с. 92]. Связано это прежде всего с тем, что мифологема воды по своей сути амбивалентна: она подательница жизни и смерти (Жива и Марена). Так, уже в „Ведах” говорится: „В первом веке богов не было, из несущего возникло сущее. Затем возникло пространство мира” [8, с. 30].

Акт сотворения мира, нашедший отражение и в орнаментах русских вышивок, и в узоре наличников, мыслится как превращение в космос самого творца, т. е. хтонического женского божества (Змеи), которая, по древним представлениям, является и Порождением водной стихии, водного хаоса, и его победительницей [40, с. 9].

Непосредственно с водой связаны многочисленные инициационные обряды, широко распространенные у славян, так называемые русалии, поэтому формула лирических необрядовых песен „девушка у воды”, юницы, по мнению Г.И. Мальцева, связана с представлениями о женской производящей силе, с Юноной [18, с. 97].

Об этом же пишет и известная исследовательница восточнославянского обрядового фольклора В.К. Соколова: „Магия воды, ее животворящая сущность связана прежде всего с представлениями о Праматери, все создающей из водной стихии” [29, с. 102].

В этом отношении очень интересна сцена, где семантика образа Лары, „небесной девы” раскрывается в своеобразном „пучке ассоциаций”. Живаго (опять же в Мелюзееве) собирается зайти вечером к Ларисе Федоровне, но не решается и подходит к окну рядом с ее комнатой. Далее выстраивается следующий образный ряд: ночь, капает вода из крана, на грядках поливают огурцы, на небе светит луна, пахнет всеми цветами сразу, раздается мычание коровы... [22, с. 140].

Может показаться, что это совершенно произвольный ряд, выхваченный наудачу. Но продолжим цитату, чтобы читатель сам увидел систему наших доказательств: „...а за черными мелюзеевскими сараями мерцали звезды, и от них к корове протягивались нити невидимого сочувствия, словно то были скотные дворы других миров,

где ее жалели. Все кругом бродило, росло и восходило на волшебных дрожжах существования” [22, с. 40].

В общей картине производительного изобилия земли корова в мифологических системах коррелируется с луной, Юноной, юницей, поэтому и в сказках славянских народов она является главной помощницей героини („Крошечка-хаврошечка”), а при обращении к хозяевам во время обрядового обхода домов непременно требуют „коровку-масляну головку”. В древнеиндийской космической мифологии корова – знак женского космического начала [20, с. 68].

Примечательно, что в „плаче о Ларе” Юрий Живаго соотносит ее с мифологическим актом творения мира: „Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок сильнейшей, дальше всего доплескивающей волны. Ломаной извилистой линией выкидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибоя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображу тебя” [22, с. 446].

Таким образом, мы видим, что ряд устойчивых ассоциаций, который, безусловно, можно было бы продолжить, у Пастернака носит вовсе не случайный характер. Думая о Ларе, Юрий Живаго постоянно вспоминает о героинях лирических песен: „Я увижу тебя, красота моя писанная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка” [22, с. 370].

Примечательно, что с точки зрения пленивших его партизан, доктор явно „ненормален”: он выходит из лагеря, чтобы пожевать мороженую рябину: „Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, колотим, не выколотим. Никакой сознательности” [22, с. 369]. Однако в поэтической системе Пастернака образ рябины – не просто блестящая стилизация, как об этом пишут комментаторы романа, он напрямую связан с семантикой мифа. У партизан доктор слышит песню, исполняемую Кубарихой:

Что бежал заюшка по белу снегу.
По белу свету да по белу снегу.
Он бежал, косою, мимо рябины дерева.
Он бежал, косою, рябине плакался:
– У меня ль, у зайца, сердце робкое,
Сердце робкое, захолончивое,
Я робею, заяц, следу звериного,
Следу звериного, несыта волчья чрева.
Пожалей меня, рябинов куст,
Что рябинов куст, краса рябина дерево... [22, с. 358].

Пребывание у партизан не случайно ассоциируется с неволей, пленом, спасти от которого может только любимая. В величальных песнях, так называемых вьюнцах, исполнявшихся на Красную Горку, т. е. через неделю после Пасхи, центральным образом является „древо жизни”. Рябина в этом случае ассоциируется с осью мира – „мировым деревом” [19, с. 53].

