

LITERATUROZNAWSTWO

JERZY FARYNO

WSR-P w Siedlcach

БЕЛАЯ МЕДВЕДИЦА - ОЛЬХА - МОТОВИЛИХА

/к мотивике "Детства Люверс" Пастернака. 1/

"Детство Люверс" начинается следующим образом /Пастернак
1982: 56-57/:

Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораб-
лики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мох-
натых медвежьих шкурах, которых много было в доме. Отец ее
вел дела Луньевских копей и имел широкую клиентуру ореди за-
водчиков с Чусовой.

Даренные шкуры были черно-бурые и пышные. Белая медведица
в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему.
Это была шкура, заведенная для "Женечкиной комнаты", - облю-
бованная, сторгованная в магазине и присланная с посылным.

Эти фразы рассматривались уже не раз, в основном, с точки
зрения особенностей Пастернаковской наррации и отличий от тра-
диционной нарративности биографического жанра о детстве /ср.
хотя бы: Björling 1982: 141-143; Szilárd 1986: 118-122/. Если,
однако, подойти к ним беспристрастно и без предварительной ос-
ведомленности, то ни их синтаксис, ни реализующаяся точка зре-
ния повествователя не обнаруживают никакого "сдвига". Это про-

изойдет значительно позже. Так же естественно воспринимается тут и выбор мотивов. Единственное, что в них настораживает, — навязчивый повтор мотива "шкур" и однородность всей их парадигмы: с первого взгляда видно, что "кораблики и куклы", "медвежьих шкуры", к тому "мохнатые", "копи", "медведица", уподобленная "хризантеме", и, наконец, "Женечкина комната" объединены общим признаком 'женского начала'. Если к этому учесть инициальное "/Люверс/ родилась и выросла /в Перми/", то наиболее общая семантика этих двух абзацев может быть передана как 'родилась и выросла женщина' или 'родилась рождающая'. У самого Пастернака это выражено еще проще — именем "Женя" или "Евгения" с его греч. этимологом *eugenēs*, т.е., 'благо-р о д н ы й'. Поэтому Björling права, когда говорит, что сюжет сводится к постижению Женей смысла слов "Мама беременна" и своей собственной 'женственности' /Björling 1982: 144-151/. Но к этому необходимо досказать и другое: вся эта повесть выводится если и не из первых ее абзацев, то, во всяком случае, из первой ее главы. Проблема нарративности, таким образом, тут оборачивается проблемой текстопостроения, суть которого — постепенная экспликация и трансформация отправной мотивики текста. Не аддитивный принцип традиционной наррации, а принцип выведения последующего из предшествующего, получающий, в частности, и характер повтора /что уже во втором предложении текста загадано мотивом "воспоминаний"/. Для читателя "Детства Люверс" /да и любого другого авангардного текста/ это означает, что он должен задаваться вопросом, куда некий мотив девался или во что трансформировался, с одной стороны, а с другой — откуда некий мотив взялся, из чего предшествующего он выведен или эксплицирован /теоретически этот

подход освещается в моих работах по дешифровке, т.е. 1987а, 1989а-е, 1989, а практически - на примерах Пастернака, т.е. 1987б-d и 1988а-b/. Не имея возможности детального разбора "Детства Люверс" в рамках короткой статьи, я остановлюсь лишь на тех его мотивах, которые могут рассматриваться как отправные.

На референтном уровне "кораблики и куклы" - детские игрушки. На общекультурном уровне и на уровне художественного текста они - атрибуты, семантические дубли обладателя, в данном случае Жени Люверс, и призваны выразить ее 'женское, родящее начало'. Но это далеко не всё. "Кораблики" вводят представление о 'пути', 'движении', 'навигации', тогда как "куклы" - о 'доме', 'семье'. В отличие от знаменитого изречения Помпея Великого "Жизнь не обязательна, но обязательна - навигация", Пастернак их не противопоставляет, а объединяет в одно целое при помощи союза "и": "ее кораблики и куклы". Этим самым тут задаются два основных Пастернаковских типа 'движения' как единый процесс 'телесно-духовных перерождений-метаморфоз'. Аспект буквальных биологических метаморфоз задан мотивом "кукол", 'духовно-перерождающий' же - мотивом "корабликов".

Согласно Далю /1979: 213-214, статьи "Кукла" и "Куколь"/, "кукла" - и игрушка, и "куколка", т.е. предпоследняя стадия насекомого в ряду "яичко - гусеница - личинка или куколка - самое насекомое, например, мотылек, муха и т. п.". "Куколь" же определяется как "накидка, колпак, пришитый к вороту одежды; видлога, башлык, наголовник, капшон, куль". Иноязычные названия "личинки-куколки" - *larve*, *Puppe*, *nymphe*, *chrysalide*. Само же рус. "кукла"/"куколь" восходит к лат. *cuculla* - 'капшон, куколь', *cucullus* - 'чепец, капшон', 'обертка, кулек'.

Метаморфозы мира насекомых - один из наиболее фундаментальных вариантов Пастернаковских 'перерождений'. Как правило, они завершаются выходом в трансцендентное, высшее духовное состояние, которое можно определить как 'психо- и стихо-генное'. Таково, например, стихотворение 1923 года "Бабочка-буря", где "Окуклившийся ураган" трансформируется в 'девочку'-'психею' на 'далековещателе': "Сейчас ты выпорхнешь, инфанта, /.../, сев на телеграфный столб" /Пастернак 1965: 206; разбор этого стихотворения см. в: Иванов 1983; Рагуно 1987с/. Духовность, интеллектуальность, стихогенность и трансцендентность мысли выражается, в свою очередь, частями у Пастернака мотивами 'головных уборов' - "шапок", "шляп", но и "платков" и "бантов" /ср., в частности, "водяные банты Над топотом промокших толп" в финале "Бабочки-бури", а в "Детстве Люверс" - Пастернак 1982: 71 - "классную, которую ходили смотреть еще в шапках, только приехав"/.

Поначалу латентные семы 'куколка' и 'капюшон' словоформы "куклы", становятся затем явственно выраженными самостоятельными мотивами "Детства Люверс". Так, 'куколка' реализуется уже во второй главе "Долгих дней" /с. 61/ в виде 'назревающей' весны, 'набухающих' ламп и первого 'кровотечения' Жени:

/.../ Трудно назревающая и больная, весна на Урале прорывается затем широко и бурно, /.../. Лампы только оттеняли пустоту вечернего воздуха. Они не давали света, но набухали изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки. /.../

/.../ Суставы, ноя, плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и измощающее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки и, ведя себя прес-

тупником, заставлял ее полагать в этом кровотоке какое-то тошнотворное, гнусное зло.

В "Постороннем" 'куколка-куколь' трансформируется уже в "девочку"- "ребенка" /с. 76/:

Девочка была с головой увязана в толстый шерстяной платок, доходивший ей до коленок, и курочкой похаживала по двору. Жене хотелось подойти к татарочке и заговорить с ней. В это время стукнули створки разлетевшегося окна. "Колька!" - кликнула Аксинья. Ребенок, походивший на крестьянский узел с наспех воткнутыми валенками, быстро посеменил в дворницкую.

Экспликативный принцип текстопостроения в своей сущности рекуррентен, что значит, что некий текст, двигаясь вперед тематически, на уровне семантики движется вспять. Поэтому по отношению к началу "Детства Люверс" данный эпизод играет роль смысла /'семь'/ инициального мотива "кукол", тогда как свой собственный смысл он получит в очередных партиях "Постороннего".

Этот ребенок назван тут "татарочкой", "Колькой", "крестьянским узлом" и 'Аксиньиным'. Имя "Аксинья" произведено от греч. *xenia* - 'гостеприимство', *xenios* - 'чужой, чужеземный', *xenos* - 'чужеземец, чужестранец'. Имя "Колька", т.е. Николай, - от греч. *nikē* - 'победа' и *laos* - 'народ'. Легко заметить, что латентная 'чужестранность' выведена тут как 'инонациональность' /"татарочка"/, а 'народность' - как 'земледелие' /"крестьянский узел"/. Эти смыслы 'Аксиньиная татарочка Кольки' эксплицируются в дальнейшем в аспекте, так сказать, 'генеалогическом' или 'чадородном'. В финале этой же главы Женю внезапно осенило странное сходство между ее матерью и Аксиньей /с. 79-80/:

/.../ в Аксинье было что-то земляное, как на огородах,

некто напоминавшее вздутые картофелины или празелень бешеной тыквы, тогда как мама... Женя усмехнулась одной мысли о сравнимости.

А между тем именно Аксинья задавала тон этому навязывавшемуся сравнению. Она брала перевес в этом сближении. От него не выигрывала баба, а проигрывала барыня. На мгновение Жене померещилось что-то дикое. Ей показалось, что в маму вселилось какое-то начало простонародности, /.../.

'Земляное', 'огороды', 'простонародность', 'перевес бабы и проигрыш барыни' или 'тыква' - всё это семы "Кольки"- "крестьянского узла". Уподобленный 'кокону' "Колька", эксплицирован тут в мотиве еще не названной 'беременности'. Но данное открытие Жени сложнее: играя роль Пастернаковского alter ego, Женя проделывает ту же экспликативную операцию, что и творческая интуиция Пастернака. 'Беременность мамы' отмечается Женей в финале последовательности "'Колька-кокон' → 'шляпы-насекомые' → 'склянки со шляпками' → 'вздутые'". Поскольку, однако, у такого текста нет ни абсолютного начала ни абсолютного конца, все экспликации получают в нем вид реализованных 'сем' и этим самым - 'референтов' или 'реалий', только изредка прорываясь в сферу вербализации. По этой, в частности, причине 'вздутые' не названо тут еще 'беременностью', а очередная глава ведет к 'расшифровке' или к 'первопричине вздутья'. Но пора уже вернуться к "корабликам".

