

УДК 821.161.1
DOI 10.25205/2410-7883-2020-2-472-489

«Оживающие картины» в «Детстве Люверс» Б. Пастернака

К. В. Абрамова

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Основной нашей целью является рассмотрение особенностей построения образов в повести Бориса Пастернака «Детство Люверс». В связи с этим мы обращаемся к анализу отдельных эпизодов повести, которые, на наш взгляд, становятся ключевыми для раскрытия темы взросления главной героини. Само повествование в прозаических текстах поэта строится таким образом, что все его составляющие наделяются особой внутренней динамикой, благодаря которой образы теряют свои очертания, преобразуются, получают дополнительные, не всегда поддающиеся расшифровке смыслы. Мы подробно останавливаемся на трех моментах: столкновение Жени Люверс с Мотовилихой – момент окончания ее младенчества, и две встречи героини с Цветковым, «посторонним», фигура которого оказывает влияние на сознание Жени, на ее переход к взрослению. В рассматриваемых эпизодах возникает намек на «экфрастический след»: образы и предметы в повести как будто складываются в подобие описания картины, хотя прямые отсылки на живописные или скульптурные образы в повести отсутствуют. Мы анализируем, как возникают в тексте Пастернака подобию экфразы и как они преобразуют пространство повести. Появляющиеся в повести картины часто заключаются в некое подобие рамки (визуальной или символической, например звуковой), они на мгновение застывают, но затем вновь приходят в движение. Предметы, которые появляются в этих описаниях, и границы между ними становятся зыбкими, всё в пространстве текста колеблется между статикой и динамикой. Мы подробно останавливаемся на анализе образов и мотивов, которые сопровождают переломные для героини моменты перехода от младенчества к детству, а затем к взрослению, и приходим к выводу, что они наполнены живописными аллюзиями, все объекты находятся в сложной взаимосвязи: предметы теряют свои очертания и наделяются внутренней динамикой – картины «оживают». Таким образом, мы можем говорить об «экфрастическом следе», который поддерживает внутреннюю динамику текста повести «Детство Люверс», а «оживающие картины» становятся важным элементом художественного мира повести Бориса Пастернака.

Ключевые слова

экфрасис, экфрастический след, живописный код, динамика, статика, Б. Пастернак, «Детство Люверс»

Для цитирования

Абрамова К. В. «Оживающие картины» в «Детстве Люверс» Б. Пастернака // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 472–489. DOI 10.25205/2410-7883-2020-2-472-489

© К. В. Абрамова, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 2

**“Reviving Pictures”
in “The Adolescence of Lovers” by B. Pasternak**

K. V. Abramova

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

We consider the features of the images' construction in the story “The Adolescence of Lovers” by Boris Pasternak. In this regard, we turn to the analysis of individual episodes in the story, which, in our opinion, become key for revealing the theme of the main character's growing up. The narrative itself in the poet's prose texts is constructed in such a way that all its components are endowed with special internal dynamics, owing to which the images lose their outlines, transform, receive additional, not always decipherable meanings. We dwell on three points in detail: the collision of Zhenya Lovers with Motovilikha – the moment of the end of her infancy – and the two meetings of the heroine with Tsvetkov, an “stranger” whose figure influences Zhenya's consciousness, her transition to growing up. In the episodes under consideration, there is a hint of an “ecphrastic mark”: the images and objects in the story seem to add up to a kind of description of the picture, although there are no direct references to pictorial or sculptural images in the story. We analyze how the similarities of the ecphrase appear in Pasternak's text and how they transform the space of the story. The pictures appearing in the story are often enclosed in a kind of frame (visual or symbolic, for example, acoustical), they freeze for a moment, but then come back into motion. The objects that appear in these descriptions and the boundaries between them become unsteady, everything in the space of the text oscillates between static and dynamic. We dwell in detail on the analysis of images and motives that accompany the turning points for the heroine of the transition from infancy to childhood, and then to adulthood, and we come to the conclusion that they are filled with pictorial allusions, all objects are in a complex relationship: objects lose their outlines and endow internal dynamics – paintings “come to life”. Thus, we can speak of an “ecphrasis mark” that supports the internal dynamics of the text of the story “The Adolescence of Lovers”, and “reviving pictures” become an important element of the artistic world of the story by Boris Pasternak.

Keywords

ecphrasis, ecphrastic mark, pictorial code, dynamics, statics, Boris Pasternak, “The Adolescence of Lovers”

For citation

Abramova K. V. “Reviving Pictures” in “The Adolescence of Lovers” by B. Pasternak. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 2, p. 472–489. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-2-472-489

Повесть Бориса Пастернака «Детство Люверс» впервые была опубликована в альманахе «Наши дни» в 1922 г. Повесть традиционно рассматривается через призму сознания героини – девочки, постепенно переходящей из состояния младенчества и детства к взрослению¹. Такой подход продиктован спецификой само-

¹ См., например: [Радомская, 2015; Лапко, 2009; Горелик, 2011, с. 113–148; Акимова, 2015].

го произведения Бориса Пастернака, его сюжетом, образами. В 1924 г. в статье «Литературное сегодня» Ю. Н. Тынянов писал: «Если на мир смотреть в микроскоп, – это будет особый мир. Таково “Детство Люверс” Пастернака. Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, истончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающих вещи живыми абстракциями» [Тынянов, 1977, с. 161].

Пространство повести заполнено предметами, которые становятся как бы «отдельными частями» мира, в котором существует Женя Люверс. Но этот мир не рассыпается, вещи не существуют отдельно друг от друга, они оказываются соединенными связями, часто почти неуловимыми, существующими лишь как ассоциации, но создающими впечатление взаимопроникновения образов². Но также все эти вещи обозначают границы, на которые «наталкивается» сознание девочки, а поскольку сама героиня преображается, границы и предметы, их представляющие, тоже становятся зыбкими. Они то разрастаются, заполняя весь мир, то уходят на задний план; то наделяются способностью к движению, то застывают в неестественной для них неподвижности. Нашей целью является рассмотрение особенностей построения образов в повести «Детство Люверс», которые создают особое пространство: в нем организуются то расплывающиеся, становящиеся «живыми абстракциями», то максимально выдвигающиеся из небытия предметы.

