

Петер Алберг Йенсен

**КРУТАЯ ЧЕРНАЯ СКАЗКА: «СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ
СОЛДАТИК» АНДЕРСЕНА В ДЕТСТВЕ ЛЮВЕРС ПАСТЕРНАКА**

Мотив сказки играет важную роль в *Детстве Люверс*, пусть и не в количественном, но в качественном отношении. Сам этот жанр и авторы сказок упоминаются несколько раз, притом слово ‚сказка‘ выступает в двух значениях: в одном случае сказка и сказочность окрашивают и определяют обстановку в обычном смысле слова как обозначение жанра и мира детского чтения, а в другом случае, напротив, ‚сказка‘ обозначает действительность, как будто бы противоположную детскому миру; в первом случае ‚сказка‘ определяет особый мир, погружаясь в который девочка Женя отключается от окружающей действительности и забывает о ней, а во втором случае само слово ‚сказка‘ обозначает как раз внедряющуюся в детский мир и разрушающую его действительность. В обоих случаях встречаются отсылки к конкретным текстам сказок, но если в одном эпизоде вся ситуация открыто объявляется сказочной и пропитана литературными аллюзиями, то отсылка в другом пассаже до сих пор оставалась незамеченной исследователями. Именно к ней я обращаюсь в настоящей заметке. Но сначала напомним об открыто «сказочном» эпизоде.

Это – вечер, проведенный девочкой Женей дома после того, как родители уехали в театр. У девочки план был готов заранее – она «решила усесться до поздней ночи поудобней за лампой с тем томом «Сказок Кота Мурлыки», что не для детей».¹ Описание вечера пропитано сказкой и литературой. Замыкание на литературных нарративах начинается аллюзиями, отсылающими к Андерсену:

На дворе прояснилось. Редкие хлопья приплывали из черной ночи. [...] Улица блистала, устланная снежным санным ковром. Он был бел, сиятелен и сладостен, как пряники в сказках. Женя постояла у окна, заглядевшись на те кольца и фигуры, которые выделявали у фанаря андерсеновские серебристые снежинки. (74)

За ряд ценных замечаний по тексту статьи я глубоко признателен Евгению Ривелису.

¹ Пастернак Б. 1991. *Детство Люверс. Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, М., 72. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в скобках после цитат.

Отсюда девочка идет в «мамину комнату» за томом «Сказок Кота-Мурлыки», «что не для детей», и тем самым переходит в другой жанр. Интимная обстановка спальни родителей тоже «не для детей». С книгой в руках Женя смотрит в зимнюю ночь, и, вспомнив Пушкина, она «решила попросить репетитора, чтобы он ей задал сочинение об Онегине». (75) Вернувшись к себе, она принимается читать одну повесть за другой. «Сказки Кота-Мырлыки» – уже третий жанр, не похожий ни на Андерсена, ни на Пушкина; и родители Жени были правы – повесть «Мирра», заглавие которой «вывело ее из оцепенения», действительно, «не для детей».²

В данном эпизоде уход героини в мир сказок не только на виду, но демонстративен и вдобавок «контрапунктно» приурочен к роковому моменту действия повести (моменту гибели заинтересовавшего Женю «хромого» и преждевременных родов матери). Первый случай появления слова «сказка» в повести – совсем другого рода; если там – ночь, зима и удаление из дневного мира в мир фантазии, то здесь «сказка» при дневном свете открывает глаза девочке на действительность, отчего само употребление слова озадачивает читателя.

Появлению слова предшествует «тема солдат», и образное употребление «сказки» вырастает из нее. В длинном перечне всего того чужого, что, начиная с лета, вторгнулось в Женину жизнь и изменило ее,³ попадает и рота солдат, учения которой Женя наблюдала из окна:

- (1) И разве это она того хотела, чтобы отныне всегда солдаты учились в полдень, крутые, сопатые и потные, как красная судорога крана при порче водопровода, и чтобы сапоги им отдавливала лиловая грозовая туча, знавшая толк в пушках и колесах куда больше их белых рубах, белых палаток и белейших офицеров? (51)

В конце абзаца подводится итог произошедшим вмешательством в философски-образных терминах, и своего рода заглавным образом выступает слово «сказка»:

² К роли «Сказок Кота Мурлыки» в повести прикасается Л.Л. Горелик, подчеркивая их реалистичность («жизнь в этих сказках не приукрашивается») и важность тем смерти и социального неравенства (Горелик Л.Л. 2000. *Ранняя проза Пастернака: Миф о творении*, Смоленск, 110, 114). Между тем, упомянутая повесть «Мирра» – фантастическая антисемитская мистификация, построенная на интриге плотского соблазна. См. Вагнер Н.П. 1890. *Повести. Сказки. Рассказы Кота-Мурлыки*, Т. 1. СПб., 266-291.