'Корабль, судно' как транспортное средство во всех культурах индоевропейского ареала соотносится с 'женской утробой'. В "Детстве Люверс" этот аспект "корабликов" однозначно выявлен в конце первой главы "Постороннего" - отметив сходство меж матерью

и Аксиньей по признаку 'вздутости', Женя забеспокоилась /с. 80/:

/.../ Ей показалось, что в маму вселилось какое-то начало простонародности, и она представили себе мать произносящей "шука" вместо "щука", "работам" вместо "работаем"; а вдруг - померещилось ей - придет день и в своем новом шелковом капоте без кушака, кораблем, она возьмет да и брякнет: "К дверьми прислонь!"?

'Капот кораблем' на уровне реалий призван скрывать беременность матери, на уровне же речевой и мотивной семантики - эту же беременность эксплицитовать. Более того: выбор 'простонародно' произносимых слов "шука" и "дверьми" тоже носит в себе тот же характер: и мифологема 'рыбы' /"щука"/ и 'входа/выхода' /"двери"/ в общеевропейской символической, в том числе и в христианской, соотносятся с 'утробой, чревом или лоном' и с представлениями о *Magna Mater*. Но Женю пока волнует другое: 'падение' матери, притом не 'греховное', а 'духовное'. Не требуется быть особо проницательным, чтобы увидеть, что тут реализуется второй аспект 'корабля' - "корыбликов". Согласно толкованиям мифологов и этнографов /ср. хотя бы статью *Ship* в: *Cirlot* 1981: 294-295/, 'корабль' знаменует собой 'гроб-колыбель', локус 'смерти-возрождения' и 'перевозчика' - 'психопома' на 'тот свет'. В этом отношении он интерпретируется как вертикальная ось мира, соединяющая 'подземное - землю - небесное царство'. По этой же причине 'корабль' соотносится с 'духовными перевоплощениями', с выходом в 'трансцендентное'. В народной и мифической 'географии' 'тот мир' или 'царство небесное' не обязательно должны быть локализованы вверху - с одинаковым успехом это могут быть иные, чаще всего - 'заморские', страны, острова, горы, иногда некий

'райский сад'.

В системе Пастернака так именно его "корабли", "пароходы", "гондолы", "каюты" 'пароходов', "паруса", "лодки" и даже "пристани" и функционируют: это локусы и средства 'духовных перерождений', 'повторных рождений', 'переходов' в мир высшего порядка, во "вторую вселенную". Чтобы в этом убедиться, достаточно хотя бы бегло просмотреть стихотворения "Орешник", "Отплытие", "На пароходе", "Венеция" или венецианские главы "Охранной грамоты" /см. соответственно в: Пастернак 1965: 181, 207, 103-104, 70-71 и Пастернак 1982: 243-254/. К этому надо еще добавить, что у Пастернака все транспортные средства обладают 'перерождающим' свойством. Различия между ними градуируются по степени достигаемой духовности и по степени приближения к сущности мира /также и культуры и истории/. Поэтому одним 'транспортом' Пастернак обычно не ограничивается. Так, в "Детстве Люверс" мотив "корабликов" сменяется сначала "поездом", потом прогулкой на "коляске" и 'ходьбой пешком'. Всякий раз, однако, Женя переживает некий 'кризис', меняется, и всякий раз все ближе к постижению 'загадки жизни' и своей собственной 'женственности'. Тем не менее, именно инициальные "кораблики", а не нечто другое загадывают сквозной мотив 'иных стран', в этом самым и 'чужеродности', в том числе и мотив татарско-китайского населения "Екатеринбурга" /для Сережи/, "Азии" /для Жени/.

"Кораблики и куклы" "тонули в мохнатых медвежьих шкурах" - семантический плеоназм. Не только по причине 'плодородной' и 'одлодотворяющей' символики мифологема 'медведь/медведица', но и в силу архаического смысла "шкура" как 'перехода' из одного мира и состояния в другой мир и состояние. Известны также и

славянские обычаи перетягивания новорожденного или усопшего через звериную шкуру /см.: Пропп 1986: 202-215 и ср. статью Skin в: Cirlot 1981: 298-299/. Если эквивалентность "корабликов" и "медвежьих шкур" в этом контексте очевидна, то эквивалентность "кукол" и 'медведя' мотивируется, по всей вероятности, распространенным именованием медведей "куклой" у поводитильщиков, что отмечено также и в статье "Кукла" у Даля /1979: 213-214/: "Ворочается солдат направо, и делает кукла лесная все браво!" "приговарив. поводитильщик медведю".

"Белая медведица" "Женечкиной комнаты" отлична от остальных "шкур" тем, что во-первых, она - "медведица", а во-вторых, - "Белая", и в-третьих, - "была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему". Самоочевидно, что эпитет "Белая" подменяет тут ожидающееся 'Большая', а сравнение с "хризантемой" подменяет тут собой не менее ожидающееся сравнение с 'астрой'. На это дополнительно указывает ее локализация в 'комнате' Жени, т.е. в самом 'центре' мира Жени. Короче говоря, данная "Белая медведица" недвусмысленно соотносится с зодиакальной Большой Медведицей, являющей собой 'мировой центр' - ср. в эпизоде переезда через Урал такие мотивы как "вращенье звезд" и "всевидящий" "великий гул", заправляющий всем этим вращеньем /с. 68/.

Не 'астра' /т.е. не 'звезда'/, а "хризантема" мотивируется тут связью с "куклами- 'куколками' по лингвистическому сходству названия личинок *chrysalide* и хризантемы *chrysanthemon* от *chrysa* - 'золото' и *anthemon* - 'цветок' /ср. затем постоянное упоминание в "Детстве Лверс" желтого цвета/. Более устойчиво в европейскую культуру хризантема вошла в начале XX века, начиная со стиля модерн, и сохранила свою связь с китайской и

японской культурой, где она в первую очередь - материализованный символ солнца, означает центр мира, обеспечивает связь между небом и землей, наделяется значением постоянства, совершенства, красоты, а ее японское название kiku прочитывается как омоним kiku-ri со значением 'слушать истину' /см. статью Kri-zantema /kiku/ В:Chevalier 1987: 308/.

Татарская и китайская мотивика в "Постороннем", "великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий", "манدارинка" и "мяч" как символы солнца и уподобленный восточному жрецу, неизвестно откуда взявшийся, "толстяк" в эпизоде переезда через Урал, а точнее - через границу между Европой и Азией, - все это говорит о том, что "хризантема" введена Пастернаком именно как носитель китайско-японской символики. Факт же, что эта "хризантема" определена как "осыпавшаяся", вводит чисто Пастернаковскую соотнесенность с 'концом лета', т.е. с 'августом' и 'Преображением', что отчетливее раскроется в связи с мотивом 'хромого незнакомца'.

Как отдельный текст, так и весь корпус Пастернаковских текстов отчетливо строится по экспликативному принципу. В этом отношении наиболее показательны его "темы с вариациями", с одной стороны, а с другой - повторное переписывание созданного ранее /особенно в конце 20-х годов/. Поэтому не будет серьезной методологической ошибкой обращение за 'расшифровкой' некоторых мотивов к их вариациям в более поздних вещах Пастернака. Так, например, китайско-японская мотивика, мотив "мандарина", "лампшинов" и "дуговой лампы" /с. 73/ почти в таком же виде имеются в "кавказских" стихотворениях Пастернака "Вечерело. Повсюду ретиво..." из "Второго рождения" /1931 год/ и "Как-то в сумерки

Тифлиса..." /1936 год/ из цикла "Художник" /Пастернак 1965: 368-369, 382-383; их я разбираю в статьях 1988e и 1989b/. Так вот, там 'Китай' эксплицируется как 'страна центра' или 'центр мира', а 'Япония' - как 'восходящее воскресающее и воскрешающее солнце'. При этом обе соотносятся с катахрестическим состоянием мира, то есть с мотивом 'письменности' /шире - 'художественного/ поэтического' творчества и 'культуры' как "второй вселенной" вообще/.

При этом существенно, что Пастернаковский мировой катахрестический центр - это точка пересечения осей 'Запад - Восток', 'Север - Юг' и 'верх - низ', где первых две являют собой как бы подлежащий 'перерождению' накопленный мировой историко-культурный опыт, а ось 'верх - низ' результирует трансформацией в новое состояние, в иной - высший - онтологический статус, который связывается как с представлением о 'новом будущем', так и с представлением о 'вечности'. Эта картина была бы неполной, если не досказать, что ось 'верх - низ', а правильнее - 'низ - верх', является у Пастернака также и осью трансформаций 'материального в духовное' /часто также 'духовного' в 'материальное', но тогда в этой трансформации 'материальное' уже не 'первично', а 'повторное', т.е. материализованное духовное/.

С точки зрения этой общей /во многом упрощенной/ Пастернаковской модели "Белая медведица"- "хризантема" и есть мировой катахрестический центр: в ней контаминируется 'материальное' и 'духовное' /или: 'чувственное', 'эротическое', так как она и Пастернаковская 'шерсть мира', и "шкура", где латентно наличествует смысл 'блуда' - лат. *escortum* значит и 'шкура' и 'блудница'; но и 'духовное', поскольку с ней как раз связаны

"воспоминания" Жени, ведь не только к ней впоследствии уводящие, но и оттуда возникшие в их начальном виде 'предмета воспоминаний', с одной стороны, а с другой – эта "медведица"-"шкура" была "присланная с посыльным", т.е. она атрибут или двойник Пастернаковского 'психопомпа'/, 'низ' и 'верх' /"копи" и "хризантема", т.е. 'подземное' и 'небесное'/, 'север' и 'восток' /"Белая /медведица/" и "хризантема"/. Ось 'Запад' и 'Юг' тут можно усматривать только задним числом, т.е. зная, что к "клишуре" отца Жени принадлежат "бельгийцы" с Негаратом, который в последней главе "Долгих дней" как бы невзначай соотнесен с "Конго" /с. 74/. Латентная тема 'юга' станет еще явственнее, если помнить, что во всем тексте "Детства Люверс" постоянно упоминаются 'потемневшие лица' /ср.: китайцы "были смуглы", хотя тут же говорилось, что "Лица у них были бледные" или о татарах, превращенных в "табор" и замалеванных "в цыган" – с. 81 и 86; сюда же, может быть, следовало бы зачислить и имя "Негарат", провоцирующее ассоциацию с 'негр'/, что, вероятнее всего, восходит к отправному мотиву "шкуры были черно-бурые", а в целом системы Пастернака – к его 'черноликости', связанной с представлением о 'духе земли', о 'Деметре', но также и о 'харизме' – 'помзании-Благодати Божьей' /ср. "Лбы голубее олив" в контексте темы "кафра" и "цыган" в "Теме с вариациями" 1918 года – Пастернак 1965: 163-165, а в "Детстве Люверс" – название одной из копей "Благодать" в обрывке депеши отца Жени: "Выиграю задержусь на Благодати жди концу Страстной если..." – с.63/.

