

ИДИОМАТИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ КАК ИСТОЧНИК ЦЕЛОСТНОСТИ ТЕКСТА В «ДЕТСТВЕ ЛЮВЕРС» Б. ПАСТЕРНАКА

И. Н. Юдкин-Рипун

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
Национальной Академии Наук, Киев, Украина

Контекст произведения определяет идиоматическое значение повествовательных мотивов. Обособленные детали составляют потенциальные лирические отступления, которые складываются в отдельные повествовательные линии под оболочкой сюжета. Лирика присуща прозе Б.Л. Пастернака и Р.М. Рильке.

Ключевые слова: мероним, диегезис, перифрастическая абсурд, лирическое отступление, субъект действия

Повесть Б. Пастернака о детских годах девочки Жени, о ее превращении из младенца в подростка вышла в 1918 г. По замыслу писателя, публикация должна была представлять начальные главы романа «Три имени». Однако замысел создания большого прозаического произведения оказался отложен почти на три десятилетия, а повесть зажила своей жизнью. Высокую оценку ей сразу же дала М. Цветаева, а М. Горький подготовил предисловие к неосуществленному английскому переводу. Достаточно подробно текст изучался в последние три десятилетия.

Внешне в повести ничего особенного не происходит. Череду событий повествования — изложение обычного, заурядного течения жизни девочки, типичное введение в «роман воспитания». В 1-й части, несущей многозначительное заглавие «Долгие дни» (что становится обозначением одного из ведущих мотивов повести), представлен отрезок жизни в Перми — постижение смысла слов на примере видимого из окна района Мотовилиха (1.1), достижение девочкой зрелости с новыми ощущениями своего тела (1.2), переезд в Екатеринбург и постижение вокзала вместе с братом Сережей (1.3), знакомства с учебой (1.4), новый круг лиц семьи (1.5); 2-я часть, «Посторонний», охватывает события от начала занятий с репетитором (2.1) и далее — расширение круга знакомых (2.2), появление подруги — Лизы Дефендовой (2.3), дела учебы вместе с братом (2.4, 2.5), болезнь Жени (2.6), приход зимы и катастрофа — наезд экипажа на одного из учителей, преждевременное разрешение от бремени матери, что скрывается от детей (2.7), пребывание Жени у Дефендовых (2.8), наконец, сообщение Жене об этой первой в жизни беде (2.9).

Отличительной особенностью повести является косвенный способ передачи событий через перифрастические описания. Особенно показательна в этом отношении глава 1.2, где намеками описано переживание возрастных изменений тела: гувернантка «выстригла то место в медвежьей шкуре, которое было закровавлено», Женя «подумала было достать ножницы и выстричь <...> но потом решила взять пудры», Мать заметила, что «девочке не исполнилось

еще и тринадцать» [4, с. 39-40]. Преобладание косвенных, перифрастических средств описания связано еще и с тем, что авторский голос интерферирует, смешивается с голосами персонажей и прежде всего самой героини, он не всегда отделен, так что авторизация речи неопределенна, амбивалентна, о чем свидетельствует исключение «авторских сентенций» в работе автора над редактированием текста [8, с. 249]. Еще одним обстоятельством, способствующим перифрастическому тону повествования, является применение средств экфрасиса, живописности высказывания: «Предметы в повести предстают как нечто постоянно изменяющееся, их границы становятся зыбкими <...> предметы в повести будто складываются в подобие описания картины» [1, с. 132]. Постоянная амбивалентность, неопределенность речи определяет проблематичность высказываний, открытую для множества толкований.

