

# Халина Халациньска-Вертеляк

---

## "Детство Люверс" Бориса Пастернака : фрагмент статьи

---

Studia Rossica Posnaniensia 24, 27-34

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ДЕТСТВО ЛЮВЕРС БОРИСА ПАСТЕРНАКА  
(ФРАГМЕНТ СТАТЬИ)

LUVER'S CHILDHOOD BY BORIS PASTERNAK  
(FRAGMENT OF AN ARTICLE)

ХАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

ABSTRACT. This article is a part of a bigger whole. The present interpretation suggests that the nature of Boris Pasternak's artistic style is "to lift the curtain" from the essential aspects of existence, from the "original phenomena".

In practical realisation the immanent potency of the text comes out above all in the form of a theatre which was defined by the Great Theatre Reform.

Halina Chałacińska-Wiertelak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej,  
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań – Polska.

Ассоциативный стиль Бориса Пастернака, отправляющий не только к литературным текстам (как самого автора *Доктора Живаго*, так и других писателей), интригует глубинными связями с такими явлениями культуры, как: живопись, музыка, театр. Способы преломления в интересующем нас творчестве XX-вечной концепции единства искусств позволяют обнаружить все живые следы поисков Великой театральной реформы. Наряду с этим признаком художественной реальности Пастернака адекватной кажется здесь параллель между склонностью современной литературы, кинематографа к цитатности с целью перевоплощения используемых прототипов и отношением автора *Охранной грамоты* к широко понимаемому культурному наследию. Понятие „библиотека”, которое для современного потребителя является распознавательным признаком, в первую очередь, творчества Луиса Боргеса, сходится в своей функции с внутренней расположенностью художественного мира Пастернака: снимать занавес с изначальных феноменов; с явлений, определяющих для культуры человечества, а забытых им; вернее – сниженных в повседневности восприятия нами окружающего мира.

Попытка вскрытия глубинного начала организующего для произведения Бориса Пастернака позволила бы обнаружить свой источник в изначальной оппозиции блоковского символизма. Неразделимое противопоставление культура – цивилизация, подтверждаемое единством жизни – творчества поэта, определило цепь малейших оппозиций на разных

уровнях структуры текста автора *Снежной маски*<sup>1</sup>. С точки зрения внутренней организации художественного мира *Детство Люверс* удивляет емкостью той определяющей ценности, которая не столько вбирает в себя все остальные, сколько замещает их; выполняет своим космосом весь текст и в такой объемной ипостаси выходит за его пределы.

В интересующей нас повести таким определяющим и созидательным началом, организующим Целое (Целостное) является пространство, точнее – способ вскрывания этой категории<sup>2</sup>. Две ипостаси названного явления находятся здесь в постоянном – процессуальном – взаимодействии: застанный общая ценность, потенциальная, промежуточная (между пройденным и предстоящим), в которую погружается человеческое существование и – конкретная, которая доступна для преобразований. „Конкретная” сторона проявления пространства подвергается у Пастернака постоянным попыткам стереотипного, поверхностного восприятия, которое типично здесь для мира взрослых. (Классическим примером является однозначное объяснение отца Жени о Мотивилихе, пытающееся замкнуть дочке доступ к сказочно-неограниченному миру якобы – материального пространства<sup>3</sup>; в сущности выходящего далеко за свои „конкретные” пределы, ибо стимулированного открытым воображением юной героини). Поэтому в мире Пастернака пространство не подвергается ни уничтожению, ни овеществлению. Моменты конкретизации, выступающие наряду с актами проецирования внутреннего мира Жени провоцируют к поискам элементов, создающих это пространство: в обоих его ипостасях, поскольку внутренний императив художественного мира *Детства*, направленный к читателю-зрителю, рассчитан на максимальное восприятие (этого мира) как результата самопроявления личности в пределах максимума. Так как мы являемся вовлеченными свидетелями<sup>4</sup> становящегося мира, воспринимаемого – но и организуемого – подрастающей девушкой, находящейся в состоянии восхищения, наша интуитивная память подвергается последовательному напоминанию пройденного каждым из нас отдельно и всеми нами вместе (согласно теории кол-

---

<sup>1</sup> См. Д. М. Поцепня, *Проза А. Блока*, Ленинград 1976; *Блоковский сборник II*, Тарту 1972.