В связи с этим нам хотелось соотнести обозначенные особенности структуры произведения с проблемой экфрасиса³. Термин «экфрасис», как неоднократно отмечали исследователи, необычайно размыт⁴, чаще всего под ним понимают словесное описание живописного или скульптурного произведения, появляющееся в тексте. В этом смысле в повести Пастернака экфразы нет, отсутствуют упоминания как реально существующих, так и вымышленных произведений живописи. Но в некоторых произведениях Б. Пастернака исследователи отмечали присутствие ассоциаций с изобразительным искусством⁵. Так, например, в связи с финалом стихотворения «Бабочка-буря» Вяч. Вс. Иванов проводит параллель в описании инфанты с портретами Веласкеса. Исследователь видит также отражение раннего кубизма в стихах «...как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» («Волны») [Иванов, 2015, с. 336–339]. Б. М. Гаспаров также подчеркивает, что в текстах Пастернака (в частности, в стихотворении «Зеркало») создается картина предметного мира, которая смотрится как кубистический коллаж [Гас-

² См., например, одно из первых упоминаний о данной особенности пастернаковского мира в повести «Детстве Люверс»: [Саралева, 1990].

³ Мы уже обращались к анализу данной проблемы в статье [Абрамова, 2017], в этой работе мы развиваем и дополняем идеи, изложенные в указанном исследовании.

⁴ См., например: [Константины, 2013].

⁵ Здесь мы не будем отдельно останавливаться на прямых отсылках к живописи, встречающиеся в произведениях Бориса Пастернака, таких, например, как известный отрывок из «Доктора Живаго»: «Вдруг Юра подумал, что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной в гостиную нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» [Пастернак, 2004, т. 4, с. 82]. Или «Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто, / Умеют обнять табакеркою» в стихотворении «Любимая, – жуть! Когда любит поэт...» [Пастернак, 2003, т. 1, с. 156].

паров, 2013, с. 196]. В. С. Баевский же приводит подробное описание образов «гипса», «слепков» и «маски» и их соотношение с произведениями живописи и графики [2011, с. 509–514]. Другие литературоведы говорили об экфрастичности стихотворения «Ожившая фреска» [Есаулов, 2001] и о «приемах визуализации» в «Воздушных путях», более характерных для живописи и кинематографа [Кушнирчук, 2015]. Кроме того, мы ранее рассматривали некоторые живописные подтексты, появляющиеся в цикле «Пять повестей» в книге стихов «Темы и вариации»⁶.

В «Детстве Люверс» тоже можно выделить некий намек на живописные полотна, «экфрастический след»⁷, и нас в первую очередь интересует описание того, как возникает этот след⁸. Поэтому мы рассмотрим образы и предметы в повести, как будто складывающиеся в подобие описания картины, через призму особенностей языка ранних произведений Бориса Пастернака.

Само повествование в прозаических текстах поэта строится таким образом, что все его составляющие наделяются особой внутренней динамикой, благодаря которой образы теряют свои очертания, преобразуются, получают дополнительные, не всегда поддающиеся расшифровке смыслы. Так, в первых же строках повести детские игрушки как будто превращаются в воспоминания, тонушие в медвежьих шкурах, а одна из этих шкур, с которой в наибольшей степени связаны детские впечатления Жени Люверс, обращается огромным «пушистым» цветком («Белая медведица в ее детской была похожа на огромную, осыпавшуюся хризантему» [Пастернак, 2004, т. 3, с. 34]). Происходит наложение друг на друга образов медвежьей шкуры и цветка, которые сами по себе разворачиваются в систему сложных пересекающихся ассоциаций: Е. Фарыно соотносит образ «Белой медведицы» с зодиакальной «Большой Медведицей», которая представляет собой «мировой центр», помещение шкуры белой медведицы в детской также намекает на расположение в «центре мира» героини, а сравнение медведицы с хризантемой как бы подменяет ожидаемое сравнение с «астрой» (т. е. «звездой»). Хризантема же, по мысли Е. Фарыно, становится связанной и с «куклами»-куколками («через лингвистическое сходство названия личинок *chrysalide* и хризантемы *chrysanthemum* от *chrysos* – «золото» и *anthemon* – «цветок»), и с китайско-японским символом солнца (т. е. тоже «центра мира»), и через определение «осыпавшаяся с «концом лета», т. е. с «августом», «Преображением», и в связи с биографическим контекстом⁹ с «хромым незнакомцем» [Faryno, 1993, с. 6–7].

К перечисленным толкованиям сравнения шкуры медведицы с «осыпавшейся хризантемой», предложенным Е. Фарыно, хотелось бы добавить, что в нем можно проследить еще и метафорически переосмысленное описание самой шерсти: в характеристике «осыпавшаяся» проступает ощущение тяжести, под которым

⁶ См.: [Абрамова, 2013, с. 40–41, 54; 2010].

⁷ Здесь мы используем термин, предложенный Р. Д. Тименчиком [2016, с. 654].

⁸ Мы в некоторой степени следуем за замечанием О. М. Фрейденберг о том, что «экфраса описывает произведения пластического искусства с точки зрения того, что на нем изображено и как изображено. Описание этого “как” и составляет душу экфразы» [Фрейденберг, 2008, с. 320].

⁹ День Преображения и август в сознании Бориса Пастернака сопоставлялся с несчастным случаем – падением с лошади, в результате которого он получил увечье, хромоту, а также со способностью к творчеству [Пастернак, 1989, с. 67–68].

склоняется головка цветка, как будто именно поэтому лепестки осыпаются на пол и превращаются в «белую медведицу». Но и эта «тяжесть» превращается в «пушистость» шерсти, придает ее образу необычайную легкость и «воздушность», ведь лепестки цветка воспринимаются уже как нечто такое, что может быть унесено в любой момент порывом ветра. Здесь легкость начинает ассоциироваться с «мгновенностью», постоянным ускользанием, что соотносит медвежью шкуру с теми воспоминаниями¹⁰, которые в ней «тонут» («Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме»). Шкуры становятся своеобразным воплощением ускользающей памяти, но и они сами – забвение. Лета, в которой «тонут» воспоминания, – границы между памятью и забвением снимаются, максимально размываются. А медвежьи шкуры наделяются такими качествами, как безграничная глубина и заполнение собой всего мира, поглощение всего вокруг¹¹.

Слово в повести обрастает дополнительными смыслами и ассоциациями, каждый образ развертывается сразу в нескольких вариантах, каждый из которых соотносится с другими образами, что приводит к таким свойствам пастернаковского прозаического языка, как парадигматичность и вариативность. С одной стороны, эти черты соотносятся с тем, что обычно считается более характерным для поэзии¹², и это позволяет говорить о сближении в «Детстве Люверс» стихового и прозаического, о размывании границы между двумя этими началами, о «прозе поэта»¹³. С другой стороны, соотношение с лирическим языком могло бы отодвинуть или вовсе уничтожить фабульность повести, но этого не происходит. Через постоянное расширение значений образа, через постоянное взаимодействие и соприкосновение смыслов¹⁴ в тексте возникает внутренняя динамика, которая позволяет автору передать то, что невозможно описать только с помощью перечисления внешних событий – изменения в сознании и восприятии девочки, сам процесс взросления, перехода от младенчества к юности.