«Темная» речь повести делает ее привлекательным предметом для исследовательских интерпретаций. Среди посвященных повести работ выделяются брошюра польского исследователя Е. Фарино, изданная в серии Института балто-славянских языков Стокгольмского университета на русском языке, и монография Е. Глазовой о ранней прозе Б. Пастернака. В обеих работах в центре внимания оказались представленные в повести повествовательные мотивы как ее содержательная основа. Исследование Е. Фарино нацелено на вскрытие стоящих за мотивами мифологем и архетипов для выявления возможностей текстовой интерпретации. При этом сами мотивы рассматриваются как относительно автономные, независимо от контекста, что приводит к далеко идущим выводам. Например, упоминаемый в самом начале повести игрушечный корабль открывает путь к мифологическому отождествлению с амбивалентной парой «гроб — колыбель» (по типу ладьи Харона), упоминаемая в повести «ольха — вариация мирового дерева», а в разговоре Жени с Лизой усматривается ни более ни менее, как посыл к апокрифической беседе Богородицы Марии с Елизаветой [9, с. 6, 15, 23]. Произвольность таких толкований, обставленных видимостью эрудиции, ссылками на мифологические коннотации мотивов, слишком очевидна: они игнорируют целостность словесной ткани текста, извлекают мотивы из органики их окружения. По той же причине нельзя признать удовлетворительным и анализ Е. Глазовой мотивного состава повести, где реальным мотивам приписывается расширительное содержание также вне учета контекста. Например, в главе 6.2 такой мотив поведения взрослых, как «карточная игра: руки судьбы», характеризуется как «образы рук, контролирующую ситуацию», тогда как жестикация в повести выступает в более широком смысловом диапазоне, в частности в связи с походкой. Наконец, стремление во что бы то ни стало отыскивать мифологемы приводит к игнорированию того простого обстоятельства, что феномены абсурда нередко у автора представляют откровенный комизм, например в эпизоде, где Терек из поэмы Лермонтова воспринимается девочкой как зверь с последующим откровением: «Справиться с книгой было лень, и золотые облака <...> встречали <...> с ведром и мочалкой

в руке» (2.1) [4, с. 55]. Не следует искать мифотворчества там, где его нет, а есть высокая одухотворенная лирика.

Более перспективным представляется поэтому подход Х. Халацинской, которая исходит из приоритета внутреннего мира повести как художественной целостности. В частности, отмечено опосредование восприятия мира героиней, которая «постоянно видит окружающий ее мир через окно <...> пространство функционирует в тексте Пастернака как автономное бытие. Окно <...> этим пространством создается» [7, с. 29]. Наряду с этим опосредованием мир повести отмечен театральностью, в частности трагическое происшествие в финале предстает как «никем не подготовленный спектакль» [7, с. 31]. Именно внутренний мир определяет особое, идиоматическое значение, которое обретает тут мотив окна, который сам несет мифологический смысл. В повести же он осмысливается прежде всего в лирическом ключе, в частности как свернутое лирическое отступление.

Проблема лирического начала в повести Б. Пастернака, со своей стороны, побуждает обратиться к анализу ее интертекстуальных отношений, которые хорошо изучены. Для сопоставления привлекались «Детство» Л.Н. Толстого, «Не точка Незванова» Ф.М. Достоевского, «Детство Темы» Н.Г. Гарина-Михайловского, «Котик Летаев» Андрея Белого [5]. В построении 1-й части повести усматривают своеобразную инверсию упоминаемого там «Демона» М.Ю. Лермонтова [3], на что указывает и известная параллель Живаго — Печорин [2, с. 22]. Отмечались прямые переносы некоторых образов из лирики в повесть, таких как «бронзовые ветви», «синяя судорога» [6, с. 40]. Однако вне внимания исследователей остался еще один источник — «Записки Мальте Лауридса Бригге» Р.М. Рильке, опубликованные в 1910 г. и появившиеся в русском переводе в 1913 г. повесть Рильке просто не могла не привлечь внимания Пастернака уже хотя бы потому, что австрийский поэт познакомился с его отцом еще во время путешествия в Россию в 1899 г.

Оба произведения обнаруживают сходство не фабулы, а глубинного строения текста. В обоих под оболочкой обыденности кроются скрытые и напряженные внутренние драмы, переживаемые персонажами. Повествование субъективно опосредованно, а потому по существу лирично и драматично, а не эпично. В риторических понятиях оно определимо как диегезис, а не мимесис. Но особенно существенно придание деталям идиоматического смысла и превращение их в своеобразные свернутые лирические отступления, между которыми устанавливаются дистантные отношения, взаимные ссылки над разделяющими их участками повествования, связанными контактными отношениями. Иначе говоря, текст оказывается связным и цельным благодаря анафорам в широком смысле слова как взаимным референциям высказываний, создающим рамочные конструкции над текстом. У Рильке, например, такие обрамления, тематические арки создаются упоминаниями убранства жилья, строительных деталей, мотивами театра, чтения [10]. Подобную анафорическую сетку деталей встречаем и у Пастернака.