На референтном уровне повествования "Детства Люверс" /но не на уровне его семантики/ 'биография' Жени Люверс начинается с ее 'выхода из младенчества'. Этот переход из одного состояния

в другое отмечен двумя фактами: ее разбудила "ангорская кошка" и она увидела "Мотивилиху".

По признаку 'мохнатости' "кошка" - повтор "медвежьих шкур"; по признаку 'азиатского' происхождения - повтор "медведицы" - "хризантемы". По мифокультурной функции - родственная мифологии 'медведя/медведицы' и 'психопомпа', т.е. "шкуры" с ее смыслом 'переправы' и "посыльного". /см. статьи "Кот" в: Мифы 1982: II и Ма́ска в: Chevalier 1987: 375-376/. Последнее едва ли не буквально выражено словами "на том берегу, далеко-далеко" и "не страны ли особые то, /.../, и кто там живет" /с. 57/. Название "ангорская" соотносится с топонимом Ангора, т.е. с прежним названием города Анкара. Но у Пастернака оно явно прочитано как омоним лат. *angor* - 'стеснение сердца, беспокойство, тоска', *ango* - 'сжимать, сдавливать, душить, теснить, щемить', 'стеснять, беспокоить, тревожить, мучить, удручать'. Это вполне явственно уже здесь - в мотиве 'беспричинного' плача и в заключительных словах всего этого эпизода /с. 57-58/: "Она впервые, как и эта новая Мотивилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя". Но полностью раскроется в парадигме всех 'кошек' текста: "граница Азии", представившаяся Жене "клеткой с пумами" /с. 69/ → "Терек" "как львица" из Лермонтовского "Демона" /с. 77/ → материна комната, куда Женя зашла за "Котом" и чтение этого "Кота" /с. 96-97/. Причем всякий раз мотив 'кошки' сопровождается неким 'открытием' и некой 'тайной', западающей в душу Жени. Поэтому позволительно предположить, что у Пастернака "кошка" реализует свой архаический смысл 'души-двойника' человека, а по отношению к Жене играет роль 'душе-формирующего'



начала. Не сложно догадаться, что на самом высоком и самом абстрактном уровне это начало окажется 'посторонним', 'другим человеком' или 'третьим лицом' /с. 107-108/.

Пока, однако, сама по себе "ангорская кошка" - всего лишь эпизод или, точнее, ближайший к Жене и якобы 'понятный' эквивалент далекой и 'непонятной' "Мотавилихи" /с. 57/:

По летам жилали на том берегу Камы на даче. Женю в те годы спать укладывали рано. Она не могла видеть огней Мотавилихи. Но однажды ангорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю. Тогда она увидела взрослых на балконе. Нависшая 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 свое 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 - 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, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Отец вошел и объяснил ей. Англичанка повернулась к стене. Объяснение отца было коротко:

- Это - Мотавилиха. Стыдно! Такая большая девочка... Спи.

Девочка ничего не поняла и удовлетворенно оглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, - Мотавилиха. В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски

успокоительное значение.

Но наутро она стала задавать вопросы о том, что такое Мотовилиха и что там делали ночью, и узнала, что Мотовилиха - завод, казенный завод, и что делают там чугун, а из чугуна..., но это ее не занимало уже, а интересовало ее, не страны ли особые то, что называют "заводы", и кто там живет; но этих вопросов она не задала и их почему-то умышленно скрыла.

Если учесть, что "ангорская кошка" - еще не осознанный Женей двойник ее 'чувственно-духовного' начала, то и "Мотовилиха" должна быть таким же ее 'двойником' /а на ином уровне повести - тем, что "очень-очень общо, общо всем людям" - с. 79/. Косвенно на это указывает конструкция "на том берегу, далеко-далеко", конструкция, которая настойчиво повторялась в "Письмах из Тулы" 1918 года и которая 'тот берег' локализовала в пределах одного и того же сознания: "Ничто не изменилось на всем пространстве совести, /.../. Далеко, далеко, с того ее края, мерцала березка, /.../" /Пастернак 1982: 44/.

Из разъяснений девочке следует, что "Мотовилиха - завод, казенный завод, и что там делают чугун, а из чугуна...". Это значит, что как "завод" Мотовилиха восходит к мотивам "копей" и "заводчиков" первого абзаца повести. С той разницей, что теперь эксплицируется их 'перерабатывающий' или 'трансформирующий' характер. Оборванность парадигмы "там делают чугун, а из чугуна..." читается двояко: как предсказуемость очередных превращений и этим самым их механичность; как заинтересованность Жени иными - немеханическими - превращениями: "интересовало ее, не страны ли особые то, что называют 'заводами', и кто там живет". 'Страны' и их 'жители' заданы, несомненно, отправными мотивами

того первого абзаца - атрибутами "кораблики и куклы". Прямая же трансформация 'завода' в 'страны' и 'жителей' получает свою санкцию в омониме слова "завод" со значением 'разведения', 'промысла' /типа "конский завод", "рыболовный завод"/ и 'начинания, пуска в действие' /ср. в статье "Заводить" у Даля - 1978: 561 - "Заводчик, зачинщик, коновод, затейник"/.

В поэтической системе Пастернака мотив 'завода' в обоих смыслах является одним из вариантов его трансформирующих звеньев. По этой причине он часто уравнивается либо со сказочно-мифическим локусом 'перерождений' либо с локусом 'алхимических' превращений /ср. хотя бы парадигму "в Дарьял, как к другу, вхож, Как в ад, в цейхгауз и в арсенал, Я жизнь, /.../ окунал" из стихотворения "Про эти стихи" - Пастернак 1965: 111-112/. Это системное значение "завода" налицо и в "Детстве Люверс". В первую очередь это 'ремонтная мастерская' и 'медник' в Екатеринбурге, мимо которых дважды проходят Женя и Сережа, разговаривая, в частности, о "полуде" /с. 86, 88/. Но есть и более глубокая связь с Женей, с идеей формирования ее "души" /с. 73/:

/.../ Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капая навязчивыми идеями.

И еще явственнее элементы "завода"- "Мотовилихи" в последнем эпизоде повести, когда Женя спряталась от Диких и тут окончательно обрела в своей жизни 'другого' /с. 107/:

/.../ Он кинулся отыскивать девочку, решив, что никого

нет дома, а она лишилась чувств. А тем временем, как он тыкался впотьмах на загадки из дерева, шерсти и металла, Женя сидела в уголочке и плакала.

"Загадки из дерева, шерсти и металла" - повтор открывающего повесть ночного пробуждения Жени и ее 'выхода из младенчества': тогда тоже "Мотовилиха" определялась как "непонятное" /тут: "загадки"/, где делают "чугун" /тут: "металл"/, была отграничена 'нависавшей над брусьями ольхой' /тут: "дерево"/ и вызвана 'ангорской кошкой' /тут: "шерсть"/. Кроме того 'шерсть' присутствует в имени "непонятного" - в имени "Мотовилиха". Согласно этому имени, Мотовилиха скорее 'прядильная фабрика', чем 'чугунный завод' /в системе Пастернака они, естественно, эквивалентны, разница же между ними - различия позиций на общей скале трансформаций 'материального' в 'духовное'/. У Даля в статье "Мотать" /1979: 351/ по поводу "мотовила" сказано следующее:

мотовило /.../ снаряд для размотки мотов пряжи в клубки, развивальница /нвг./, в роде воробов. || Мотовило, у крест. костыль, с развилиной на другом конце /колодка или рожки/, для намота пряжи с веретена. || Человек долговязкий, неуклюжий; || челов. туда и сюда, непостоянный, шаткий; || двуличный, двуязычный, лукавый. Ушел Вавило по мотовило, да, видно, лесом задавило. Кумово мотовило под небеса уходило? дым. Шило мотовило под небеса подходило, по ниточке говорило? змей. Шило мотовило /клев, шея/, по-немецки говорило, в небеса уходило? журавль. Вавила, не руби мотовила; хозяйка помрет /из побаски, где хозяйка, от лени, застращала мужа, чтоб не делал мотовила/.

В народной культуре представление о 'пряже/прядени' тесно связано с Мокошью и Параскевой-Пятницей. Эти архаические представления успешно контаминировались и с христианским культом Девы Марии. В частности, широкое распространение получили апокрифы "Протоевангелие от Иакова" и "Евангелие от Псевдо-Матфея", уделяющие особое внимание детству св. Марии. Рожденная от непорочного зачатия, Мария в возрасте трех лет была отведена в храм, а потом, в возрасте двенадцатилетней девочки отдана в жены престарелому Иосифу. В это время священнослужители храма Господня решили создать занавес для его святая святых. По жребию Марии достался пурпур /остальные девушки получили золото, асбест, лен, шелк, синюю и красную пряжу/. Когда же Мария вернулась домой и начала прясть, явился ей Ангел с Благой Вестью /см.: Апокрыфы 1986: 182-198, 211-221/.

Христианское толкование этого мотива общеизвестно: Дева Мария прядет/ткет и занавес для храма и, в своем лоне, Тело Христово. Во многом аналогичны и толкования мотива прядени/тканья в народной /языческой/ культуре.