¹⁰ Мы исходим из того, что «мгновенность» – неотъемлемая черта воспоминания, поскольку человек вспоминает что-либо «вдруг», в неуловимый момент «теперь», невозможно определить тот отрезок времени, в который появляется воспоминание.

¹¹ В повести весь мир как будто тонет в этих шкурах, появляющихся в первых же предложениях произведения. Но здесь же появляется уточнение «так впоследствии ее воспоминания», из которого, как нам кажется, следует, что все описанные в повести события, в дальнейшем превращаются в воспоминания, «тонущие в медвежьих шкурах». Иначе говоря, весь мир «Детства Люверс» погружается в забвение, в Лету. Ср., например, у В. В. Библикина: «Можно сказать, что время это само событие, но в меру нашего отставания от него? Можно конечно. Так мы и говорили: что время по сути потерянное, потеря. Время это потеря события – можно так сказать? Да, но не пропажи его самого, а только того, что оно потерялось от нас. Спряталось. Что бытие любит прятаться, это не его хитрость коварство и пристрастие, а его опять же суть, определение: оно прячется. Где? во времени? Нет, с какой стати. Оно прячется в прятании, просто в Лете» [2015, с. 123].

¹² Заметим, что вариативность поэзии Пастернака как будто подтверждается, закрепляется самим автором – через название одной из поэтических книг «Тема и вариации».

¹³ См. подробнее: [Якобсон, 1987; Фатеева, 2003].

¹⁴ Эти особенности делают также возможным прочтение прозаических произведений Бориса Пастернака, предложенное Е. Фарыно, согласно которому весь текст «по сути моносемантический, он образует вариативную парадигму одного и того же со все более глубокой, все более архетипической мотивикой-семантикой» [Фарыно, 2011, с. 6].

Мы попытаемся показать, что «экфрастический след» – один из возможных вариантов развертывания смысла образов, возникающих в повести «Детство Люверс». Заметим, что рассмотренный выше образ белой медведицы, сопоставленный с осыпавшимся цветком, тоже несет в себе живописные черты, превращает описание комнаты в своеобразный натюрморт, в котором соединяются и медвежьих шкуры, и осыпавшаяся хризантема, и кораблики, и куклы. Мы подробнее остановимся на трех эпизодах повести, которые занимают важное место в «Детстве Люверс», поскольку они становятся переломными моментами в жизни героини и в ее преображении. В них, на наш взгляд, наиболее ярко проявляется тема оживающих картин, появляются черты, соотносимые с намеком на живописное искусство.

Первым из этих эпизодов является описание момента ночного пробуждения Жени, когда происходит выход девочки из младенчества, состояния, о котором еще невозможно говорить, поскольку все впечатления и мысли Жени «тонут в медвежьих шкурах», т. е. они неуловимы и непознаваемы. Этот эпизод часто рассматривают через призму темы имени, поскольку девочке сообщают название того неизведанного, что она увидела ночью, и одного имени «Мотовилиха» оказывается недостаточно, т. е. познание становится возможным через наименование¹⁵. Мы проанализируем особенности самого описания непонятого, пугающего, откровенно крившегося перед взором девочки. Приведем текст интересующего нас отрывка:

Женю в те годы спать укладывали рано. Она не могла видеть огней Мотовилихи. Но однажды ангорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю. Тогда она увидела взрослых на балконе. Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчата, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено. Это было похоже на бред, но у этого бреда было название, известное и Жене: шла игра.

Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнуемое, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что бормотало и ворчалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Женя расплакалась... [Пастернак, 2004, т. 3, с. 34].

Этот эпизод во многом пересекается с описанием детских впечатлений самого Бориса Пастернака, изложенных им в биографическом очерке «Люди и положение»:

Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню. Посреди нее я проснулся от сладкой, щемящей муки, в такой мере ранее не испытанной. Я закричал и заплакал от тоски и страха. Но музыка заглушала мои слезы, и только когда разбудившую меня часть трио доиграли до конца, меня услышали. Занавеска, за которой я лежал

¹⁵ См., например, позицию Л. Флейшмана: «Содержание “Детства Люверс” в принципе сведется к сопоставлению имени и называемого объекта, стержневая тема – взросление героини – окажется неоднаправленным движением между непониманием и пониманием, узнаванием и неузнаванием, называнием и неназыванием...» [2006, с. 364–365]. Кроме того, исследователь говорит о том, что «корни пастернаковской “изобразительности” – не “показывание” вещи в живописи, а столкновение “показывания” с “называнием”» [Там же, с. 372]. Иначе говоря, тема имени, тема узнавания также связаны с «экфрастическим следом» в произведениях Бориса Пастернака.

и которая разделяла комнату надвое, раздвинулась. Показалась мать, склонилась надо мной и быстро меня успокоила. Наверное, меня вынесли гостям, или, может быть, сквозь раму оконной двери я увидел гостиную. Она полна была табачного дыма. Мигали ресницами свечи, точно он ел им глаза. Они ярко освещали красное лакированное дерево скрипки и виолончели. Чернел рояль. Чернели сюртуки мужчин. Дамы до плеч высывались из платьев, как именные цветы из цветочных корзин... [Пастернак, 2004, т. 3, с. 298].

Первое, что объединяет данные отрывки, – это сюжетное сходство: и в том, и в другом случае описано пробуждение ребенка ночью, за которым следует столкновение с чем-то ранее неизвестным: с «Мотовилихой» в «Детстве Люверс» и с искусством в «Людях и положениях». Но при различии деталей описания есть сходство в том, как оно строится в каждом случае.

И в воспоминаниях Бориса Пастернака, и в повести «Детство Люверс» можно говорить о живописности текста: оба они насыщены цветом, и в них присутствует мотив мгновенности, открывающейся перед взором ребенка картины. В этой сиюминутности, внезапности есть соотношение с воспоминаниями, о которых мы уже говорили, и присутствие в «теперь», одномоментность. Это сразу же сближает приведенные тексты с изобразительным искусством: «Картина выводит изображенное на ней за пределы времени и предлагает его взору зрителя (субъекту) в момент “теперь”» [Ямпольский, 2015, с. 59–60]. Оба события даны как то, что вспоминается, восстанавливается в памяти через какое-то время, причем это задано уже в самом начале: «Женю в те годы спать укладывали рано»; «Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню», – но то, что видит Женя, и то, что видит маленький Боря, как будто разворачивается, рисуется прямо сейчас.

Цветовая палитра различна. В «Детстве Люверс» отчетливость и яркость цветов того, что происходит на балконе («Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено»), противопоставляется тому, что видит девочка за рекой, – оно не имеет ни очертаний, ни цвета. В «Людях и положениях» также есть несколько цветовых пятен («красное лакированное дерево скрипки и виолончели», чернеющий рояль и черные сюртуки), но они как будто проступают сквозь дым, о котором говорится раньше, т. е. становятся размытыми, нечеткими.