Особая роль детализации в обеспечении связности повествования, и, в свою очередь, наименований частей, частностей — меронимов связана с особенностью самого замысла повести. Уже фабульная основа повести дает повод для развертывания интереснейшего семантического процесса. Исследуя детскую психологию, Пастернак изыскивает возможности показать различные пути абстрагирования — изолирующую и генерализирующую абстракции, в частности абстракции отдельных предметов и отвлеченных признаков. В воображении девочки отвлеченные понятия смешиваются с обозначениями вещей, что засвидетельствовано фигурой ситуативных синонимов — гендиадис: «Отец нанес сластей и чудес» (1.2) [4, с. 43], Пакетики конфет тут уравниваются с перечнями чудодействий, диво предстает как вещь, как волшебная палочка. Еще откровеннее об этом говорится относительно восприятия девочкой абстракции географической границы: «В очарованной ее голове граница Азии встала в виде <...> железных брусьев» (1.3) [4, с. 48]. Автор прослеживает и своеобразно комментирует такой процесс развития способностей абстрактного мышления: «... попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно <...> как сонные оловянные ложки» (1.4) [4, с. 51-52]. Впечатления представляются девочкой как вещи: «Будто и она участвовала в оттискивании и перемещении тех тяжелых красот» (1.4) [4, с. 50]. Предмет, обладающий весом, — вот как выглядит в представлении девочки отвлеченное понятие. Иначе говоря, понятия отвлеченных признаков с их субординацией объемлющих и объемлемых (гипернимов и гипонимов) заменяются понятиями целого как класса вещей его и частей (меронимов).

Именно через замещение абстракций именами вещей, обозначающих, как правило, части целого, детали, открываются возможности косвенного обозначения событий, их перифрастического описания и, далее, создания арочных тематических связей над текстом. Уместно напомнить, что такой путь «рикошета» в обозначении частностей через ссылку на смежные детали К. Леви-Стросс определил в качестве основы мифологического мышления, предложив для него термин бриколаж — буквально «отскок». И здесь мифотворчество сходится с лирикой: как у Рильке, так и у Пастернака лирическое опосредование требует детализации повествования. Особенно показательны это демонстрируется при введении сквозного мотива, к которому исследователи еще не привлекали внимания, — к мотиву смертности, бренности существования.

Впервые этот мотив появляется в повествовании как бы ненароком, затерянный среди мира мелких вещей, в описании недоумения девочки: «Просила ли она о том, чтобы теперь всегда две вещи: тазик и салфетка, входя в сочетание, как угли в дуговой лампе, вызывали моментально испарявшуюся третью вещь: идею смерти, как та вывеска у цирюльника, где это случилось с ней впервые?» (1.4) [4, с. 51]. Примечательно, что в этом же абзаце впервые упомянуто имя репетитора — Диких. Следующее воспоминание мотива бренности относится к отцу в последнем предложении главы (2.3): «С некоторых пор он стал догадываться, что болен и что болезнь его неизлечима» [4, с. 61]. И наконец,

открыто заявляет о себе мотив в заключительной главе (2.9), в беседе Жени и Диких. «Д.: Сбил и подмял под себя случайного прохожего Ж.: Как? Насмерть? Д.: Увы! <...> Ж.: И тогда родился мертвый братец?! Д.: Кто вам сказал? Да. <...> Ж.: Столько смертей — и всё вдруг» [4, с. 84-85]. От затерянности среди деталей быта к провозглашению устами героини — таково лирическое развитие трагической темы в повести.

Примечательно, что в это фатальное разворачивание событий вмешивается вновь-таки мир мелких вещей, частей бытовой обстановки, обозначаемых меронимами. Перед вестями о катастрофе возникает видение: «Одинокою бусинкой сверкал металлический шар кровати <...> Женя прищурила глаза, бусинка отвалилась от полу и поплыла к гардеробу» (2.7) [4, с. 75]. С этими ожившими металлическими вещами соотносится еще один бытовой предмет — самовар, внимание к которому отвлекает от замеченных было изменений в походке Жени, так что «взоры всех сошлись на пыхавшей меди, будто это была живая вещь» (2.8) [4, с. 80]. Фантасмагория «живых вещей» обретает сугубо своеобразное, идиоматическое значение в контексте повести, не выводимое из отдаленных мифологических толкований.