В народной песенной символике заламывание куста, поедание ягод означает любовную связь, создание космоса. Не случайно и вьюнцы исполнялись молодоженам, поженившимся в мясоед. (В пост же песни, особенно величальные, петь было нельзя.) На русских вышивках традиционным, устойчивым орнаментом является изображение Прародительницы всего сущего в виде дерева [19, с. 287].

Снег же в песенной символике означает смерть, гибель. По сути, герой песни, созданной в традициях народной символики, проходит инициацию, умирает, чтобы воскреснуть в новом качестве, и знаком такого воскресения-освобождения, преобразования является встреча с Ларой – „рябиновым кустом”.

Не случайно сам Пастернак так охарактеризовал потаенный смысл русских лирических песен: „Русская песня, как вода в запруде. Кажется, она остановилась и не движется. А на глубине она безостановочно вытекает из вешняков, и спокойствие ее обманчиво”. И далее: „Всеми способами, повторениями, параллелизмами она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела она вдруг сразу открывается и разом поражает вас. Сдерживающая себя, властвующая над собой, тоскующая сила выражает себя так” [22, с. 358].

По существу, это не только характеристика русской лирической песни, но и Лары, спасающей доктора от гибели в чуждом ему лагере. По мнению же Пастернака, морок, гибель заключаются во всеобщем озлоблении, буйстве страстей, неистовости стихии.

Как отмечает В.Н. Топоров, „для архаического сознания ритуал (и его центральная часть – жертвоприношение) связывал *здесь и там, тогда и теперь* и обеспечивал преемственность бытия в мире, выводимом из космологической схемы и оправдываемом связью с нею” [30, с. 9].

Жертва в этом случае мыслилась как медиатор, посредник между миром живых и мертвых, а в самом ритуале воспроизводился акт творения мира, возвращения в начальные времена. В.Н. Топоров, в частности, пишет: „Чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, необходимо найти центр мира к тот момент, когда профаническая деятельность бездуховного и безблагодатного времени разрывается, время останавливается и возникает то, что было в «начале», в творящий первый раз” [30, с. 11].

Напомним, что в „Слове о полку Игореве” дня создания песни, т. е. гармонизированного мира, топоса, „Боян бо вещей... растекоша мыслью по древу”. Мысль – горностайка – белка – заяц в этом случае находятся в одном семантическом ряду [39, с. 185].

Освобождение от революционного морока для Юрия Живаго (поначалу принявшего революцию как спасительную хирургическую операцию, разом освобождающую от застарелых гнойников и болячек) возможно только через временную смерть, через приобщение к глубинной России, к „небесной деве”.

Не случайно в главе „Рябина в сахаре” Пастернак называет знахарку Кубариху соперницей доктора, т.к. ей ведом скрытый пока для него глубинный смысл происходящего. В уста этой целительницы-пророчицы Пастернак вкладывает такое емкое и точное определение последствий революции: „Или опять это ваше знамя красное. Ты что думаешь? Думаешь, это флак? Ан вот видишь, совсем оно не флак, а это девки-моровухи манкой малиновый платок, манкой, говорю, а отчего манкой? Молодым ребятам манить на убой, на смерть, насылат мор. А вы поверили, флак, сходишь ко мне со всех стран пролета и беднота” [22, с. 361].

Только подлинное приобщение к глубинным народным началам, по мысли Пастернака, дает верный ответ на происходящие события. В этом залог спасения самого доктора, залог его преображения в новом качестве.

Исследователи много писали о „пассивности” Живаго, его „безвольности”, не учитывая при этом символического подтекста, сложной семантики образов центральных героев романа. Выход из „мертвого пространства”, „снежного плена” для Юрия Живаго возможен только в борьбе за Лару, за Россию. И именно поэтому возникают знаменитые стихи, являющиеся контрапунктом всего романа:

И увидел конный,
И приник к копыю.
Голову дракона,
Хвост и чешую.
Пламенем из зева
Рассеивал он свет,
В три кольца вокруг девы
Обмотав хребет.