В повести также интересно то, что спросонья Женя Люверс видит взрослых на балконе как будто застывшими. Девочка смотрит на них через оконную раму, и это тоже намекает на предстоящее перед нами описание картины, очерченной от всего остального мира рамкой¹⁶. А ольха, нависающая над брусьями, превращается в своеобразный занавес, который на мгновение приоткрывается, и это позволяет увидеть и игру, и Мотовилиху¹⁷. Ощущение статичности создается с помощью того, как именно описывается картина: «Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчата, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено». В тексте появляется параллелизм предложений,

¹⁶ О создании живописного эффекта рамки в произведениях Пастернака, т. е. об эмфатической роли окна, а также о других его функциях см.: [Жолковский, 2011].

¹⁷ Вяч. Вс. Иванов вспоминает, что в одном из разговоров Борис Пастернак предложил зрительный образ, «объединяющий его собственную поэтику с современным научным мировосприятием»: «мы видим не сам мир и предметы, а только занавес, их закрывающий. Но занавес колыхается, и искусство, как и наука, передают его колыхание» [Иванов, 2015, с. 336].

который усиливается тем, что все цвета выражены яркими и эмоциональными краткими прилагательными: «чай – красен»; «манжеты и карты – желты»; «сукно – зелено». В тексте задается ритм, прозаическое описание «превращается» в стихи¹⁸. Ритмичность прозы как будто замедляет восприятие этого фрагмента, заставляя все предметы и образы замереть, застыть.

Но и статичность «картины» не полная: переливается, как будто меняет свой цвет ольха¹⁹, мерцает, движется то неизведанное, которое будет названо Мотовилой, и происходящее на балконе, как только взгляд переходит с него на находящееся за рекой тоже как будто «оживает»: начинает «бормотать» и «ворочаться», появляется табачный дым, размывающий границы, появляются движущиеся тени («...у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветренные тени на рыжие бревна галереи»). Сама статичность, о которой мы писали выше, не абсолютная, внутри замершей, застывшей картины как бы прячется возможность движения. Например, в сравнении ольхи с чернилами «выдвигается» признак текучести, а значит, и подвижности. Кроме того, «чернила» часто в поэтической речи становятся заменителем, знаком вдохновения и творчества (что придает этой жидкости значение ‘подвижность особого, возвышенного порядка’), а в художественном мире Бориса Пастернака «чернила» наделяются еще большей экспрессией (см., например: «Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд...» [Пастернак, 2003, т. 1, с. 62]), даже стихийностью²⁰.

Движение и неподвижность в рассматриваемом отрывке постоянно сменяют друг друга. Как только читатель воспринимает одно из этих состояний, оно сразу же меняется на противоположное, как будто ускользает – в тексте происходит постоянный внутренний динамический сдвиг, картины и образы то оживают, то застывают, и этот процесс непрерывен. С нашей точки зрения, для описания взаимодействия между образами в этом эпизоде «Детства Люверс» мы можем применить «формулу» Ю. Н. Тынянова: «... между ее элементами²¹ нет статистического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» [Тынянов, 2007, с. 9].

Второй эпизод, на котором мы хотели бы остановиться, связан с важной для повести темой «другого», с фигурой Цветкова, героя, который практически не

¹⁸ Отметим, что подобный прием, хотя и в меньшей степени выраженный, есть также в приведенном выше отрывке из воспоминаний Бориса Пастернака, только в качестве повторяющегося слова со значением цветы выступает глагол «чернеть»: «Чернел рояль. Чернели сюртуки мужчин».

¹⁹ Отметим здесь, что наделение дерева, ольхи, таким качеством, как «переливчатость», сближает этот образ с водной стихией и напоминает об образе ольхи, отражающейся в воде из стихотворения «Определение поэзии» («Площе досок в воде – духота. / Небосвод завалился ольхою. / Этим звездам к лицу б хохотать, / Ан вселенная – место глухое» [Пастернак, 2003, т. 3, с. 132]), который, в свою очередь, переключается с отражающимися пейзажами у Верлена (см. об этом [Подгаецкая, 2009]).

²⁰ Так, например, Юдзи Кадзияма соотносит чернила в упомянутом раннем стихотворении с образом водной стихии [2013].

²¹ Ю. Н. Тынянов говорит о «динамической целостности», т. е. форме произведения, мы же здесь под элементами подразумеваем образы.

задействован в событиях повести. Он остается объектом наблюдения, становится лишь лицом пострадавшим: девочка случайно замечает «хромого из господ», случайно узнает его имя, постоянно видит его, но этот образ постороннего наделяется в сознании героини особой значимостью²². Р. Якобсон отмечает, что «апогей активности этой героини, придающий трагедии повествования фатальный характер, состоит в ментальном изменении окружающего: заметив кого-то “без нужды, без пользы, без смысла” ([Пастернак, 2004, т. 3, с. 108]. – К. А.), она мысленно ввела его в свое существование» [Якобсон, 1987, с. 324–338].

С образом Цветкова еще больше, чем с рассмотренными частями повести, как нам кажется, связан мотив оживающей картины, т. е. картины динамичной: находясь в состоянии покоя в момент, когда она предстает перед читателем, наблюдаемое приходит в движение, оживает, но затем возвращается в первоначальное состояние. Мы подробнее остановимся на том моменте, когда Женя впервые видит «хромого». Но сначала внимание девочки привлекает не он, а незнакомки в чужом саду:

Они чернелись, как слово «затворница» в песне. Три ровных затылка, зачесанных под круглые шляпы, склонились так, будто крайняя, наполовину скрытая кустом, спит, обо что-то облокотясь, а две другие тоже спят, прижавшись к ней. Шляпы были черно-сизые, и гасли, и сверкали на солнце, как насекомые. Они были обтянуты черным крепом. В это время незнакомки повернули головы в другую сторону. Верно, что-то в том конце улицы привлекло их внимание. Они поглядели с минуту на тот конец так, как глядят летом, когда мгновение растворено светом и удлинено, когда приходится щуриться и защищать глаза ладонью, – с какую-то минуту поглядели они и впали опять в прежнее состояние дружной сонливости» [Пастернак, 2004, т. 3, с. 54–55].

Незнакомки неожиданно «вторгаются» в сюжет повести, чтобы затем больше не появиться. Они как бы предваряют появление Цветкова, который, как уже было сказано, так же, как эти девушки, всегда находится на периферии событий. Описание начинается с глагола «чернелись», в котором уже содержится цветовое значение, но дальше в предложении идет сравнение со словом «затворница», и это неожиданно отодвигает на второй план прямое значение глагола. И само появление незнакомок кажется неуместным, как было бы неуместно слово «затворница» в песне.