<sup>2</sup> *Ритм, пространство, время в литературе и искусстве*, Ленинград 1974; S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. J. Kumorek, Warszawa 1975.

<sup>3</sup> B. Pasternak, *Drogi napowietrzne i inne utwory*, tłum. S. Pollak, Warszawa 1973.

<sup>4</sup> Художественная структура Пастернака, ориентированная на внетекстового потребителя нуждается в глубоком исследовании. Плодотворной кажется мысль о рассмотрении проблемы в перспективе модернистского единства искусств. Контекст Великой театральной реформы с особым учетом позиции Александра Блока с одной стороны и с другой – глубинные связи искусства Бориса Пастернака и теологии иконы приблизили бы проблему.

лектива в рассуждениях Юнга)<sup>5</sup>. Поэтому наряду с восстанавливанием этапов детства, молодости возникает память о потерянном рае. Следовательно, любая попытка конкретизировать прочтение текста *Детства Люверс* ускользает от наших интеллектуальных возможностей, удаляясь в глубинные, интуитивные пласты нашей психики<sup>6</sup>. Только доверив внутреннему замыслу текста, можем найти во внешнем плане его структуры тот след, который, как можно ожидать, доведет до существенного открытия<sup>7</sup>.

Как кажется, таким внешним элементом в конструировании космического пространства *Детства Люверс*, вбирающим одновременно самые широкие контексты – мир Жени, мир произведения в целом, то есть включающий идею демиурга и внетекстового зрителя – является окно. Героиня постоянно видит окружающий ее мир через окно квартиры, поезда. Пейзажные картины свободно преодолевают границы окна в обоих направлениях (изнутри и во внутрь), при чем преобладает тенденция, обратная к общепринятой. Экспонируется свободный вход – вникание – во внутрь, в интерьер, что случается даже тогда, когда Женя высовывается через окно вагона и задыхается, а вместе с ней целое купе, от пейзажа Урала.

Предельная экспансия пейзажа, проходящего сквозь окно во внутренность и функционирующего в ней не по принципу зеркала, а как продолженная реальность – многократный свободный вход сада в комнату, – убеждают в том, что пространство функционирует в тексте Пастернака как автономное бытие. Окно – как лазейка, просвет для панорамного осмотра мира материального и духовного – по обеим сторонам оконных рам – этим пространством создается. Не наоборот<sup>8</sup>. В структуре пейзажных картин все время выходящих из рамок, подвижных не столько благодаря игре света, тени и цвета, сколько из-за имманентной, – сказочной возможности преодолевать сопротивление материи, раскрывается основная черта пространства Пастернака: возможность напрягаться в своих эластичных пределах таким образом, чтобы во внетекстовом зрителе возникло ощущение чего-то духовно осязаемого. Невозможного, но присутствующего. Картины,

<sup>5</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> В расширенной интерпретации ставится проблема поиска „следов” в широко понимаемой культуре, на которые наталкиваются художественные тексты Пастернака. См. *Semiotyka kultury*, wybór E. Janus i M. Mayenowa, Warszawa 1977; W. Panas, *Posłowie*. В кн.: P. Florenski, *Ikonostas*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1988; C. Fuentes, *Don Kichot, czyli krytyka sztuki czytania*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1987.

<sup>8</sup> В. Pasternak, ук. соч., с. 188-193. Стоит сравнить приведенные наблюдения с интерпретацией М. Цветаевой в эссе о Маяковском и Пастернаке озаглавленном *Эпос и лирика современной России*.

появляющиеся в предметном пласте пространства, постоянно подвергаются процессу уничтожения, забвения из-за неограниченных возможностей духовного центра – Жени Люверс – продуцировать все новые варианты картин-образов. Но креативная, созидательная сила пространства – как нерушимая – выявляет цель и смысл последовательного развертывания, выхождения из себя. Пейзажи, тождественные здесь с происшествием, шире – игрой, стремятся – по кругу – к тому центру, в котором они первично возникли, то есть к воображению Жени, если иметь в виду на этот раз фабульный план произведения.