³ Подробный анализ данного абзаца (с. 51 в указ. изд.) под углом зрения категории лица, см. Йенсен П.А. 2006. «От Лирики к Истории: Появление «третьего лица» в *Детстве Люверс* Бориса Пастернака», Fleishman L., McLean H. (eds.), *A Century's Perspective: Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes*, Stanford, 279-306 (здесь 295-298).

- (2) Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт. 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, капающая навязчивыми идеями. (51-52)

В этой изумляющей формулировке тема солдат, как увидим ниже, продолжается подспудно, вернее «подводно», чтобы снова «выплыть» чуть позднее – в описании эффекта рассказов друга семьи Негарата на Женю:

- (3) Налет бездушья, потрясающий налет наглядности, сошел с картины белых палаток; роты постускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил. (62)

Как видим, образная формула превращения жизни из «поэтического пустячка» в прозу, с одной стороны, выводится из солдатской роты и с, другой, – прилагается прямо к ней. В таком обрамлении сама формула *крутой черной сказки* напрашивается на «солдатское» прочтение. Давайте обратимся к классической сказке о солдатике:

- (4) Было когда-то двадцать пять оловянных солдатиков, родных братьев по матери – старой оловянной ложке; ружье на плече, голова прямо, красный с синим мундир – ну, прелесть что за солдаты! [...] Все солдатике были совершенно одинаковы, кроме одного, который был об одной ноге. Его отливали последним, и олова немножко не хватило, но он стоял на своей одной ноге так же твердо, как другие на двух; и он-то как раз и оказался самым замечательным из всех.⁴

Оказывается, что загадочная образность в цитате (2), тема солдатской роты (прелесть что за солдаты!), мотив выделения отдельного человека из нее и его оживления, как и «сюжет» образной цепи у Пастернака скомпонованы из «биографем» андерсеновского солдатика:⁵ *его жизнь перестала быть поэтическим пустячком и забродила крутой черной сказкой*

⁴ *Собрание сочинений Андерсена в 4-х томах*. Т. 1. Полное собрание сказок, рассказов и повестей, Часть 1. Издание второе. СПб., 1899, 10-11. В дальнейшем страницы этого издания приводятся в скобках после цитат.

⁵ Под биографемой я понимаю звено (событийное или ситуативное) в художественном биографическом повествовании (ср. Йенсен П.А. 1997. «Стрельников и Кай: «Снежная королева» в «Докторе Живаго», *Scando-Slavica* 43, 70.)

с того момента, когда из окна детской он полетел вниз на мостовую и был найден уличными мальчишками, посадившими его в бумажную лодочку и пустившими по канаве, и он попал «под длинные мостики» (ср. *Водопровод* в (1) – здесь большая крыса потребовала с него паспорт!) и оттуда в канал, где лодка «стала тонуть» (ср. *они опускались на ее дно* в (2)), и рыба его проглотила. На этом пути в солдатика весьма густо *попадали элементы будничного существования*, и когда они в (2) уподобляются *оловянным ложкам*, то «мать» из дальнейшей образности почти прямо идентифицируется как мать андерсеновского героя.⁶

Конец формулы в (2) соответствует концу сказки Андерсена, где мы и найдем возможный ключ к ‘черноте’. Как помним, проглотившая героя рыба была поймана и продана кухарке из его «исходной» семьи, она обнаружила солдатика в рыбе и вернула его в детскую, где герой снова увидел знакомые игрушки и среди них возлюбленную бумажную балерину:

- (5) Оловянный солдатик был тронут и чуть не заплакал оловом, но это было бы неприлично и он удержался. [...] Вдруг один из мальчиков схватил оловянного солдатика и ни с того, ни с сего швырнул его прямо в печку. [...] Оловянный солдатик стоял в полном освещении. Ему было ужасно жарко, от огня или от любви – он и сам не знал. *Краски с него совсем слезли, он весь полинял*; кто знает отчего – от дороги или от горя? Он смотрел на танцовщицу, она на него, и он чувствовал, что *тает*, но все еще держался стойко, с ружьем на плече. Вдруг дверь в комнате распахнулась, ветер подхватил танцовщицу, и она, как сильфида, порхнула прямо в печку к оловянному солдатiku, вспыхнула разом, и – конец! А оловянный солдатик *растаял и сплавился в комочек*. На другой день горничная выбирала из печки золу и нашла его в виде маленького оловянного сердечка; от танцовщицы же осталась одна розетка, да и та вся обгорела и *почернела*, как уголь. (114)