Само сравнение «чернелись, как слово “затворница” в песне» необычно. Возможно, здесь имеется в виду стихотворение Якова Полонского «Затворница» (1846), слова которого были положены на музыку. Начальная строка песни «В одной знакомой улице...» пересекается с текстом повести Бориса Пастернака: Женя сидит на лестнице и заглядывает в соседний сад, видит за ним улицу, кото-

²² Вторая часть повести называется «Посторонний», и фигура другого, привлечшего внимание девочки, является знаком выхода ее из детского состояния, взросления. Обращение сознания Жени к постороннему, никак не связанному с ней и ее жизнью человеку, становится важным этапом познания героиней мира и себя самой. С этой идеей перекликаются, как нам кажется, два замечания В. В. Бибихина: «человека без другого, вне отношения к другому невозможно увидеть» [2007, с. 152]; «другой присутствует для меня как проникающий в мое собственное присутствие; он задевает меня тем безусловнее, что не телесно» [Там же, с. 33]. Поэтому Цветков, повлияв на девочку одним лишь своим существованием, «присутствием», как бы открывает Женю Люверс ей самой и читателю.

рая кажется девочке незнакомой, хотя позже понимает, что ошибалась. Первая строка песни одновременно как будто противопоставляется тому, что Женя не узнает улицу, считает ее незнакомой и как будто намекает на то, что Женя должна была узнать улицу.

Вернемся к описанию незнакомок, за которыми наблюдает Женя. Мы можем говорить о насыщенности цветом этого эпизода и предшествующего ему описания сада:

Кустов в чужом саду не было, и вековые деревья, унося в высоту, к листве, как в какую-то ночь, свои нижние сучья, снизу оголяли сад, хоть он и стоял в постоянном полумраке, воздушном и торжественном, и никогда из него не выходил. Сохатые, лиловые в грозу, покрытые седым лишаем, они позволяли хорошо видеть ту пустынную, малоезжую улочку, на которую выходил чужой сад той стороной. Там росла желтая акация. Теперь кустарник сох, скрючивался и осыпался.

Вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещается происшествие во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курселе [Пастернак, 2004, т. 3, с. 54].

В приведенных отрывках есть цветовые акценты: уже упоминавшийся глагол «чернелись», а также «черно-сизые шляпы», «черный креп», «лиловые в грозу деревья», «седой лишай», контраст полумрака в саду и яркой, солнечной улицы рядом, «желтая акация». Но цветосветовая гамма меняется, приходит в движение, в отличие от застывших, как будто заснувших девушек. Например, шляпки незнакомок сверкают и переливаются на солнце, «как насекомые», желтая акация сохнет и осыпается, желтый цвет превращается в бурый или коричневый.

Насыщенность цветом, особенности оттенков, их смена, создающая ощущение неподвижности фигур девушек, как будто заснувших в саду (только на короткое мгновение они выходят из состояния оцепенения, и впадают в него снова), позволяют говорить о том, что здесь возможно возникновение ассоциации с живописью импрессионистов. Здесь нет прямой отсылки к какому-либо конкретному произведению или художнику, лишь «экфрастический след», намек на живописные произведения Клода Моне, Эдуарда Мане, В. Э. Борисова-Мусатова. Кроме того, нам кажется, что есть сходство в сюжетах и палитре незнакомок, которых видит Женя, и картин американского художника Джона Сингера Сарджента, который большую часть жизни провел в Европе. В его произведениях «Two girls on a Lawn» (1889), «Two Women Asleep in a Punt under the Willows» (1887), «St. Martins Summer» (1888), «Violet Resting on the Grass» (1889) и др. повторяется мотив девушек (или одной девушки), заснувшей на траве, причем его творческая манера близка к импрессионизму (он был дружен с Клодом Моне и его часто относят к художникам-импрессионистам)²³.

Еще одной отсылкой к «живописному коду» рассматриваемого эпизода становится его окончание: Женя видит незнакомок, уходящих из сада, и впервые замечает хромого: «Они поодиночке, друг за дружкой, прошли в калитку. За ними

²³ Кроме того, возможно возникновение ассоциаций с английскими художниками XVIII и XIX вв., которые оказали большое влияние на отца Бориса Пастернака, художника Л. О. Пастернака (о влиянии, которое оказывал отец на взгляды и творческое становление Б. Пастернака, см.: [Акимова, 2013]).

странной, увечной походкой следовал невысокий человек. Он нес под мышкой большущий альбом или атлас. Так вот чем занимались они, заглядывая через плечо друг дружке, а она думала – спят» [Пастернак, 2004, т. 3, с. 55]. То, что Цветков несет в руках альбом, как бы расшифровывает предыдущее описание, раскрывает, что незнакомки кажутся спящими потому, что рассматривают альбом. Иначе говоря, опосредовано в тексте присутствует некая картина, но ни Женя, ни читатель не видят ее. Сами же незнакомки недвижимы, оказываются как будто вписанными в другую картину, которую разглядывает Женя.

Добавим еще, что сравнение шляпок девушек с насекомыми, соединяясь с описанием деревьев, в тени которых Женя видит их, и то, что они находятся в состоянии сонного оцепенения, выходят из него на минуту, а затем впадают опять, – все это перекликается со стихотворением «В лесу» из цикла «Нескучный сад», написанном в 1917 г.:

Текли лучи. Текли жуки с отливом.
Стекло стрекоз сновало по щекам.
Был полон лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика
[Пастернак, 2003, т. 1, с. 192].

В стихотворении тема кажущегося сна и неподвижности, вызванной им, сочетается со скрытой насыщенностью движением всего мира. То же можно увидеть и в «Детстве Люверс»: замершая сцена, где Женя впервые видит Цветкова и кажущихся ей спящими незнакомок, обрамлена двумя описаниями поленницы, с которой Женя рассматривает соседский сад, и оба описания наполнены движением, что резко контрастирует с неподвижной, как будто застывшей картиной с незнакомками.

Сначала Пастернак подробно описывает то, как девочка вообще могла ее увидеть:

Сюда-то, за дрова, и направилась Женя. Она подперла лестницу снизу плоской полешкой, чтобы не сползла, утрясла ее на ходивших дровах и села на среднюю перекладину неудобно и интересно, как в дворовой игре. Потом поднялась и, взобравшись повыше, заложила книжку на верхний разоренный рядок, готовясь взяться за «Демона»; потом, найдя, что раньше было лучше сидеть, спустилась опять и забыла книжку на дровах и про нее не вспомнила, потому что теперь только заметила она по ту сторону сада то, чего не предполагала раньше за ним, и стала, разинув рот, как очарованная [Пастернак, 2004, т. 3, с. 54].

В этом описании появляется сравнение с дворовой игрой, что привносит дополнительные динамические ассоциации в движения девочки. А то, что Женя замирает, как очарованная, как будто предвосхищает появление неподвижных фигур в саду.