Познавательная установка молодого существования – так сказать, растянутого между периодом детства и взрослостью – наталкивает на предприятие эстетической игры с миром. Духовная щедрость героини по принципу симметрии вызывает отзвук в проявлении обилья креативных возможностей окружающей ее действительности. Этот своеобразный „живописный театр”, неизменно стимулированный духовным пространством внутреннего мира персонажа, ассоциируется с философско-эстетической ситуацией позднего ренессанса, невольню переходящего в манеризм (по новейшим теориям, понимаемого как творческий этап, характерный для эпох кризисного перелома<sup>9</sup>). Несмотря на то, что в живописи, в скульптуре художник, согласно ренессансовой концепции человека, является демиургом без остатка владеющим формой, но появляются уже непредвиденные эффекты ее капризного поведения, предсказание новых тенденций. Принцип ассоциации призывает тут „философию” преодоления (переламывания), характерную для теории „экстатического” стиля Сергея Эйзенштейна; переходение одной ценности в другую, низшей степени развития формы в высшую – постоянное выхождение из себя<sup>10</sup>. Пожалуй, это ведущие аналогии, на основании которых можно было бы исследовать демиурговую сущность: героини, текста в целом и виртуального автора – режиссера в частности. Как можно ожидать, исследование названных категорий в их подвижной взаимосвязи позволило бы поставить такие существенные для художественной реальности Пастернака проблемы, как: механизм игры, вбирающий в себя соотношение (автор (виртуальный режиссер) – текст – читатель (внетекстовый зритель)) и широкий контекст категории маски<sup>11</sup>. Попытки прочтения *Детства Люверс* при наличии таких исследовательских установок подвергли бы окончательной переоценке некоторые суждения.

Экспансивная незавершенность личности Жени, ориентированная „прозой жизни” на необходимость введения статичности, стереотипа в неис-

<sup>9</sup> J. Delumeau, *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987.

<sup>10</sup> S. Eisenstein, ук. соч.

<sup>11</sup> *Maski*, t. I i II, wybór M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986.

черпаемое движение преодолевает каждый раз реакции взрослых (мадам, мамы, отца). Подвергая их „театральное” поведение невольным оценкам по принципам *theatrum mundi*, Женя, все заново, пытается опровергать это карикатурное мерило, неадекватное для естественности жизни и искусства, а вернее – для тождества этих двух ценностей. В результате противодействия таким образом направленных сил в подвижном мире писателя уловима тенденция к установлению оппозиции: мир является театром – театр является миром. Правая сторона противопоставления – согласно экстенсивной поэтике *Детства* – ассоциируется с категорией полноты, стремления, у-стремления. Неслучайно экстенсия формирующейся личности находит момент сотрясения, доходную точку в происшествии – моделированном в воображении Жени на настоящий спектакль<sup>12</sup> – которое имело место перед зданием театра. Судя по стереотипной подготовке родителей перед выходом из дому – (переодевание, небольшая ссора, нервничание по поводу возможного опоздания, помощь службы, подготовка коляски) – являющейся противоположностью духовного ритуала, готовности к вовлеченному соучастию в спектакле, это тип театра для развлечения... С точки зрения такого содержания контекста „театр”, никем не подготовленный спектакль, который произошел на улице, приближается к эсхатону. Как в плане происшествий, так и в плоскости глубинных смыслов катастрофа снимает занавес с предназначения, которому, якобы случайно, подвергается жизнь Жени, с ее первой встречи с будущей жертвой (жертвами)...

Экстенсия личности, искусства вы-ходит за пределы текста...

Гипотеза, нуждающаяся в глубочайшем исследовании, на актуальном этапе анализа оправдывается фактом своеобразного отчуждения, удаления главного персонажа – подвергающегося сотрясению – из сферы непосредственного воздействия кульминационного происшествия. Сила пережитого Женей Люверс катарсического шока и его трагический результат (здесь: переход личности в высшую степень самореализации на почве физического уничтожения заменяющей жертвы) – при наличии „ограниченной” композиции, структура которой как целое может быть установлена лишь в предположении внетекстового зрителя, провоцируют к выдвиганию существенного вопроса, выявляют другой существенный аспект организации категории трагизма. Не вдаваясь в тщательный анализ, сигнализируем только, что катарсическое сотрясение реализуется в пределах духовного (внутреннего) театра героини,

---

<sup>12</sup> Определение „спектакль” понимается здесь как противопоставление концепции мещанского театра, опровергаемого представителями Великой театральной реформы. В современной театральной культуре наиболее близкое значение понятию „спектакль” находим в теории Кантора, для которого спектакль есть явление однократное, последнее в своей неповторимости „как смерть”. См. Т. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków – Wrocław 1984.