При сопоставлении этого «черного» финала сказки с цитатами (1), (2) и (3), опять возникает впечатление, как будто пастернаковская образность скомпонована из биографем андерсеновского героя. Ср.:

– *роты потускнели и обесцветил* (3) vs. *краски с него совсем слезли, он весь полинял*;

– *олово начинало плыть, сливаясь в комки* (2) vs. *чуть не заплакал оловом; растаял и сплавился в комочек*;

⁶ Данное толкование раскрывает литературный источник образности вдобавок к культурно-бытовым коннотациям: *оловянные ложки* – прямая отсылка к солдатскому быту, и следующий образ напоминает о святочном ‘гадании на олове’, при котором девушки лили олово в воду (или в снег); застывая, оно образовывало причудливые фигуры. (За это наблюдение я благодарю Евгения Ривелиса.)

– какая навязчивыми идеями (2) vs. нашла его в виде маленького оловянного сердечка.

У Андерсена проникновение прозы в поэзию в сказке достигает предела во фразе *на другой день горничная выбирала из печки золу*. На самом деле пастернаковская формула весьма точно определяет «обратную сторону» поэтичности Андерсена – ее будничность. Слушая сказку о солдатике в детстве, мы следим за историей его любви к балерине и воспринимаем сказку как историю верности, не обращая особого внимания на *элементы будничного существования* (2) как таковые. Ведь детская фантазия и детская игра как раз основаны на смешении реалий с вымыслом – именно: на приписывании бытовым деталям иных смыслов, и гениальность Андерсена отчасти состоит в естественности, с которой он включает будничные детали в эту «двуликую» модальность. Отождествляя жизненную прозу со сказкой и встраивая «Стойкого оловянного солдатика» в формулу отождествления, Пастернак, однако, подчеркивает не только будничность, но и нарративность прозы – ведь превращение поэзии в прозу также значит ее превращение в нечто повествуемое, и «Стойкий оловянный солдатик» с обильной наглядностью показывает и то и другое: любовь, верность и стойкость солдатика выявляются, проверяются и в конце концов поглощаются самой низкой будничной прозой, прозой мира уличных мальчишек, канавы (и крысы!), кухарки и горничной – прозой выбирания золы из печки. Но именно похождениям по этому миру герой обязан своей *историей* в смысле фавулы; она пускается в ход благодаря его выпадению из игрушечного мира – из окна детской – на улицу, и она равна повествованию (сжато роману приключений) о пути по канаве в канал и через кухонный стол и детскую в печку. Если проза в смысле будничности уничтожает самого солдатика, то проза в смысле повести обеспечивает его любовь бессмертием, превратив ее в миф и оставив ей символ – найденное в золе оловянное сердечко (ср. *какая навязчивыми идеями* в (2)).⁷

Тот факт, что в середине *Детства Люверс* обнаруживается одноногий герой Андерсена, возможно, по-новому освещает мотив хромоты в повести. Первый заинтересовавший Женю *посторонний* человек хромотает и в мыслях девочки называется просто *хромым*; у Андерсена это же отличие от собратьев по ружью служит прямым критерием выделения героя: *Все солдатики были совершенно одинаковы, кроме одного, который был об одной ноге [...]; и он-то как раз и оказался самым замечательным из всех.*

⁷ Надо сказать, что любовь солдатика к балерине – не такая уж чисто «поэтическая», ей присуща и примесь сословной «прозы»: «Вот бы мне жена!» – подумал он. – «Только она, как видно, из знатных, живет во дворце, а у меня только и есть, что коробка, да и то в ней нас набито двадцать пять штук, – ей там не место! Но познакомиться все же не мешает». (11)

Но как «Стойкий оловянный солдатик» попал в философию повести Пастернака, «прямо» ли из Андерсена или через посредничество другого текста? Весьма вероятным представляется последнее, так как текстом-посредником могли быть «Записки Мальте Лауридса Бригге».