Перед тем, как увидеть незнакомок и Цветкова, героиня подпирает поленом лестницу, в конце же эпизода поленница начинает рассыпаться, и картина со спящими девушками в саду оказывается как будто вписанной в короткий миг между тем, как Женя пытается усесться дровах, и их падением:

Соседки прошли садом и скрылись за службами. Уже низилось солнце. Доставая книжку, Женя потревожила поленницу. Сажень пробудилась и задвигалась, как живая. Несколько поленьев съехало вниз и упало на дерн с легким стуком. Это по-

служило знаком, как сторожев удар в колотушку. Родился вечер. Родилось множество звуков, тихих, туманных. Воздух принялся насвистывать что-то старинное, заречное [Пастернак, 2004, т. 3, с. 55].

К движениям в этих эпизодах примешиваются также и звуки, ритмические «сбои» которых подробно рассматривает Б. М. Гаспаров: множество ритмических шумов сопровождают описание особенностей походки Цветкова, становятся, по словам исследователя, «контрапунктом к его «странной, увечной походке» [Гаспаров, 2013, с. 143]. Заметим также, что с описанным звуковым обрамлением перекликается сравнение девушек со словом «затворница» в песне, о котором мы говорили выше.

Кроме того, «Детство Люверс» и стихотворение «В лесу» объединяют лермонтовские мотивы. В стихотворном тексте их подробно разобрал Томас Венцлова, сопоставив лирический текст Бориса Пастернака со стихотворением «Сон» Лермонтова [Венцлова, 2012]. Также исследователи неоднократно писали о лермонтовских аллюзиях в книге «Сестра моя – жизнь», как известно, посвященной Лермонтову и открывающейся стихотворением «Памяти Демона», и в самой повести «Детство Люверс»²⁴. Отметим, что в тот момент, когда Женя замечает незнакомок в соседском саду, она читает «Демона» Лермонтова, и описание девушек в саду вызывает еще одну «живописную» ассоциацию – с картиной «Демон поверженный» Михаила Врубеля²⁵.

Третий эпизод, на котором мы хотели бы остановиться, – это явление призрака Цветкова, которого видит Женя, еще не зная о его смерти²⁶. Этот отрывок предшествует финалу повести и во многом перекликается с уже описанным нами моментом ночного пробуждения девочки в начале повести:

Так прошла неделя, и к концу другой, в четверг, на рассвете она опять его увидала. Лизина постель была пуста. Просыпаясь, Женя слышала, как за ней брякнула калитка. Она встала и, не зажигая огня, подошла к окошку. Было еще совершенно темно. Но чувствовалось, что в небе, в ветках деревьев и в движениях собак та же тяжесть, что и накануне. Эта пасмурная погода стояла уже третьи сутки, и не было сил стащить ее с обрыхлившей улицы, как чугун с корявой половицы.

²⁴ Например, см.: «В сознании Девочки Цветков связан с Лермонтовым и Демоном, в сознании же Пастернака своя хромота, связанная с падением с лошади, как особая отмеченность, объединяет его с живым духом Лермонтова» [Фатеева, 2003, с. 120]. См. также: [Там же, с. 329–331].

²⁵ Эта ассоциация также позволяет провести параллель со стихотворением «Маргарита» из книги стихов «Темы и вариации», в котором также появляется намек на эту картину: «И затылок с рукою в руке у него, / А другую назад заломила, где лег, / Где застрял, где повис ее шлем теневой, / Разрывая кусты на себе как силок» [Пастернак, 2003, т. 1, с. 166–167] (см. подробнее об этом: [Абрамова, 2013, с. 40–41, 54]).

²⁶ Здесь происходит необычный временной «сбой», и нам кажется, что он является еще одной яркой иллюстрацией того, что Б. М. Гаспаров называет «контрапунктным течением времени»: «разные фабульные нити развертываются каждая в своем собственном режиме, так что их стечение в какой-либо точке повествования каждый раз оборачивается новой стороной, открывая новые возможности их соположения, высвечивающие в них новые смыслы» [Гаспаров, 2013, с. 155]. Женя Люверс и Цветков как будто движутся в разных временных потоках: Цветков уже погиб, а для девочки он существует и без сомнений узнается в силуэте, увиденном в окне, – но все же эти временные линии пересекаются, встречаются несколько раз на протяжении повести.

В окошке через дорогу горела лампа. Две яркие полосы, упав под лошадь, ложились на мохнатые бабки. Двигались тени по снегу, двигались рукава призрака, запахивавшего шубу, двигался свет в занавешенном окне. Лошадка же стояла неподвижно и дремала.

Тогда она увидела его. Она сразу узнала его по силуэту. Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней. За ним двинулись, перекашиваясь и удлиняясь, обе яркие полосы, а за полосами и сани, которые быстро вспыхнули и еще быстрее метнулись во мрак, медленно заезжая за дом к крыльцу [Пастернак, 2004, т. 3, с. 81–82].

Пробуждение, вызванное внешним воздействием (шевелинувшейся кошкой в начале «Детства Люверс» и стуком калитки в конце), картина, открывающаяся перед взором девочки, световые пятна, которые создают эту картину, – все это объединяет два названных эпизода.

Так же, как и в моменте перехода от младенчества к детству, в этом отрывке Женя смотрит в окно, и оконная рама ограничивает пространство, как будто создает рамку для картины. И так же картина кажется статичной («Лошадка же стояла неподвижно и дремала»), но движение передается сначала теням и свету («Двигались тени по снегу, двигались рукава призрака, запахивавшего шубу, двигался свет в занавешенном окне»), а затем фигуре Цветкова с лампой, за которым начинают двигаться и сани («Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней. За ним двинулись, перекашиваясь и удлиняясь, обе яркие полосы, а за полосами и сани, которые быстро вспыхнули и еще быстрее метнулись во мрак, медленно заезжая за дом к крыльцу»). Причем динамизм нарастает: в описании появляются все более экспрессивно окрашенные слова: «двинулись, перекашиваясь и удлиняясь»; «быстро вспыхнули», «еще быстрее метнулись».

Заметим, что слово «призрак» в тексте появляется раньше, чем фигура хромого («двигались рукава призрака, запахивавшего шубу»), призраком назван человек, сидящий в санях, а не Цветков, и он становится лишь фигурой, возникшей в результате игры света и тени, как бы вписанной в картину. Но и сам Цветков – только силуэт в освещенном окне, т. е. тоже «тень», и вся картина, которую рассматривает Женя, – только причудливое движение, перекрещивание и взаимопроникновение световых полос и теней, и в отличие от первого рассмотренного нами эпизода здесь отсутствуют яркие цветовые пятна, а общая палитра картины передана через «тяжесть», «пасмурность», «темноту». Все это опять напоминает об импрессионистских пейзажах. Нужно отметить еще одну живописную ассоциацию, на которую указал Е. Фарыно: «некие типологические совпадения» описания Цветкова с картиной английского художника-прерафаэлиты Уильяма Холмера Ханта «Светоч мира» (William Holmer Hunt «The Light of the World», 1851–1853)²⁷.