а сущность этого феномена может быть установлена лишь в предположении внетекстового зрителя, если он в состоянии выинтерпретировать те приращенные значения, которые последовательно кодирует квазилитературная природа слова Бориса Пастернака.

Такая установка интересующей нас художественной формы Бориса Пастернака – по закону обратной аналогии – приводит на память способ кодирования „театра” Достоевского в жанровой форме романа писателя. „Спектакли”, разыгрывающиеся в минусовом положении (кондиции) литературного текста не достигают предела сотрясения, но как оно, так и возникновение „театрального космоса”<sup>13</sup> возможно лишь в пределах открытого восприятия того потенциального – внетекстового – зрителя, на которого рассчитана литературно-театральная двойственность художественного мира автора *Игрока*.

В вербальной реализации столь разных поэтик такая параллель возможна на пути преодевания внешних расхождений и находки глубинных совпадений двух художественных форм...

Если греческое понятие фантома сближается с семантикой „маски” в ее изначальном варианте и создает ряд синонимических значений: „выявить”, „показать”, „обнажить”, то героиня *Детства* Пастернака – фантом. В таком смысле – хотя в обратном масштабе положений – в каком функционирует Николай Ставрогин в романе Достоевского *Бесы*. Его позиция перевернутой иконы (не случайным является здесь совпадение с именем святого Николая, икона которого подвергалась на Руси наказаниям<sup>14</sup>) в триаде „Мышкин – Ставрогин – Алеша” ассоциируется с другими художественными решениями автора. Так называемый „великий бес” лишенный лица, которое замещает множество масок, он является двойником без оригинала, без прототипа, а по определению исследователей – психологов – пустым местом<sup>15</sup>.

В контексте амбивалентного конструирования мира Достоевского такой интерпретации не опровергает возможная здесь противоположная точка зрения, по которой Ставрогин мог бы восприниматься как центр эманации, как силовое поле, выбрасывающее энергию; исповедь у отца Тихона являлась бы здесь кульминационным моментом. Такой подход вписывается во все открытые поиски перспективы, из которой можно было бы реабилитировать „великого беса” (или „великое Ничто”), но не решает этих попыток<sup>16</sup>. С другой стороны, присоединяющаяся к усилиям исследователей мысль о романно-театральной двойственности текста *Бесов* – и открывающая, организуемую этим текстом, необходимость

<sup>13</sup> H. Chałacińska-Wiertelak, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988.

<sup>14</sup> Б. Успенский, *Культ святого Николая на Руси*, Lublin 1986.

<sup>15</sup> K. Obuchowski, *Studia osobowości*, Warszawa 1975.

<sup>16</sup> *Programme. VII International Symposium of Dostoyevsky*, Ljubljana 22-29 July 1989.

реализации катарсического сотрясения – передвигает проблему в сторону концепции о поглощающей силе Николая Ставрогина. Из-за такого „минусового стимула” театральная действительность, в пределе текста, движется по линии спада; его (театральная) энергия идет на убыль, на исчезновение. Конечно, эта провоцирующая инертность, в пределах Космоса Достоевского, укладывается в систему, организующую полюсные механизмы, которые обосновывают возникновение категории внетекстового зрителя<sup>17</sup>. Этот „зритель” как (организуемое текстом) созидательное начало оказывается в состоянии ассимилировать – в пределах интеллектуальной дистанции – временно инертные явления таким образом, чтобы перевоплотить их, в момент сотрясения, в плюсовую энергию. Самоубийственная смерть Ставрогина, виденная из такой перспективы, приобретает смысл той целеустремленной, уже в замысле текста, потенции, без которой постижение Космоса Достоевского не было бы возможным. Только оживление „ожидающей” потенции позволило бы интерпретировать смерть Ставрогина – доходной пункт вербальной реализации „театра” Достоевского – как явление трансцендирования в новую ценность.