Представляется существенным, что мир оживших вещей, движущихся по своим таинственным законам, противопоставляется в данном месте именно человеческому движению, в частности походке — наряду с уже упомянутой жестикуляцией рук. Мотив походки и его представление в повести предстает как самостоятельный объект, непосредственно связанный с построением субъектной перспективы текста. Способы походки представляются не как отвлеченные признаки, а как класс представителей — их носителей, конкретных лиц. Перед заболеванием корью Женя «представила себе человека <...> валкой, на шаги разрозненной походкой, расставляющего свои пожитки по углам» (2.6) [4, с. 68]. Сама Женя вместе с Сережей подстраивает свою походку: «Они шли и разговаривали, и ей приходилось время от времени впадать в легкий бежок» (2.5) [4, с. 65]. После переживания о маме Женя «вошла не своей, изменившейся походкой, широкой, мечтательно разбросанной и новой» (2.8) [4, с. 80]. Но совершенно особое значение имеет походка Цветкова — спутника Диких, жертвы несчастного случая, «который, ступая, старался скрыть, что припадает на ногу» (2.5) [4, с. 65]. И совершенно исключительно явление Жене привидения уже покойного, как позже выяснилось, Цветкова: «Двигались тени на снегу, двигались рукава призрака, запахивавшего шубу <...> Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней» (2.8) [4, с. 83]. Комментируя это место, исследовательница отмечает его парадоксальность, поскольку «призраком назван человек, сидящий в санях», тогда как Цветков — это «силуэт в освещенном окне» [1, с. 135]. Итак, круг замыкается, и хромой, каковым был в опыте Жени Цветков, является к ней вновь через видение.

Особую траекторию в тексте прочерчивает движение мотива солнца. В качестве субъекта действия светило предстает в первых главах 2-й части. В конце 1-й части о субъекте солнца можно судить только косвенно, по его

действию в классной комнате Жени, где «солнечные колера так плотно прилипали к выкрашенным клеевою краской стенам, что вечеру только с кровью удавалось отодрать приставший день» (1.4) [4, с. 51] Поначалу солнце выступает как комический персонаж, откалывающий скабрзные шутки: «Августовское солнце <...> засело в крестце у солдата» (2.1) [4, с. 55], где крестец — очевидный эвфемизм, поскольку картина видится в ракурсе Жени. Персонификация солнца выразительно демонстрируется и в следующем пассаже, где «глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курослепе» (2.1) [4, с. 55-56]. Этот персонаж активно вторгается в общественную жизнь: «Солнце било сбоку, из-за кустов, и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах. Солнце охватывало их белым хлещущим светом» (2.2) [4, с. 58]. Наконец, из комичного шутника оно превращается в страшилище, ассоциируясь с убийством, ибо «садилося в пыль жуткое, густое солнце, когда за плетнем по соседству резали цыплят» (2.5) [4, с. 64]. К мотиву солнца, причем именно в том виде, как они представлены в повести, Пастернак обратился спустя четверть века в стихотворении «Разведчики» (январь 1944): «Но день еще, и даль объята / Пожаром солнца сумасшедшего» (строфа 18). Далее следует почти буквальный повтор строки из повести: «Садится солнце в курослепе» (строфа 19). Коннотации ярости языческого Ярила тут очевидны.

Этому солнечному мотиву выразительно противопоставлен мотив сумерек, полумрака, доминирующий в повествовании и достигающий кульминации в описании пребывания Жени у Дефендовых (куда ее перевезли на время болезни матери). Именно с полумраком связаны источники искусственного света, выступающие как самостоятельные субъекты действия. Возможное обоснование преобладания загадочного полумрака дал сам Пастернак в стихотворении «Женщины в детстве»: «И присутствие женской стихии / Облекало загадкой уклад». Больная Женя видела «в стремлении сумерек принять форму площади, лежащей в основанье этого помешательства пространства» (2.6) [4, с. 69]. Ее влечет с детства привычный полумрак комнатной обстановки.