Как мы видим, в трех эпизодах повести «Детства Люверс», которые становятся для героини переломными моментами перехода от младенчества к детству, а затем к взрослению, повествование наполнено живописными аллюзиями, и то, что рассматривает Женя Люверс, описывается так, что все представляется своеобразной картиной, заключенной в видимую либо символическую рамку (например, рамку из звуков). Все это позволяет говорить об «экфрастическом следе», который присутствует в повести, но эти подобию живописных полотен не становятся

²⁷ См. подробнее: [Фарыно, 1993, с. 78].

застывшими, они постоянно то замирают, то приходят в движение, а все объекты, которые в них включены, находятся в сложной взаимосвязи: границы между ними становятся зыбкими, сами предметы теряют свои очертания и наделяются внутренней динамикой – картины «оживают».

Список литературы

- Абрамова К. В.* «Колеблющиеся признаки» рода в «Пяти повестях» Б. Пастернака // Лирические и эпические сюжеты. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Лирические и эпические сюжеты. Новосибирск, 2010. Вып. 10. С. 151–166.
- Абрамова К. В.* Композиционная структура книги Б. Л. Пастернака «Темы и вариации»: Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2013. 219 с.
- Абрамова К. В.* «Экфрасический след» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Вестник Костром. гос. ун-та. 2017. Т. 23, № 4. С. 132–136.
- Акимов А.* Художественный мир Л. О. Пастернака и поэтика Б. Л. Пастернака // «Объятье в тысячу охватов»: Сб. материалов, посвящ. памяти Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию / Сост.: А. Ю. Сергеева-Клятис, О. А. Лекманов. СПб.: РХГА, 2013. С. 27–39.
- Акимов А. С.* Структурообразующие мотивы повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Мифологические образы в литературе и искусстве. М., 2015. С. 284–297.
- Баевский В. С.* Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011. 736 с.
- Бибихин В. В.* Мир. СПб.: Наука, 2007. 431 с.
- Бибихин В. В.* Пора (время-бытие). СПб.: Владимир Даль, 2015. 367 с.
- Венцлова Т.* Пространство сна: Лермонтов и Пастернак // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: НЛЮ, 2012. С. 346–358.
- Гаспаров Б. М.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: НЛЮ, 2013. 272 с.
- Горелик Л. Л.* «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М.: РГГУ, 2011. 370 с.
- Есаулов И. А.* Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 43–56.
- Жолковский А. К.* Место окна в мире Пастернака // Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛЮ, 2011. С. 27–64.
- Иванов Вяч. Вс.* Колыхающийся занавес. Из заметок о Пастернаке и изобразительном искусстве // Иванов Вяч. Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Азбуковник, 2015. С. 336–339.
- Кадзияма Ю.* Образ воды в творчестве Б. Л. Пастернака («Февраль. Достать чернил и плакать!..», «Повесть» и «Доктор Живаго») // Новый филологический вестник. 2013. № 4 (27). С. 54–63.
- Константины М.* Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. С. 29–34.

Кушиничук Н. П. Визуализация как повествовательный принцип в прозе поэта Б. Пастернака («Воздушные пути», 1924) // Вестник Ленингр. ун-та им. А. С. Пушкина. 2015. Т. 1, № 4. С. 46–53.

Лапко О. Ю. Физическое и духовное становление героини повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» // Гуманитарные исследования. 2009. № 1. С. 126–131.

Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост., коммент. Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО / SLOVO, 2003. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931. 576 с.; 2004. Т. 3: Проза. 632 с.; Т. 4: Доктор Живаго, 1945–1955. 760 с.

Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Материалы к биографии. М.: Сов. писатель, 1989. 686 с.

Подгаецкая И. Ю. Пастернак и Верлен // Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи. М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2009. С. 404–423.

Радомская Т. Единство пути поэта: тождество субъекта и объекта // Пастернаковские чтения. Исследования и материалы. М.: Азбуковник, 2015. Вып. 3. С. 24–25.

Саралева С. А. Поэтическая проза («Детство Люверс») // Пастернаковские чтения: Материалы межвуз. конф. Пермь: Перм. ун-т, 1990. С. 47–52.

Тименчик Р. Д. Заметки о русском стиховом экфрасисе // Тименчик Р. Д. Ангелы – люди – вещи: В ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2016. С. 633–686.

Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 150–166.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: КомКнига, 2007. 184 с.

Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: НЛО, 2003. 399 с.

Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: НЛО, 2006. С. 348–279.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.

Яacobсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Яacobсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.

Ямпольский М. Живописный гнозис. М.: Ш. П. Бреус, 2015. 144 с.

Faruno J. Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ. Археопоэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm, 1993. 84 с.

Faruno J. Муаровая капуста и тетрадь откровений (археопоэтика «Доктора Живаго». 2) // Культура и текст. 2011. № 12. С. 6–67.

References

Abramova K. V. “Ekfrasticheskiy sled” v povesti B. Pasternaka “Detstvo Lyuvers”. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta [Kostroma State University Bulletin]*, 2017, vol. 2, no. 4, p. 132–136. (in Russ.)

Abramova K. V. “Koleblyushchiesya priznaki” roda v “Pyati povestyakh” B. Pasternaka. In: *Materialy k slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury. Liricheskie i epicheskie syuzhety [Materials for the dictionary of plots and motives of Russian literature. Lyrical and epic plots]*. Novosibirsk, 2010, vol. 10, p. 151–166. (in Russ.)

Abramova K. V. Kompozitsionnaya struktura knigi B. L. Pasternaka “Temy i variatsii” [The compositional structure of the book by B. L. Pasternak “Themes and Variations”]. Cand. of Philol. Diss. Novosibirsk, 2013, 219 p. (in Russ.)

Akimova A. Khudozhestvennyy mir L. O. Pasternaka i poetika B. L. Pasternaka. In: Sergeeva-Klyatis A. Yu., Lekmanov O. A. (Comp.) “Ob'yat'e v tysyachu okhvatoov” [“Embrace in a thousand envelopes”]. Collection of materials dedicated to the memory of Evgeny Borisovich Pasternak and his 90th birthday. St. Petersburg, RSHA Publ., 2013, p. 27–39. (in Russ.)

Akimova A. S. Strukturnoobrazuyushchie motivy povesti B. Pasternaka “Detstvo Lyuvers”. In: Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve [Mythological images in literature and art]. Moscow, 2015, p. 284–297. (in Russ.)