Что касается Пастернака, то 'шерсть/пряжа/ткань' или нередко просто 'нити' и 'сученье' - фундаментальный 'миросозидательный' акт в его модели мира /ср. такую роль 'нитей' и 'ткани' в "Охранной грамоте" или заключительный стих "Существования ткань сквозная" стихотворения "Пока мы по Кавказу лазаем..." - Пастернак 1965: 370/. Сюда же включается и его мотив 'шелкопрядов', 'личинок', 'куколок' - ср. хотя бы уже упоминавшееся "Бабочка-буря". Из многочисленных сходных вещей Пастернака ближе всего в этом отношении к "Детству Люверс", кажется, стихотворение "Чирикали птицы и были искренни..." /Пастернак 1965: 190; пер-

вая публикация в 1923 году/; в частности, оно соотносимо с эпизодом осмотра Женей кухни тут же после приезда в Екатеринбург /с. 72/:

Гимназия ремонтировалась, и воздух, как швей мадаполам на зубах, пороли резкие стрижи, и внизу - она высунулась - блистал экипаж у раскрытого сарая, и сыпались искры с точильного круга, /.../.

где, кроме всего прочего, "кухня" - эквивалент "завода"-"Мотовилихи" как локуса 'превращений', а "экипаж" - эквивалент "корабликов" и 'чрева'.

Связь детства Люверс с апокрифическим детством Девы Марии гораздо теснее, чем это может показаться на первый взгляд. Не вдаваясь в детали, укажу лишь на некоторые факты:

- "Женечкина комната" с "белой медведицей" уподоблена 'святлицу', в каком пребывает до трехлетнего возраста, т.е. до Введения, св. Мария в своем младенчестве; на это указывает и "балкон" /с. 57/: св. Анна, т.е. мать Марии, соблюдает обряд неприкосновения новорожденной к земле вплоть до посвящения ее храму Господню; в "Детстве Люверс" упоминается также и "Введение" - в эпизоде обрывания Женей забытого календаря /с. 93/.

- 'Пляска роя мошкеры' /с. 79/ соотносится не только с библейской пляской царя Давида перед Богом, но и с аналогичной пляской маленькой Марии, едва введенной во храм; отчасти эта же 'пляска' опознается в поведении Жени на дровяной лестнице /с. 77/ - Мария же пляшет на третьей ступени алтаря. В этом контексте Пастернаковская 'поленница' /"сажень"/ выдает свою глубокую архаическую связь с 'жертвенником' и с 'обиталищем божества'.

- Возраст Жени /с. 62: "девочке не исполнилось еще и тринадцати"/ совпадает с апокрифическим возрастом Девы Марии: ее отдают Иосифу двенадцатилетней /а по иным источникам - четырнадцатилетней/. В данном случае более существенную значимость получает 'холодное' отношение родителей к Жене, их частое отсутствие /с. 58-60/ и факт, что помимо успешно пройденных экзаменов "ее так и не отдали в гимназию" /с. 75/ и что это ей так же "осталось неизвестно", как и 'непонятной', даже после разъяснений, осталась "Мотовилиха".

- Полюбившийся Жене Негарат уезжает в Дижон. Если вся 'тройка' бельгийцев реализует собой и ветхозаветную Троицу и апокрифический совет служителей храма, то Негарат соотносится тут с Иосифом, которому была отдана в жены Мария, но который удалился от нее, дабы сохранить ее чистоту. Все это, кстати, происходит у Пастернака в "Екатеринбурге" - именно в локусе 'чистоты' и 'света', где даже "Кухня оказалась свежая, светлая", т.е. вопреки предшествующим предположениям Жени об "очень-очень темной кухне" /с. 70-71/. На уровне Пастернаковского экспликативного текстопостроения такой "Екатеринбург" - не что иное, а вывод греч. этимона *katharios* - 'чистый' /с. 70/:

Жизнь пошла по-новому. Молоко не доставлялось на дом, на кухню, разносчицей, его приносила по утрам Ульяша парами, и особенные, другие, не пермские булки. Тротуары здесь были какие-то не то мраморные, не то алебастровые, с волнистым белым глянцем. Плиты в тени слепили, как ледяные солнца, жадно поглощая тени нарядных деревьев, которые растекались, на них растопясь и разжидившись. Здесь по-иному выходилось на улицу, которая была широка и светла, с насаждениями.

- И, наконец, отправка Жени к псаломщику Дефенцову, разговор с Лизой о способности "рожать" и вопрос Жени /с. 103/ "чувствуешь ли ты, что вот сделаешь шаг - и родишь вдруг" соотносятся с непорочным зачатием и с апокрифической встречей Марии с Елизаветой, у которой, на вид Марии задвигался в чреве ребенок в знак преклонения перед нерожденным еще Христом.

Естественно, Пастернак не пишет и не повторяет апокриф: эти апокрифические отсылки эксплицируют введенное уже в первой главе /с. 58/ понятие "христианизма" /"за невозможностью называть все это христианством"/. С другой стороны, тут не менее тесны и связи с языческим пластом народной культуры. Так, уподобление репетитора Диких "аисту" на 'одной ноге' и его 'вытянутая шея' реализует конструкцию 'мотовила' /см. выдержку из Даля/ и, кроме того, задним числом, позволяет опознавать связь с 'мотовилом' кучера Давлетши и таинственного "хромого" "без костылей". С этой точки зрения 'мотовило' кроет в себе как идею 'другого', в том числе и 'рождаемого', так и идею 'мужского начала'.

На уровне последовательности текста "Мотовилиха" разбита как бы на два варианта - 'невидимый' и 'непонятный'. В промежутке между ними упоминаются "Нависавшая над брусьями ольха", которая "была густа и переливчата, как чернила" и "бред"- "игра" взрослых /с. 57/. Похоже, таким образом, на то, что "ольха" и "бред"- "игра" по отношению друг к другу эквивалентны и что одновременно они в каком-то смысле входят в состав "Мотовилихи".

По 'густоте' и 'переливчатости' можно судить, что тут "ольха" родственна "Каме", т.е. 'реке' и в прямом 'акватическом' смысле и в смысле 'рубежа, границы'. Уподобление "чернилам"

тоже двойственно: это может быть отсылка к 'черной ночи', которая знаменует обычно у Пастернака временную катахрезу; к 'стихотропному началу', ибо "чернила" связаны у Пастернака с 'поэтическим творчеством'; и, наконец, к 'сурьме', служащей для чернения лица. Последнее в "Детстве Люверс" наиболее явственно: я уже упоминал о сплошной 'черноликости' окружающего Женю населения, теперь уместно еще учесть, что этому 'чернению' противостоит мотив "пудры" /за "пудру" как раз и была наказана Женя, что может означать, что 'белила' в этой системе недопустимы и что для этого Пастернаку и понадобилась мотивировка из возрастных правил европейского этикета/. Но, как на первый взгляд ни странно, 'чернению' не противостоит 'выбеливание': на самом деле оно у Пастернака тоже 'чернит'. Не сложно догадаться, что все это связано с мотивом "солнца" и "полуды". Поэтому, забегая вперед, уже теперь можно сказать, что хотя "ольха"-и 'ночь' и 'чернила', то тем не менее она 'солнечна' /аналогично связи "белой медведицы" с "хризантемой"- 'солнцем'/.

"Ольха" у Пастернака не слишком частый мотив, однако он весьма устойчив и монофункционален. Так, в стихотворении "Определение поэзии" из сборника "Сестра моя - жизнь" в его последней строфе "Небосвод завалился ольхою" и "вселенная - место глухое". При этом "ольха" появляется тут после мотивов "свиста", "щелканья", "соловьев", "флейт", "грядок", "звезд" и 'града' арии "Фигаро" из оперы Моцарта "Женитьба Фигаро" /Пастернак 1965: 126-127; см. также разбор этого стихотворения в: Jensen 1977/. Парадигма говорит сама за себя: "ольха" - некий 'экстатический предел', 'момент светопреставленья', за которым можно ожидать уже только 'трансцендентного'. В пространственном

отношении данная "ольха" равносильна 'преградившему путь Млечному Пути или мирозданию' в "Степи" /Пастернак 1965: 134-135/, за которым открывается выход в 'начало начал'. Типологически то же имеется и в "Осеннем лесу" 1956 года /Пастернак 1965: 457 и вариант на стр. 612/, где "ольха" подменяет собой "облако трухи" более раннего варианта и где она означает 'конец, предел мира', после которого распаивается 'иной, новый мир'. Более того; пространство-'точка'-"ольха" совпадает с 'временной точкой' "пенья петухов", т.е. глашатаев 'конца' одного и 'начала' другого мира /или, иначе: 'перерождения'-'воскресения'/.

Если учесть хотя бы этот скудный контекст, то вполне ясно станет, что "бред", "игра", "бормотанье" "в клубах табачного дыма" имеет тут 'адские' коннотации. С тем только, что Пастернаковский "ад" /как в "Про эти стихи"/ - 'творческий перерождающе-воскрешающий локус'. Отсюда естественно, что данный "бред" Женя воспринимает как "известное" и более заинтересован 'потусторонним', т.е. находящимся уже за пределами 'мира сего' /называемым ею 'особыми странами'/.

Во второй раз "ольха" в "Детстве Люверс" появляется в момент пересечения границы между Европой и Азией. Как и полагается по системе Пастернака, этот переезд предварен упоминанием "петухов" /с. 67/, "грозовой тучи" "в кудрях и колечках", 'неслышимого' "гула", 'перестройкой Урала' и ожиданием "чуда". Место "чуда" заняло тут, однако, нечто иное /с. 69-70/:

/.../ Женя досадовала на скучную, пыльную Европу, мешковато отдалявшую наступление чуда. Как же опешила она когда, словно на Сережин неистовый крик, мимо окна мелькнуло, и стало боком к ним, и побежало прочь что-то вроде могиль-

ного памятничка, унося на себе в ольху от гнавшейся за ним ольхи долгожданное сказочное название! В это мгновение множество голов, как по уговору, сунулось из окон всех классов, и тучей пыли несшийся под уклон поезд оживился. За Азией давно уже числился не один десяток прогонов, а все еще трепетали платки на летевших головах, и переглядывались люди, и были гладкие и обросшие бородой, и летели все, в облаках крутившегося песку, летели и летели мимо все той же пыльной, еще недавно европейской, уже давно азиатской ольхи.