Здесь Пастернак явно придает иной смысл центральному поединку мифа, но в этом случае он соотносит его с коллизией духовных стихов, героического эпоса [5, с. 53–54]. Доктор может стать подлинным избранником Лары – России – Богородицы, только победив зло – „дракона” – „морок” – „флак”. Даже гибель его от удушья в трамвае, когда он видит постоянно опережающую даму в лиловом (мадемуазель Флери), носит характер катарсиса – очищения. Для России, ее движения вперед нужна другая правда, всем живущим в ней душно, движение вперед невозможно, ибо это бег на месте. Богородичная символика, символика мифа были нужны Пастернаку для особого художественного выражения этой центральной мысли, и в этом он, безусловно, следовал пушкинской традиции, нашедшей свое продолжение в знаменитом пятикнижии Достоевского, где главные герои ищут смысла в приобщении к Богородице или же вступают в „сражение” с ней, т. е. заранее обречены.

1. Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия / Е.В. Антонова. – М. : Наука, 1984. – 262 с.
2. Баевский В.С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака: (Опыт прочтения) / В.С. Баевский // Изв. ЛИ СССР. Сер. лит. и яз. – 1980. – Т. 36. – № 2.
3. Бараг Л.Г. Сюжет о змеборстве на мосту в сказках восточнославянских и других народов / Л.Г. Бараг // Славянский и балканский фольклор. – М., 1981.
4. Бернштам Т.А. Девушка-невеста и предбрачная обрядность в Поморье в XIX -начале XX в. / Т.А. Бернштам // Русский народный свадебный обряд. – Л. : Наука, 1978.
5. Веселовский А.Н. Разыскания в области русских народных стихов: Разд. 2. Св. Георгий в легенде, песне, обряде / А.Н. Веселовский. – СПб. : Типография императорской Академии Наук, 1880.
6. Гура А.В. Ласка в народных славянских представлениях / А.В. Гура // Славянский и балканский фольклор. – М. : Наука. – С. 130–159.
7. Джурић В. Српскохрватска народна епика / В. Джурић. – Сарајево, 1955.
8. Древнеиндийская философия: Начальный период. – переводы с санскрита, подготовка текстов, вступ. статья и коммент. В.В. Бродова. – 2-е изд. – Т. 50. – М. : Мысль, 1972. – 271 с.
9. Дэвидсон В. Африканцы. Введение в историю культуры / Дэвидсон В. – М. : Наука, 1987. – 280 с.
10. Златковская Т.Д. К вопросу о происхождении восточнославянского обряда „русалии” / Т.Д. Златковская // Древняя Русь и славяне. – М. : Наука, 1978. – С. 426–432.
11. Иванов В.В. Луна, упавшая с неба / В.В. Иванов // Древняя литература Малой Азии/ пер. и ком. Вяч. Вс. Иванова. – М. : Худож. лит., 1977. – 317 с.
12. Иванов В.В. Исследования в области славянских древностей / В.В. Иванов, В.И. Топоров. – М. : Наука, 1974. – 342 с.
13. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня / И.П. Колпакова – М.-Л : Изд-во АН СССР, 1962. – 285 с.
14. Красовская И.А. Итальянцы / И.А. Красовская // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники. – М. : Наука, 1977. – 358 с.
15. Кулишић Ш. Српски митолошки речник / Ш. Кулишић, П. Петровић, П. Пантелеић. – Београд, 1971.
16. Лихачев Д.С. Градозащитная семантика Успенских соборов на Руси / Д.С. Лихачев // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. – М. : Наука, 1985. – С. 17–23.
17. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А.Ф. Лосев. – М: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
18. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Г.И. Мальцев // (Исслед. по эстетике уст.-поэтич. канона) / Г.И. Мальцев; Отв. ред. А.Ф. Некрылова; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) – М., Л. : Наука, 1989. – 168 с.
19. Маслова Г.С. Орнамент Русской народной вышивки как историко-