Baevskiy V. S. Pushkinsko-pasternakovskaya kul'turnaya paradigma [Cultural paradigm of Pushkin and Pasternak]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2011, 736 p. (in Russ.)

Bibikhin V. V. Mir [The World]. St. Petersburg, Nauka, 2007, 431 p. (in Russ.)

Bibikhin V. V. Pora (vremya-bytie) [It's time (Time-Being)]. St. Petersburg, Vladimir Dal Publ., 2015, 367 p. (in Russ.)

Esaulov I. A. Ekfrasis v russkoy literature novogo vremeni: kartina i ikona. *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of Historical Poetics], 2001, vol. 6, p. 43–56. (in Russ.)

Faryno J. Belaya medveditsa, ol'kha, Motovilikha i khromoy iz gospod. Arkheopoetika “Detstva Lyuvers” Borisa Pasternaka [Polar bear, alder, Motovilikha and lame of the gentlemen. Archeopoetics of “The Adolescence of Luvers” by Boris Pasternak]. Stockholm, 1993, 84 p. (in Russ.)

Faryno J. Muarovaya kapusta i tetrad' otkroveniy (arkheopoetika “Doktora Zhivago”. 2) [Moire cabbage and a notebook of revelations (archeopoetics of “Doctor Zhivago”. 2)]. *Culture and text*, 2011, no. 12, p. 6–67. (in Russ.)

Fateeva N. A. Poet i proza: Kniga o Pasternake [Poet and Prose: The Book on Pasternak]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003, 399 p. (in Russ.)

Fleyshman L. K kharakteristike rannego Pasternaka. In: Fleyshman L. Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannyye raboty po poetike i istorii russkoy literatury [From Pushkin to Pasternak. Selected works on poetics and history of Russian literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, p. 348–279. (in Russ.)

Freydenberg O. M. Mif i literatura drevnosti [Myth and literature of antiquity]. Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2008, 896 p. (in Russ.)

Gasparov B. M. Boris Pasternak: po tu storonu poetiki (Filosofiya. Muzyka. Byt) [Boris Pasternak: Beyond Poetics (Philosophy. Music. Life)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013, 272 p. (in Russ.)

Gorelik L. L. “Mif o tvorchestve” v proze i stikhakh Borisa Pasternaka [“The myth of creativity” in prose and poetry by Boris Pasternak]. Moscow, RSHU Publ., 2011, 370 p. (in Russ.)

Ivanov Vyach. Vs. Kolykhayushchiysya zanaves. Iz zametok o Pasternake i izobrazitel'nom iskusstve. In: Ivanov Vyach. Vs. Pasternak. Vospominaniya. Issledovaniya. Stat'i [Pasternak. Memories. Research. Articles]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2015, p. 336–339. (in Russ.)

Kadziyama Yu. Obraz vody v tvorchestve B. L. Pasternaka ("Fevral'. Dostat' chernil i plakat'!..", "Povest'" i "Doktor Zhivago"). *Novy filologicheskii vestnik [New Philological Bulletin]*, 2013, no. 4 (27), p. 54–63. (in Russ.)

Konstantini M. Ekfrasis: ponyatie literaturnogo analiza ili bessoderzhatel'nyy termin. In: "Nevyrazimo vyrazimoe": ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste ["Inexpressibly expressible": ecphrasis and problems of visual representation in a literary text]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013, p. 29–34. (in Russ.)

Kushnirchuk N. P. Vizualizatsiya kak povestvovatel'nyy printsip v proze poeta B. Pasternaka ("Vozdushnye puti", 1924). *Vestnik Leningradskogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of Leningrad University named in honor of A. S. Pushkin]*, 2015, vol. 1, no. 4, p. 46–53. (in Russ.)

Lapko O. Yu. Fizicheskoe i dukhovnoe stanovlenie geroini povesti B. L. Pasternaka "Detstvo Lyuvers". *Gumanitarnye issledovaniya [Humanities Research]*, 2009, no. 1, p. 126–131. (in Russ.)

Pasternak B. L. Polnoe sobranie sochineniy [Complete works]. Moscow, SLOVO / SLOVO Publ., 2003, vol. 1, 576 p.; vol. 3, 632 p.; vol. 4, 760 p. (in Russ.)

Pasternak E. B. Boris Pasternak: Materialy k biografii [Boris Pasternak: Materials for a biography]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989, 686 p. (in Russ.)

Podgaetskaya I. Yu. Pasternak i Verlen. In: Podgaetskaya I. Yu. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow, 2009, p. 404–423. (in Russ.)

Radomskaya T. Edinstvo puti poeta: tozhdestvo sub'ekta i ob'ekta. In: Pasternakovskie chteniya. Issledovaniya i materialy [Pasternak Readings. Research and materials], Moscow, Azbukovnik Publ., 2015, iss. 3, p. 24–25. (in Russ.)

Saraleva S. A. Poeticheskaya proza ("Detstvo Lyuvers"). In: Pasternakovskie chteniya [Pasternak's Readings]. Materials of the inter-university conference. Perm, Perm Uni. Press, 1990, p. 47–52. (in Russ.)

Timenchik R. Zametki o russkom stikhovom ekfrasis. In: Timerchik R. Angely – lyudi – veshchi: V oreole stikhov i druzey [Angels – people – things: In a halo of poems and friends]. Moscow, Mosty kul'tury, Gesharim, 2016, p. 633–686. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. Literaturnoe segodnya. In: Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. Literary history. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, p. 150–166. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. Problema stikhotvornogo yazyka [The problem of poetic language]. Moscow, KomKniga Publ., 2007, 184 p. (in Russ.)

Ventslova T. Prostranstvo sna: Lermontov i Pasternak [Space of dream: Lermontov and Pasternak]. In: Ventslova T. Sobesedniki na piru: Literaturovedcheskie raboty [Companions at the symposium: Literary works]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012, p. 346–358. (in Russ.)

Yakobson R. O. Zametki o proze poeta. In: Yakobson R. Raboty po poetike [Works on poetics]. Moscow, Progress, 1987, p. 324–338. (in Russ.)

Yampolskiy M. Zhivopisnyy gnozis [Pictural gnosis]. Moscow, Sh. P. Breus Publ., 2015, 144 p. (in Russ.)

Zholkovskiy A. K. Mesto okna v mire Pasternaka. In: Zholkovskiy A. K. Poetika Pasternaka: Invarianty, struktury, interteksty [Poetics of Pasternak: Invariants, Structures, Intertexts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, p. 27–64. (in Russ.)

Абрамова К. В. «Оживающие картины» в «Детстве Люверс» Б. Пастернака

Сведения об авторе

Абрамова Ксения Вадимовна, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)
a-ks@yandex.ru

Information about the Author

Ksenia V. Abramova, Candidate of Philology, Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)
a-ks@yandex.ru