Русское "чудо" этимологи рассматривают совместно с "чуть, чуют" - 'чувствовать, слышать, понимать' и с "кудесник", которые соотносят, в свою очередь, с греч. *kudrós* - 'славный', 'слава' и др.-инд. *ákūtis* - 'умysel', *kavis* - 'учитель, мудрец', 'сновидец, мудрец, поэт' /см. статья "чудо" и "чуть" в: Фасмер IУБ: 377-378, 390/, что, собственно, и есть экспликация предваряющего 'шумного' и 'ропщущего' "орешника" и 'недоступного' "человеческому уху" 'великого гула' /с. 68/, но экспликация, которая предшествующее переводит в высший онтологический ранг. Аналогичным образом и мотив "могильного памятничка", сохраняя связь с 'памятью-славой', эксплицирует прежнее "громкое, горное имя, раскатившееся кругом" и "Урал"- "край"- 'горы' как 'холм' и 'могущество' /первоначальное значение "могила" - 'холм'; некоторые этимологи сближали 'могилу' также и с 'могу', 'могущество'/. Это тем очевиднее, что теперь 'горы' уже не упоминаются: они подменены их 'семой', т.е. 'могильным памятником'.

'Могила' как мифологема предполагает 'смерть-возрождение'. 'Могильный памятник' как "столб" /по объяснению 'непонятливого резонера' Сережи, функция которого - вводить некоторые мотивы,

ождается именно "столб" "на границе Азии и Европы" с надписью "Азия"/ соотносится с древним 'термом', т.е. граничным 'столбом' как локусом 'лара' или 'предка, духа-хранителя', 'духа земли' ср.: Флоренский 1986: 256-263/. При этом латинскому *Terminus* в греческом отвечает *огов* которое, нельзя этого исключить, и слышит Пастернак в имени "Урал".

'Перерождение' и 'воскрешение' происходит в этом эпизоде на всех уровнях. Пастернаковский 'поезд', как и всякие иные экипажи, - 'психопомп', 'переправщик в иной мир'. Обычно, однако, сама 'переправа', как я уже говорил, выражается меной 'транспорта', 'пересадкой' /ср. аналогичный переезд через Альпы в "Охранной грамоте" - Пастернак 1982: 243-242/. Здесь же 'пересадка' выражена иначе - трансформацией самого "поезда". Подходя к 'границе', он начинает 'струиться' и 'растворяться в мировом море': "Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем, миром, чем угодно, всем" /с. 68/ и уподобляется 'змею'. За 'границей' этот же "поезд" обретает иные черты: он "оживился", он 'многоголов' /как и подобало 'змею'/, но эти 'головы' теперь 'летят', они 'крылаты' /"трепетали платки на летевших головах"/ и они же "были гладкие и обросшие бородой", т.е. 'грешные' и 'праведные', пропущенные в 'то царство', в 'иной мир' /что отмечено также и упоминанием числа '10' в словах "десяток прогонов"/. Более того: они - "переглядывались", что соответствует литургическому 'целованью' или 'пожатию рук' в знак 'мира и любви к ближнему'. "Урал", таким образом, тут 'исструился' и 'одухотворился'. Его место заняла 'духовность', 'чистота' "Екатеринбурга". По этой причине намереваясь увидеть из окон кухни "Урал", Женя "и не заметила, что ее Урала в Ека-

теринбурге нет" /с. 72/.

"Ольха" следует за 'растворяющимся' - 'морем' - "орешником". 'Центр' же "серого ольшника" - "что-то вроде могильного памятника". Эта парадигма теперь ясна. Остается только связать "ольху" с 'духом-хранителем'. Одна из таких связей, думается, осуществляется через лат. название "ольхи" *Alnus* с возможностью его прочтения как *āla* и *nux* и как омоним *almus* или *alo*, где *āla* - 'крыло' /ср. "платки на летевших головах", "летели все", "летели и летели мимо"/; *nux* - 'орех' /ср. "орешник"/, *nūtus* 'наклон, кивок' /ср. "несшийся под уклон поезд", "орешник" "сбежал /.../ вниз"; "переглядывались"/; *nūto* - 'качаться, раскачиваться, ходить вверх-вниз', 'качать, мотать' /ср. предваряющее появление "орешника" 'колыханье' "купе" и "толстяка" - 'незнакомца' - с. 67/; *nūtrix* - 'кормилица', 'колыбель', 'питомник', *almus* - 'питательный, питающий, живительный', 'благодетельный, благотворный', 'благородный, благой' и *alo* - 'кормить, вскармливать, питать', 'взрачивать, производить', 'увеличивать, усиливать', 'залечивать, исцелять' /ср. мотив 'еды' в "купе"; "добродушные пальцы" 'толстяка', который "брал движением дающего"; угощение "мандаринкой"; "косточка"; и, наконец, трансформация "Урала" в "Екатеринбург", который начинается именно с мотива 'кормящего', т.е. "молока" и "булок", которые тут "особенные", а "молоко" доставляется иначе и этим самым получает иной 'онтологический' статус; в общей системе Пастернака он сближается с идеей Евхаристии, а в "Детстве Дюверс" получит свое развитие в виде "ржаных ковриг", "хлеба" - с. 81, "лимона" - с. 90, "печенки" у Дефендовых - с. 100, что предварительно подготовлено 'тройкой' - 'троицей' бельгийцев - с. 73/.

Другая возможность открывается *ex post* - через мотив 'лекарства' /с. 77-80/, 'хромого' и 'кори' /с. 90-91/. В народной обрядности ольха целебна; играет роль апотропеиона - ее ветками обтыкают избу и поля против вредоносных сил; связана с купальными обрядами, и этим самым - с огнем. Но самое показательное другое: миф о происхождении ольхи /зачисляемый иногда этнографами к космогоническим мифам/, а вернее - ее красной древесины /он распространен в Польше, в Болгарии, в Белоруссии и на Украине/: когда дьявол создал волка, Бог натравил на него этого волка и дьявол укрылся на ольхе; пока, однако, он на нее залез, волк успел укусить его за ногу, а брызнувшая кровь закрасила дерево /см.: *Moszyński* 1967: 571 и ср. с.: 49, 326, 328, 527, 620, 727/.

Лат. *Alnus* - не только 'ольха', но и 'ольховый шест, брус', а в переносном, поэтическом употреблении - 'судно', 'челнок из ольхи'. Это значит, что первое упоминание 'ольхи' /с.57/ - не безразлично к инициальному мотиву "корабликов". По своей 'клейкости' и 'мохнатости' "ольха" соотносима и с "мохнатыми медвежьими шкурами", в которых "кораблики /.../ тонули". В переезде через "Урал" предшественник "ольхи" - "орешник" - и есть "морь". Но и это не всё. В первой главе дана не просто "ольха", а "Нависавшая над брусьями ольха", "брусья" же тут повторены еще раз, но уже как "рыжие бревна галерей". В переезде через Урал "брусья" появляются вновь - как "железные брусья" "клетки с пумами", "грозной, черной, как ночь, и воючей опасности". С такой "фантазмагорией" в голове Женя "ждала этого столба, как поднятия занавеса над первым актом географической трагедии" /с. 69/. Мнимая запутанность этих мотивов станет строгой после-

довательностью, если знать, что Пастернаковский "балкон" - 'пльвуц' и что он, подобно, судну, переправляет в 'иной мир' /ср. стихотворение "Вторая баллада" - Пастернак 1965: 353-354/, с одной стороны, а с другой, если учесть, что "галерея" - не только 'собрание картин' /этот смысл реализуется в виде 'осмотра' Урала Женей, а потом в виде "большущего альбома" 'хромого' - с. 79/, но и: 'подземный ход' - ср. едущий 'вниз' "поезд"- 'змея', "могильный памятник", мотив "ушных лабиринтов" /с. 91/ и полученную в купе "мандаринку" с отчетливой функцией волшебного 'клубка'. Кроме того, итальянское galera - 'парусное судно', но также и 'судно для перевозки невольников и преступников', 'каторга' /ср. разговор Жени и Сережи о "каторге" на с. 85-86; мотив "колонии в Конго" и 'ссылки' Негарата - с. 74/. Лат. galērus замыкает последнее звено - связывает "ольху" с "куклами", 'медвежьим' мотивом и с 'занавесом': оно значит ' меховая шапка', 'парик', 'бутона розы' /мотив "шапки"- "шляпы"- 'куколки' постоянен в "Детстве Люверс"; 'парик' соотносится с мотивом "гладких"='лысых' или 'бритых', "безусого" Негарата, и с мотивом "цирюльника"- 'парикмахера', где Женя впервые переживает 'кровотечение' - с. 73, при этом явственно связанным с "идеей смерти"; 'бутона розы' позволительно соотносить с "хризантемой"/.