Стоит здесь отметить не только факт, что феномен перевоплощения является той целью, к постижению которой текст *Детства Люверс* последовательно стремится своей вербальной реализацией, но также и то явление, что принцип превращения представляет собой организующее начало для того же текста.

Как кажется, выявление столь глубоких аналогий между двумя интересующими нас текстами очередной раз подтверждает точку зрения о том, что в пределах внутренних механизмов „театра” Достоевского Ставрогин – это „духовный вампир” поневоле, результат проекций скрытых психических импульсов, вызванных в процессе (театральной) игры. Все эти положения, на наш взгляд, группируются в контексте понятия, заимствованного из области эстетики, точнее – живописи, которое определяется как явление „черной дыры”. Обозначает оно состояние перманентной ненасыщенности при такой же готовности поглощать все цвета и свет. Центральный герой романа *Бесы*, питаемый психической энергией других персонажей, невольно поглощает ее, но не очеловечивается, по крайней мере, в пределах текста. Героиня Пастернака в психологической неконкретности проявления может быть воспринята как признак явления – здесь, извечного этапа – в созревании личности.

<sup>17</sup> Выдвинутый мной тезис о театральной потенции жанровой формы романа Достоевского (H. Chałacińska-Wiertelak, ук. соч.) имеет источник в исследованиях В. Иванова, М. Бахтина и подтверждается в исследованиях о романе – мифе. См. М. Иванович, *Техника романа тайн в „Братьях Карамазовых”*, „Dostoyevsky Studies Journal of the International Dostoyevsky Society” 1988, с. 9-33.

По принципу обратной аналогии с ситуацией Ставрогина в „театре” Достоевского непрерывная эманация духовного мира Жени Люверс ассоциируется с внутренней природой явления взрыва, взрывания... Такой способ конструирования героя в мире Пастернака – согласно поэтике экстенсии – может отождествляться с ситуацией творческого акта. Этот феномен, кодирующий у автора *Доктора Живаго* механизм намеренной открытости текста<sup>18</sup>, ассоциирующийся здесь с блоковским принципом „выявления”, „обнажения”, призывает якобы противоположный закон камуфлирования, организующего начала в художественном мире Федора Достоевского. Такая широкая перспектива осмотра двух интересующих нас текстов позволяет определить существенный тип взаимосвязи между ними.

Два типа кризисного – переломного состояния создают оппозицию, стороны которой дополняются.

#### У Достоевского

- энергия, идущая на убыль, на исчезновение...
- активизирование нижней полосы в вертикальном пространстве...
- варьирование состояния разложения, падения – ключевого и необходимого условия для трансцендирования героя вне текста...

#### У Пастернака

- постоянное стремление, выхождение и переходение...
- тенденция к созданию шарообразного мира...
- сглаженный момент падения и его перевоплощение в положительную ценность в вербальной реализации художественной формы.

Разомкнутости героя Достоевского (уместна здесь концепция Андрея Белого о „вываливающейся” художественной форме автора *Бесов*)<sup>19</sup> соответствует предельная открытость героини, но, как можно предполагать, – обусловленная авторской концепцией гармонии в искусстве, также в искусстве театра... Такая констатация требовала бы находки более широкого контекста для ее изучения. Пожалуй, синдром Пушкин – Блок (с особым учетом категории фрагмента, в установке лирико-драматургической двойственности художественного мира на вьетекстового зрителя) с одной стороны<sup>20</sup>, и экспонированная концепция „трансцендентного окна” Бориса Пастернака – с другой, могли бы стать очередной возможностью для изучения поэтики автора *Охранной грамоты*.

На основании сказанного обоснованной кажется гипотеза о том, что жанровая форма повести *Детство Люверс* может быть интерпретирована как „маска” других видов искусства; в первую очередь – искусства театра.

<sup>18</sup> См. С. Fuentes, ук. соч.

<sup>19</sup> А. Белый, *Трагедия творчества. Достоевский и Толстой*, Москва 1911.

<sup>20</sup> Н. Chałacińska-Wiertelak, *Poetyka sugestii: „Mała tragedia” Puszkina i „Buda jarmarczna” Aleksandra Bloka*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1986, z. 2.