- этнографический источник / Г.С. Маслова. – М. –Наука, 1978. – 207 с.
20. *Невелева С.Л.* Мифология древнеиндийского эпоса (пантеон) / С.Л. Невелева. – М. : Наука, 1975. – 118 с.– (Серия: „Исследования по фольклору и мифологии Востока”).
 21. *Пастернак Б.Л.* „Охранная грамота” и заметки о худож. творчестве / Б.Л. Пастернак // Борис Пастернак об искусстве/ сост. и примеч. Е.Б. и Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. – М. : Искусство, 1990. – 396 с.
 22. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч. : в 5 т. / Б.Л. Пастернак // Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанова ; редкол.: А.А. Вознесенский и др.; вступ. ст. Д.С. Лихачева. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 3. – 734 с.
 23. *Петрановић) Б.* Српске народне пјесме из Босне и Херцеговин / Б. Петрановић). – Београд, 1870. – Т. 3.
 24. *Пропп В.Я.* Змеборство Георгия в свете фольклора / В.Я. Пропп // Фольклор и этнография русского Севера. – Л. : Наука, 1973. – С. 190–208.
 25. *Редер Д.Г.* Мифологическое мышление и зачатки научного мировоззрения в древнем Египте / Д.Г. Редер // Культура Древнего Египта. – М. : Наука, 1976. – С. 223–249.
 26. *Робинсон А.Н.* Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур: (Типология, оригинальность, метод) / А.Н. Робинсон // Славянские литературы: тез. докл. сов. делегации VI международного съезда славистов. – М., 1968. – С. 73–81.
 27. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 592 с.
 28. Смоленский этнографический сборник / сост. В.Н. Добровольский. Ч. 4. – Т. XXVII. – М. : Типография императорской Академии Наук, 1903. –
 29. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов / В.К. Соколова. – М. : Наука, 1979. – 286 с.
 30. *Топоров В.П.* О ритуале: Введение в проблематику / В.П. Топоров // Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. – М. : Наука, 1988. – 329 с.
 31. *Тынянов Ю.Н.* Поэти. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
 32. *Фаминцын А.С.* Божества древних славян / А.С. Фаминцын. – СПб. : Типография Э. Арнгольда, 1884. – 341 с.
 33. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка; в 4 т./ пер. с нем М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1962. –Т. 2. – 671 с.
 34. *Филипповский Г.Ю.* Столетие дерзаний / Г.Ю. Филипповский. – М. : Наука, 1991.– 158 с. – (Литературоведение и языкознание).
 35. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 606 с.
 36. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы / О. Фрейденберг. – Л. : Гослитиздат, 1936. – 454 с.
 37. *Фрейденберг О.М.* Семантика постройки кукольного театра / О.М. Фрейденберг // Вопр. театра. – М., 1971. – Вып. 1.
 38. *Халанский М.Г.* Южнославянские сказания о Кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса: Сравнительные наблюдения в

- области героического эпоса южных славян и русского народа / М.Г. Халанский. – Варшава, 1893.
39. Цивьян Т.В. К мифологическим обоснованиям одного случая табу: ласка (*Mustela vulgaris*) / Т.В. Цивьян // Проблема славянской этнографии: (К 100-летию со дня рожд. чл.-кор. АН СССР Д.К. Зеленина). – Л. : Наука, 1979. – С. 187–193.
40. Шангина И.И. Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX–XX вв.: (К вопросу о семантике древних сюжетов народной вышивки) : автореф. дис. на соискания науч. степени канд. ист. наук. : спец. 07.00.07 „Этнография, этнология и антропология” / И.И. Шангина. – М., 1975. – 34 с.

Аннотация

Рассматриваются женские архетипы, непосредственно связанные с основными концептами Серебряного века. Так, семантика поворота, исторически значимого для рубежа XIX - XX веков и играющего ключевую роль в судьбе героя, в романе Пастернака „Доктор Живаго” раскрывается через цепочку различных событий и систему образов, имеющих мифологический характер и в конечном итоге восходящих к архетипу Белой Дамы. С этой точки зрения, символика мифа становится художественным средством выражения центральной мысли произведения.

Ключевые слова: миф, архетип, ритуал, инициация, космос, Б.Л. Пастернак.

Summary

The article is devoted to the female archetypes that are immediately connected with the basic concepts of the Silver Age. So, the semantics of turning, historically significant for a boundary of the XIX – XX-th centuries and playing a key role in destiny of the hero, in Pasternak’s novel „Doctor Zhivago” reveals through a chain of various events and system of the images, having mythological character and finally going back to archetype of White Lady. From this point of view, the symbolism of the myth becomes an artistic means of expression of the central ideas of the novel.

Key words: myth, archetype, ritual, initiation, universe.

Стаття надійшла до редколегії 22.02.2011 р.