Всё это значит, что "Нависшая над брусьями ольха" теперь трансформировалась в 'занавес' "над первым актом географической трагедии" и что она, храня в себе "могильный памятник", хранит в себе и таинство 'искупительной жертвы' /ибо "трагедия" и есть 'песнь жертвенного - искупительного, очистительного - козла' - ср. буквальную экспликацию словоформы "траге-

дия" в "Письмах из Тулы" - Пастернак 1982: 45-47/. Если же помнить, что основа семантики "Детства Люверс" - 'рождение родящей', то теперь она осложняется смыслом 'рождения через смерть' или 'через искушение'. Тем не менее это не известная архаическая цикличность 'смертей и рождений', а почти евангельское 'искушение' и 'второе рождение'. Женя, ожидая "столба" на границе Европы и Азии, ожидала "чуда" и это "чудо" состоялось, т.е. тут раскрылся смысл 'что́ есть чудо'. На референтном уровне /так сказать, в реалистическом плане/ "чуда" нет - такое "чудо" должно было бы быть чем-то сверхъестественным. Пастернаковское же "чудо" не спектакулярно, оно - 'сущностно' и заключается в мене онтологического статуса. Реально одна и та же "ольха" тут не равна самой себе: быв "европейской", стала "уже давно азиатской". Кратчайшим образом такая мена выражена у Пастернака в "Апеллесовой черте" /Пастернак 1982: 21/ в "записке без начала и конца":

"но Рондольфина и Энрико, свои бывшие имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он - "Рондольфина!" - дико вскрикнув, "Энрико!" - возопив - она",

где такое же меняется на такое же, но уже иного семиотического ранга: имена "Рондольфина" и "Энрико" меняются на 'семь' 'Рондольфина' и 'Энрико' /или: такие же 'слова' на так же звучащие 'значения' или 'сущности'/. В переезде через Урал эквивалентами этой формулы могут считаться открытие Женей, что "назад глядеть приятней, чем вперед", и заключительная фраза об "ольхе" "еще недавно европейской, уже давно азиатской" /с. 68 и 70/. А во всем "Детстве Люверс" - сквозной мотив 'номинации' /он ставится в центр разборов повести в: Флейшман 1975;

Vjörling 1982; Szilárd 1986/.

Переезд через Урал построен по парадигме 'некий общий вид → дробление этого вида на отдельные "дива" вплоть до их потери → повторное их отыскивание и составление повторного общего вида'. Согласно этому, 'глядеть вперед' - 'дробить и терять', а 'глядеть назад' - 'единить и повторно обретать'. Данная парадигма переложима на иные термины: 'ознакомление' → 'проникновение в структуру или сущность' → 'предстояние сущности'. Таким образом, 'глядеть назад' равносильно 'повтору' и видению 'сущности'. На уровне номинации это может быть повтор уже имеющегося имени-слова или же его экспликация. В обоих случаях мы имеем дело с 'семой' предшествующей 'лексемы' /на уровне языка/ или предшествующего 'явления'-'объекта' /на уровне референтов и культурем-мифологем/. По этой причине известное имя может быть вновь названо /ср. вопрос Жени на с. 68: "- Это - Урал?"/ или же не употреблено /ср. не поименование Цветкова, а замену его местоимением "Этот?" и атрибутирование 'визитом у табачника', т.е. наиболее сущностной 'семой' Цветкова - с. 106/. Повторное употребление имени - уже не слово, не единица *parole* а именно сема, единица *langue* или, еще точнее, единица ментального языка, *lingua mentalis* /откуда и некоторая запутанность указанных работ и их решений проблемы номинации у Пастернака/.

На уровне референта /явления, объекта, персонажа/ роль 'семь' играет его сущностный дубль. Но и этот дубль может иметь как выражение некий атрибут и может не отличаться от дублируемого /то же или тот же, но в ином онтологическом статусе/. У Пастернака такое удвоение решается либо буквальным повтором

/обычно предваренным неким 'дроблением'/ либо 'смещением', вхождением объекта или персонажа в оба семиотических уровня одновременно. Последнее, с легкой руки Якобсона /1935/, называют "метонимией" или "метафорой по смежности" и этим самым затемняют вопрос. Якобсон, естественно, по тем временам и не мог иначе классифицировать данное явление, так как "смежность" здесь есть. Но она - не риторическая фигура, а результат семиотической или онтологической удвоенности /распределения означающего и означаемого, плана выражения и плана содержания по разным уровням, соответственно иерархическому устройству языка или культуры в целом/. На уровне Пастернаковского мировидения такое 'смещение' выявляется в тематизированном виде /становится мотивом/ либо в случае вхождения объекта в два разносемиотичных пространства /ср. "Деревья, здания и храмы Нездешними казались, тамошними, В провале недоступной рамы" в стихотворении 1922 года "Встреча" - Пастернак 1965: 157-158/, либо в случае двух разных "текстов" /ср. слияние стихов из Лермонтовского "Демона" и реально наблюдаемого Женей - с. 77: "и золотые облака из южных стран, издалека, едва успев проводить его на север, уже встречали у порога генеральской кухни с ведром и мочалкой в руке"/, либо же в случае особых персонажей: Пастернаковского 'поэта', всяких его alter ego и обладающих 'потусторонним', чаще всего - сакральным, - статусом. Таковы, к примеру, "толстяк" в "купе" /с. 67, 69/, "бельгийцы" /73/, "хромой" и его спутницы /с. 78, 87/ и все локусы, куда Женя не 'попадает'. "Толстяк" говорил "кося глаза, криво протянул он вбок от мальчика, хотя обращался именно к нему, и вытянув губы" /с. 69/, т.е. он говорит тут не "Серее" /план выражения/, а 'Серее' /сущность Се-

режи/, и не на parole а на 'языке', на langue. Бельгийцы "говори-ли, будто проливали воду на скатерть: шумно, свежо и сразу, куда-то вбок, куда никто не ждал, с долго досыхавшими следами своих шуток и анекдотов, всегда понятных детям, всегда утолявших жажду и чистых" /с. 73/, т.е. они говорят так, как 'говорят ангелы' икононого сюжета Троицы: с полуповоротом головы и не прямо к собеседнику /если уж, то скорее в направлении 'уха'/, они говорят все "сразу" и "проливали воду", с подразумеваемым жестом 'разминовения' с бытовой "водой" и 'проливания освященной' /подспудно тут наличествует мотив 'эпидемии-водосвятия'/; поэтому-то "дети" их и "понимали". То же имеет место, когда говорится "Соседки прошли садом и скрылись за службами" /с. 79/, Диких и 'хромой' "взяли на иском", "Он не соглашался и доказывал всеми десятью, что собеседник его..." /с. 87/, или когда "мимо окна мелькнуло, и стало боком к ним, и побежало прочь что-то вроде могильного памятника" /70/ и когда идет речь об особой "странной" "геометрии" с 'расплывающимся полом' в эпизоде Мениной болезни 'корью' /с. 90-91/. Там, где такого 'смещения' нет /например, разговор с матерью, разговор с Дефендовым/, доминирует 'бытовой' уровень и 'отчуждение'.

В эпизоде заболевания корью /90-91/ переезд через Урал не только 'повторяется', но и эксплицируется.

Слово "корь" восходит к слову "кора", а болезнь связана с 'шелушиться, драть кору, отделяться, отдираться' /см.: Фасмер 1986: 343/; ср. также лат. corium - 'толстая кожа, шкура, оболочка' /о коре/ и др.-инд. carman - 'кожа, шкура'. Первое - 'отдирание' - явственно как в данном эпизоде /ср. мотив "обоев" или слова о "пространстве": "отделясь от узора на обоях, оно, полосу к полосе, прогоняло перед девочкой широты, плавно, как на масле"/, так

и во всем тексте в виде 'прилипания/отдираания' 'света-солнца' /например, с. 72: "солнечные колера так плотно прилипали к выкрашенным клеевой краской стенам, что вечеру только с кровью удавалось отодрять пристававший день"/. Второе соотносит "корь" с инициальными "медвежьими шкурами". В данном отношении не случаен тут и мотив "трубки": мифологема 'шкура' и 'труба' функционально эквивалентны как средства 'переправы', а у Пастернака - как локусы катахрезы и перерождения.

"Корь" же как 'обдираание' соотносит Жени с "ольхой". По изложенному выше мифу и по позиции "ольхи" в системе Пастернака "ольха" - вариант 'мирового дерева', 'вертикальной мировой оси', что и эксплицируется в 'бредe' Жени о 'сходящемся пространстве' и о 'глубинах-бездонности'. К тому весь этот 'бред' - не что иное как 'космогонический акт', пока, однако, в варианте отождествления Жени с 'мирогенной инстанцией': уподобление Жени "куску сахара, брошенного в пучину пресного, потрясающего пустого хаоса" отсылает к общеизвестному у славян мифу о создании мира /особенно - гор/ из добытого с морского дна песка /слово "сахар" восходит к греч. *sákcharon* - произведенному от пали *sakknarā* - и др. -инд. *śákkaḡa* - 'гравий, галька, песок'/. Напомню еще, что переезд через Урал завершается словами "летели все в облаках крутившегося песку, летели и летели мимо все той же пыльной /.../ ольхи" /с. 70/, и что "кровать" как локус 'смерти' - тут эквивалент "могильного памятничка". Короче говоря, Женья движется вспять - к 'началам мироздания' и с ними отождествляется. 'Возврат' оттуда - 'выздоровление', но данное тут как 'перестраивающееся и оживающее новое тело'.

В соседстве слова "лабиринтов" "корь" ассоциируется с именем

Коры, которое было одним из имен Персефоны и значило 'девушка'. В этом смысле 'выздоровление' жени - возврат из потустороннего, из преисподней. Предложенная ассоциация не покажется произвольной, если вспомнить, что в переезде через Урал Женья получает атрибут Персефоны - "мандаринку" /со смыслом возрождающегося солнца/, что ее мать "сплюнула в кулачок последнюю косточку" и "защвырнула весь сор под лавку", что незнакомец атрибутирован тут по образцу Кронюса /"вынув часы из жилетного кармана, он поднес их к самому носу и стал совать обратно"/ и что "рука у него" "мягко прыгала, будто била мячом об пол" /с. 69/, где 'скачущий мяч' - эквивалент 'погружений и возвращений' /ср. аналогичное поведение "лимона", уже явно соотнесенного с "солнцем" - с. 91: "Опускался и подымался лимон. Подымалось и опускалось солнце на обоях"/ и что, наконец, тот же "мяч" - не только символ солнца, космического яйца, но и символ девственности /см.: Бернштам 1984/. Во всем этом эпизоде значимо, однако, другое: "косточка" - у матери, к тому она 'вышвырнута'; "толстяку" не хватает 'кося', 'серпа' или иного их эквивалента /если не считать весьма рискованной ассоциации "жилета" с 'лезвием' фирмы Gillette/, а атрибут Персефоны 'гранат' подменен "мандаринкой" и незримым "мячом". Не сложно догадаться, что эта 'дефектность' мифа о Персефоне призвана разомкнуть классическую цикличность и 'языческое' возрождение перевести в плоскость христианского воскресения.