Со своей стороны, мотивы ночи и звезд как предела сумерек имеют в повести свою особую историю. В финальной главе Диких, разыскивая Женю, «тыкался впотьмах на загадки из дерева, шерсти и металла», а между тем «до полу свешивалась зимняя звездная ночь за окном» (2.9) [4, с. 85]. Эти почти заключительные строки создают арку с началом повести: «Блистая звезда <...> шершаво чернела пустынная ночь» (1.2) [4, с. 41]. Ночь оказывается в предельной, пограничной позиции, обрамляя все повествование.

Мотивировку противопоставления солнца и сумерек, а далее и ночи предлагает вынесенный в заголовок 1-й части мотив долгого дня, очень близкий мотиву воскресной скуки в литературе «конца века»: «Весь день, весь томительно беззакатный, надолго увязавший день» (1.2) [4, с. 43]. Далее вечерние сумерки и свет фонаря воспринимаются как избавление: «Тот день тянулся страшно долго <...> долготу другого, второго по счету в ее жизни, она заметила

и ощутила только к вечеру, за чтением при лампе» (1.2) [4, с. 39]. Мотив долгого дня, впервые в творчестве писателя обозначенный в повести, оказался источником ставшей знаменитой поэтической строки («Единственные дни», 1958), созданной спустя сорок лет: «И дольше века длится день, И не кончатся объятья». Периоды суток и соответствующие источники света предстают как участники действия, наделяемые соответствующими характеристиками, которые становятся потенциальными лирическими отступлениями. Эти эпизоды складываются в отдельные линии, вплетаемые в общую ткань повествования.

Итак, содержание повести никоим образом не сводится к развертыванию событий, связанных с сюжетом, и к раскрытию мотивов, присутствующих в тексте. Живая ткань повествования вовлекает множество частных, подробностей, сплетаемых в обособленные, самостоятельные линии, пронизывающие текст. Между деталями складываются многообразные перекрестные взаимосвязи, своеобразная диагонализация, на чем и зиждется органика текста. Вот почему к шедевр Б. Пастернака есть основания отнести мысль Ф. Шиллера, высказанную в письме к И.В. Гете от 18.08.1802 г. о том, что «делать простой сюжет обильным и содержательным — задача более благодарная и отрадная, чем ограничивать слишком обильный или слишком широкий сюжет».

Список использованной литературы

1. *Абрамова К.В.* Экфразистический след в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» / К.В. Абрамова // Вестник Костромского гос. университета. Литературоведение. 2017. № 4. С. 132–136.
2. *Антудова Т.А.* М.Ю. Лермонтов в художественном мире Б.Л. Пастернака: автореф. дис. ... к. филол. н. / Т.А. Антудова. М., 2010. 26 с.
3. *Глазова Е.* От философии к прозе. Ранний Пастернак / Е. Глазова. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 352 с.
4. *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: в 5 т. / Б.Л. Пастернак. М.: Художественная литература, 1991. Т. 4. 910 с.
5. *Померанцев И.* «Детство Люверс»: повесть о взрослении / И. Померанцев // Russian Literature. 1999. V. XLV. P. 197–208.
6. *Топоров В.Н.* О резонансном пространстве литературы / В.Н. Топоров // Studies in Russian Literature and Poetics. 1993. V. XX. P. 16–60.
7. *Халациньска-Вертеляк Х.* «Детство Люверс» Бориса Пастернака / Х. Халациньска-Вертеляк // Studia Rossica Psnaniensia. 1993. № 24. С. 27–34.
8. *Шатин Ю.* Русская литература в зеркале семиотики / Ю. Шатин. М.: Языки славянской культуры, 2015. 344 с.
9. *Faryno, J.* Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ. Архепозитика «Детства Люверс» Бориса Пастернака / *Faryno, J.* Stockholm: Universitet Stockholms, 1993. 84 с. (Meddelunden fran Institutionen for slaviska och baltiska sprak № 29)
10. *Yudkin-Ripun I.* Meronymic anaphora as the basis of textual cohesion in the German prose of the XX century: R.M. Rilke — G. Hauptmann — E. Strittmatter / *Yudkin-Ripun I.* // Мова і культура. Киев: Бураго, 2021. Т. 203. С. 121–130.

Об авторе

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич — доктор искусствоведения, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии Наук Украины, Киев, Украина; e-mail: dr.iyudkin@gmail.com