'Лимон' в христианской традиции - символ страстей Господних /он очень явственен в итальянской иконописи со времен Возрождения/. У Пастернака этот смысл "лимона" наиболее отчетлив в третьем стихотворении цикла "Весна" 1917 года /Пастернак 1965: 89-90/, где он соотнесен с солнечным "лучом", с "обедней" и с

эмблемой Евхаристии, т.е. с кульминационной точкой литургии - с вознесением. В "Детстве Люверс" у "лимона" есть и другие, кроме "мандаринки"- "мяча", предшественники. Это - сквозной мотив 'кислого', 'минерального', 'брожения' и мотив "масла" с его связью с 'елеем', 'мирром' и идеей 'миропомазания'. Если еще учесть, что в "Балладе" 1916 года есть стих "Я - мяч полногласья и яблоко лада" /Пастернак 1965: 98/, в котором "мяч" соотнесен с семой 'голоса', 'слова', а "яблоко" - с 'ладом, гармонией' /ор. иное "яблоко" в "Детстве Люверс" в эпизоде обучения французскому языку, но тем не менее не 'разобщающее' а 'объединяющее' Женю с Лизой - с. 82/, то "мандаринка", "мяч" "толстяка" и "лимон" должны тут быть связаны со 'Словом', т.е. с евангельской Благой Вестью. И так оно и есть.

Описание болезни Жени начинается с мотива "чьих-то тяжелых шагов за дверью". Это они ставятся в позицию 'источника' или 'причины' покачивания "лимона" и "солнечных полос на обоях". Данная 'причинность' станет ясной, если помнить, что мифологема 'двери' одинаково соотносится с 'чревом' и с 'потусторонним миром', и если учесть, что "чи-то" - табуированное именование 'смерти' или 'божества'. "Шаги" же требуют выхода в Пастернаковскую систему. Как 'ходьба' они соотносятся с 'речегенным поэтическим' началом. Как словоформа с "ша-" или "ш" они соотносятся с Пастернаковским 'шелестом' и 'шарканьем' и отсылают к 'слышимости божественного' /или: 'шороха бытия'/ . Таково, например, "шарканье" в "Охранной грамоте" /в Марбурге, потом в Венеции - сначала в гостинице, затем на пьяде св. Марка - Пастернак 1982: 214, 247, 253/. Оно, конечно, есть и в "Детстве Люверс" - см. хотя бы насыщенность звуком "ш" эпизода, когда с

'поленницы' она возвращается в дом "с черного хода" /с. 79/. Смысл этого "ш" – древнееврейское "Ш", означающее 'Бога', а в христианской традиции оно сохранилось в иконописи в виде трех морщин на лицах /особенно св. Николы/ со значением 'святой', 'святость'.

В разбираемом эпизоде "шаги" трансформируются в "столбы" "как колонки с сиропом, в лавках за вывесками, на которых турок курит трубку" /с. 90/. "Столбы", естественно, – эквивалент 'мирового дерева' или 'мировой оси', а в пределах повести – движась вспять – "ольхи", "могильного памятничка" и "столба" как локуса 'духа-хранителя' или 'духа предка'. Переименованные в "колонки", эти "столбы" ведут в двух направлениях – к Негарату, мотивно связанному с "колониями в Конго", и к сюжету икон Благовещения с обязательным мотивом 'колонн'. Упоминание "вывесок" здесь тоже не случайно: это очередной вариант /более глубокая 'сема'/ предшествующего "занавеса" в уральском эпизоде с инициальной "Нависавшей над брусьями ольхи" /уподобленной "чернилам"/, с одной стороны, а с другой – отсылка к иконному же ведуму, знаменующему 'слово-вдуновение' Бога. "Турок", в свою очередь, – естественное продолжение мотива "ангорской кошки" /так сказать, 'анкарской'/, а 'курение' – "клубов табачного дыма" /с. 57/. Одно и другое связано у Пастернака с 'духовностью', с 'переправой', при этом "табак" и 'курение' знаменуют собой Пастернаковские 'галлюциногены' /в парадигме 'одуряющих запахов' и 'спиртных'/, переводящие его "Я"-'поэта' в трансцендентное, экстатическое состояние и перестраивающие это "Я". Этноним "турок" происходит от тюркского türk, означающего 'силу, власть', что собственно, является повтором семантики "тяжелых

/шагов/" и уральских мотивов 'могилы' /от 'могу, мощный'/ и "великого гула", 'заправляющего вращением звезд' /с. 68/. Та же семантика стоит и за именем архангела Гавриила, благовествующего Даниилу, Захарию, и Марии - его имя толкуется как 'моя мощь-Бог' и 'муж, человек божий' /в благовествовании Даниилу и более поздней христианской традиции он часто контаминируется с архангелом Михаилом - 'защитником', 'змееборцем', 'ангелом-писцом', 'психопомпом', 'покровителем земледелия' и т.д./. Вот эти смыслы /пока в промежуточной реализации/ и эксплицируются в переходе от "турка"- 'предка' к "Негарату" и "Аксинье" /90/: "Женя слегла на другой день после отъезда Негарата; в тот самый день, когда узнала после прогулки, что ночью Аксинья родила мальчика".

Переезд через Урал ознаменован мотивом "географической трагедии", а "корь" Жени мотивом "какой-то странной своей геометрии". 'География' - 'земле-описание', результированное в виде скрывшегося в "ольшанике" "могильного памятничка", который унес "на себе" "долгожданное сказочное название" /с. 70/. Меня "географии" на "геометрию" и должна раскрыть семантику того так и не увиденного имени. 'Геометрия' - 'земле-мерие'. Пастернаковские 'агрономы' и 'землемеры' функционируют как 'судии', 'предзнаменователи страстей' и как 'преображение-смерть', т.е. во многом они родственны античной Деметре, но и христианскому Богу-искупителю /такова, в частности, "смерть"- "землемерша" в "Августе" из стихотворений Живаго - Пастернак 1985: 405: "И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, Сквозной, трепещущий ольшаник В имбирно-красный лес кладбищенский, Горевший, как печатный пряник. /.../ И голосами петушиными Перекликалась даль протяжно. В лесу казенной землемершею Стояла смерть среди погоста,

Смотря в лицо мое умершее, Чтоб вырыть яму мне по росту" /.

'Погружение' девочки "в пучину" и 'исступление' в ней - и есть смысл искомого имени: она переживает не только 'смерть', но и отождествляется с мирогенной инстанцией и символически переживает акт крещения и воскресения. "Это происходило от повышенной чувствительности ушных лабиринтов" /с. 91/. Мотив 'лабиринта' я уже частично оговаривал. Теперь уместно напомнить, как устроено ухо: ушной проход - барабанная перепонка; косточки: наковальня - молоток - стремя; далее: преддверие и кружала с улиткой, которые и называются "ушным лабиринтом". Иначе: это 'внутренне ухо', оно одновременно и орган слуха и орган равновесия, т.е. то место, где объединяются в одно 'звук и пространство'. Надо ли после этого говорить о достижении Женей инстанции 'креативного слова', 'слова-мира' и евангельского Логоса? Тут следует еще только досказать, что "повышенная чувствительность ушных лабиринтов", по тексту "происходила от чьих-то шагов. Опускался и поднимался лимон. Поднималось и опускалось солнце на обоях" /с. 91/ и что теперь эти "шаги", "лимон" и "солнце на обоях" онтологически уже другие, а семантически - 'семя' их первых упоминаний. Весь этот эпизод завершается мотивом 'поздравлений', но, замечу, что первые 'поздравления' идут не от 'посетителей', а от "ее собственных рук и ног, локтей и коленок, которое она от них, потягиваясь, принимала" /с. 91/, т.е. от органов - по иконно-христианской традиции - 'божественной энергии'. Так Женя обретает в этом эпизоде 'новое тело'. Оно - результат не биологического тиражирования, а 'преображения'. Вот теперь и происходит ожидавшееся на Урале "чудо".

Как уже говорилось, уральское "чудо" обернулось тогда "оль-

хой" и "могильным памятничком". Напомню еще, что рус. "чудо" своими этимонами связано с 'чувствовать, слышать, понимать' и 'умысел', 'учитель', 'мудрец', 'ясновидец', 'поэт' /т.е. др.-инд. *ākūtis* и *kavīṣ* /, а славянский миф об ольхе содержит в себе мотив 'поврежденного в ногу черта'. Эти мотивы наличествуют, естественно, и в эпизоде болезни "корью", но, разумеется, в трансформированном виде. Так, к примеру, "Женя слегла /.../ в тот день, когда при виде воза с мебелью она решила, что собственника подстерегает ревматизм", которого несколько раньше "она представила себе" как "человека вообще, валкой, на шги разрозненной походкой расставляющего свои пожитки по углам" /с. 90/, где 'валкая походка' - 'хромота', а "ревматизм" - ее экспликация, но уже не на том же уровне вызываемой ревматизмом 'кривизны, скрюченности', а на более глубоком, соотносящимся с 'помазанием', так как греч. *rheumatismos* значит 'растекание /по телу/', а *rheūma* - 'течение, струение' /ср. реализацию этого смысла в финале эпизода: "Ее голова попала в положение куска сахара, /.../, и растворялась, и расструивалась в нем", т.е. в 'хаосе'. С одной стороны, это значит, что "человек вообще" в итоге совпадает тут с инстанцией Логоса, что он - 'человек божий' /а 'растворенность' ведет к раннехристианскому и византийскому понятию 'потока *logoi*' /. С другой, в аспекте мотивной взаимовыводимости текста повести, это указывает на связь данных мотивов с мотивом 'хромого', иначе - Цветкова, тоже, хотя и гораздо позже, атрибутированного 'визитом у табачника' /можно сказать: 'побывавшего' "в лавках за вывесками, на которых турок курит трубку" - ср. с. 87, 90 и 106/.

ЛИТЕРАТУРА

АПОКРИФЫ

1986 Apokryfy Nowego Testamentu, pod redakcją Ks. Marka Starowieyskiego, Tom I: Ewangelie apokryficzne. 1, Lublin 1986.

Т. А. БЕРНШТАМ,

1984 Мяч в русском фольклоре и обрядовых играх. /В:/ Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов, Ленинград.

Ф. БЈӨRLING,

1982 Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of "Detstvo Ljuvers" by Boris Pasternak. /In:/ Studies in 20th Century Russian Prose. Editor: Nils Åke Nilsson. Almqvist and Wiksell International, Stockholm.

Р.-А. БОДИН,

1987

The Sleeping Demiurge: An Analysis of Boris Pasternak's Poem "Durnoj son". /In:/ Text and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson. Edited by Peter Alberg Jensen, Barbara Lönnqvist, Fiona Björling, Lars Kleberg, Anders Sjöberg. Almqvist and Wiksell International, Stockholm.

Ј. CHEVALIER, А. GHEERBRANT,

1987 Rječnik simbola. Mitevi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Drugo, prošireno izdanje. Nakladni Zavod MH, Zagreb.

J. E. CIRLOT,

- 1981 A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library. New York.

В. ДАЛЬ,

- 1978 Толковый словарь живого великорусского языка, т. I. Москва.
- 1979 т. II. Москва.
- 1980a т. III. Москва.
- 1980b т. IV. Москва.

P. EVDOKIMOV,

- 1986 Prawosławie, przełożył ks. Jerzy Klinger, Warszawa / = L'Orthodoxie. Neuchâtel 1959/.

J. FARYNO,

- 1987a Роль текста в литературном произведении. "Studia Russica", XI. Budapest.
- 1987b Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака /In:/ Kythos in der Slawischen moderne. Herausgegeben von Wolf Schmid. Wien / = "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 20/.
- 1987c Бульвар, собаки, тополя и бабочки. /Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака/. "Studia Slavica Hungarica", XXXIII. Budapest.
- 1988a Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака. "Dissertationes Slavicae", XIX: Supplementum: Boris Pasternak, Szeged.
- 1988e Некоторые вопросы поэтики Пастернака /"Вечерело. Повсюду ретиво..."/ "Dissertationes Slavicae", XIX: Supplementum: Boris Pasternak, Szeged.

- 1989e Пушкин в "Теме с вариациями" Пастернака. "Dissertationes Slavicae", XX. Szeged.
- 1988b Поэтика Пастернака. /"Путевые записки". Охранная грамота"/ Wien. /="Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 22/.
- 1989c Дешифровка. I. /В:/ Pojmovnik ruske avangarde. Sedmi svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb.
- 1989d Дешифровка. III: Транссемиотическая лестница авангарда. /В:/ "Umjetnost Riječi", god. XXXII. Zagreb
- 1989a Дешифровка. II: Паронимия - Анаграмма - Палиндром в поэтике авангарда. /В:/ Pojmovnik ruske avangarde. Sedmi svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb. /Или в: "Wiener Slawistischer Almanach", Band 21. Wien 1988/.
- 1989b თბილისი/Тифлис в цикле Пастернака "Художник". [В печати].

М. ФАСМЕР,

- 1986a Этимологический словарь русского языка. Том I. Москва.
- 1986b Том II. Москва.
- 1987a Том III. Москва.
- 1987b Том IV. Москва.

Л. ФЛЕЙШМАН,

- 1975 К характеристике раннего Пастернака. "Russian Literature", 12. Mouton, The Hague-Paris. На стр. 115-122 к статье прилагаются семь фрагментов из "Детства Люверс", публикуемые Флейшманом по архивным материалам Пастернака.

Л. ФЛЕЙШМАН,

- 1977 Автобиографическое и "Август" Пастернака. "Slavica Hierosolymitana", vol. I. Jerusalem.

П. А. ФЛОРЕНСКИЙ,

- 1986 Термин. "Dissertationes Slavicae", XVIII. Szeged.

Вяч. Вс. ИВАНОВ,

- 1983 Стихотворение Б. Пастернака "Бабочка-буря". /В:/
Tekst i zdanie. Zbiór studiów. Pod redakcją Teresy
Dobrzyńskiej i Elżbiety Janus. Wrocław-Warszawa-Kra-
ków-Gdańsk-Lódź

Вяч. Вс. ИВАНОВ, В. Н. ТОПОРОВ,

- 1974 Исследования в области славянских древностей. Лекси-
ческие и фразеологические вопросы реконструкции тек-
стов. Москва.

Р. ЯКОБСОН,

- 1935 Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.
"Slavische Rundschau", VII, 6. Berlin-Prag.

Р. А. JENSEN,

- 1987 Boris Pasternak's "Opredelenie poezii". /In:/ Text
and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson. Edi-
ted by Peter Alberg Jensen, Barbara Lönnqvist, Piona
Björling, Lars Kleberg, Anders Sjöberg. Almqvist and
Wiksell International, Stockholm.

S. LAYTON,

- 1978 Poetic Vision in Pasternak's "The Childhood of Lovers".
"Slavic and East European Journal", vol. 22, No 2.

A. LIVINGSTONE

- 1963 The Childhood of Lovers. An Early Story of Pasternak's

"Southern Review", 1.

МИФЫ

- 1980 Мифы народов мира. Энциклопедия. Том первый. Москва.
1982 Том второй. Москва.

К. MOSZYŃSKI,

- 1967 Kultura ludowa Słowian, Tom II: Kultura duchowa.
Część 1. Wydanie drugie. Warszawa.

Б. Л. ПАСТЕРНАК,

- 1965 Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград.
1982 Воздушные пути. Проза разных лет. Москва.
1985 Избранное в двух томах. Том первый: Стихотворения
и поэмы. Москва.

И. П. СМЕРНОВ,

- 1985 Порождение интертекста. Элементы интертекстуального
анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака.
Wien. /="Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband
17/.

L. SZILÁRD,

- 1986 "Dzieciństwo Luvers" - laboratorium nowej powieści.
Przełożyła Katarzyna Jończyk. "Literatura na Świe-
cie" 1986, nr 3/176/. Warszawa.

В. Н. ТОПОРОВ,

- 1987а К исследованию анаграмматических структур /анали-
зы/. /В:/ Исследования по структуре текста. Москва.
1987б Об одном архаичном индоевропейском элементе в древ-
нерусской духовной культуре - СВѢТ-. /В:/ Языки
культуры и проблемы переводимости. Москва.

Б. А. УСПЕНСКИЙ,

- 1982 Филологические разыскания в области славянских

древностей. /Реликты язычества в восточнославянском
культе Николая Мирликийского/. Москва.

BIAŁA NIEDŹWIEDZICA — OLCHA — MOTOWILICHA

/motywika "Dzieciństwa Luvers" Pasternaka, 1/

Streszczenie

Każdy kolejny motyw "Dzieciństwa Luvers", pozostając na poziomie realiów opowiadania, ma się do poprzedniego jak eksplanans do eksplanandum, tj. zajmuje wobec poprzednika pozycję wyeksplikowanego zeń semu /znaczenia/, a wobec następnika - pozycję ciągle jeszcze skomplikowanego mitologemu, wymagającego dalszych eksplikacji. Jak i w całości awangardy, u Pasternaka eksplikacje takie w nieznacznym tylko stopniu można uznać za tzw. inwencję poetycką - niemal zawsze bowiem mają one mocne oparcie w faktycznej "archeologii" języka i kultury. Sprawia to, że Pasternak /wraz z całą awangardą/ oferując nowy model świata i wypowiedzi artystycznej równocześnie odczytuje i rekonstruuje we współczesności pokłady najbardziej archaiczne, inicjalne, by nie rzec - archetypowe. Tak, przykładowo, "czarno-bure" i "Białe niedźwiedzie skóry" wywodzą się z motywu Łuniewskich kopalni węgla, a te z wczesniejszych "okręcików i lalek", które z kolei są eksplikacją motywów pierwszego zdania tekstu "Luvers urodziła się i wyrosła w Permie". Dalsze motywy opowiadania aktualizują, z jednej strony, semantykę inicjalnych leksemów "rodzić się" i "rosnąć", z drugiej zaś - imion "Eugenia

Luvers", "Perm", "Kama", "Motowilicha" i in. Dostępna Pasternakowi etymologia objaśniała "Perm" jako "parma" lub "Perä Maa" - 'wzgórze porośnięte jodłowym lasem', 'daleka kraina, kresy', a "Kamę" jako 'kamień', '/przeźro/czystą wodę', 'białą rzekę' lub nawet 'stuk/ot/'. U Pasternaka znaczenia te realizują się później w postaci podróży, olchy, granicznego nagrobka na Uralu, Jekaterynburga, bieli, stukotu magla itd. W kulturomie 'Perm' mają swe uzasadnienie również motywy geograficzno-kopalniane /wiązane z geologicznym okresem permskim Ziemi/ i chrześcijańsko-apokryficzne: kwiaty i intrygujący Żenię chromy "Cwietkow" bazują m. in. na imieniu pierwszego wśród ludu Komi misjonarza Stefana Chrapa, zwanego św. Stefanem, biskupem Permu; natomiast hutę miedzi "Motowilicha" eksplikuje Pasternak w aspekcie erotyczno-kreacyjnym - zgodnie ze statusem "kowałstwa" i "miedzi/cuprum" w tradycji indoeuropejskiej, oraz "motowidka" w słowiańskiej kulturze ludowej. Naturalnie, zaproponowany tu tekst stanowi zaledwie część wstępną - rozpoznawczą - znacznie obszerniejszego studium motywy i eksplikatywnych mechanizmów "Dzieciństwa Luvers".