Одна из «сквозных» тем романа Рильке – чтение литературы и его значение для юного автора, и, как я пытался показать в другой работе, чтение также играет принципиальную роль в образовании личности Жени Люверс.⁸ Во втором томе записок Мальте вспоминает о том, как во время каникул в Ульсгоре он вдруг «попал в чтение», и сразу оказалось, что читать не умел.⁹ Незадолго до этого «к нему подступили» большие, неожиданные впечатления, «относившиеся к нему как к взрослому», чего он, однако, никак не мог согласовать с продолжающейся детскостью. Он сознавал, что этот опыт претендовал быть рубежом жизни, но никакого рубежа не мог найти в собственном «бесконечном» детстве, отчего деление жизни на части казалось выдумкой, а если же все равно настаивал на том, что детство прошло, то тут же пропадало и все наступающее, и уже не на чем было держаться. Именно это чувство неустойчивости на грани детства и юношества напоминает Мальте игрушечного солдатика:

In demselben Maße aber, als ich ihre [der Eindrücke – П.А.Й.] Wirklichkeit begriff, gingen mir auch für die unendliche Realität meines Kindeins die Augen auf. Ich wußte, daß es nicht aufhören würde, so wenig wie das andere erst begann. Ich sagte mir, daß es natürlich jedem freistand, Abschnitte zu machen, aber sie waren erfunden. Und es erwies sich, daß ich zu ungeschickt war, mir welche auszudenken. Sooft ich es versuchte, gab mir das Leben zu verstehen, daß es nichts von ihnen wußte. Bestand ich aber darauf, daß meine Kindheit vorüber sei, so war in demselben Augenblick auch alles Kommende fort, und mir blieb nur genau so viel, wie ein Bleisoldat unter sich hat, um stehen zu können.¹⁰

Однако по мере того, как я все более ощущал их нешуточность, у меня открывались глаза и на неотменимость детства. Я понимал, что оно не может пресечься тотчас, едва начинается новый этап. Я говорил себе, что каждый волен проводить рубежи, но все они условны. Сам же я оказался на редкость неизобретателен. Всякий раз, как я пробовал наметить рубеж, жизнь давала мне понять, что знать о нем ничего не знает. И если я упорствовал в мысли, что детство кончи-

⁸ См. Йенсен П. А. «От Лирики к Истории...», 298-301.

⁹ Rilke R.M. 1926. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Bd. 2. Leipzig, 98 ff.

¹⁰ Ibid., 101. С данным пассажем соотносится критика «варки частей» в *Охранной грамоте*: «Не говоря о том, что внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей [...]». (Пастернак Б. 1991. *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, М., 151.) И эта формулировка в свою очередь объясняет, почему идея смерти навязывается Жене Люверс, как только «объявления» извне начинают «членишь» ее жизнь. (51)

лось, тотчас исчезало и будущее, и я шатался, ощущая не больше почвы под ногами, чем оловянный солдатик.¹¹

Ввиду того, что тема на этих страницах Мальте – конец детства, и роль чтения литературы в нем – идентична важной теме пастернаковской повести, сравнение себя с солдатиком у Мальте представляет очевидную параллель к имплицитно «солдатскому» образу в *Детстве Люверс*.¹² И здесь и там в явном или скрытом виде появляется оловянный солдатик с темой неустойчивости или же стойкости,¹³ и Пастернак помещает свой образ точно там, где солдатик у Рильке – на самой грани детства и юности. Совпадение позиций солдатиков в обоих произведениях, действительно, совершенно точное: у Пастернака формула превращения жизни героини в прозу, как уже было сказано, приводится автором в конце перечня ряда «вторжений» извне в мир девочки, в сопоставимости с этим весь пассаж о чтении у Мальте, где появится солдатик, начинается с формулы именно такого переворота жизни:

Ich verließ mich darauf, daß man es merken würde, wenn das Leben gewissermaßen umschlug und nur noch von außen kam, so wie früher von innen.¹⁴

Я полагался на то, что это делается само собою, когда жизнь совершенно перевернется и начнет поступать извне, как исходила прежде изнутри.

К сожалению, русский перевод неточен здесь: *daß man es merken würde* не значит «что это делается само собою», а вернее – *что будет заметным*, – и весь абзац в *Детстве Люверс* о «вторжениях» извне и есть дотошная регистрация именно этого переворота в Жениной жизни. Другими словами, Мальте вполне мог бы «положиться на то», *что будет заметным* для пастернаковской героини: его слова – кратчайшая формула замеченных ею изменений и, на самом деле, всей повести о том, как кончилось ее детство.

¹¹ Рильке Р.М. 1988. *Записки Мальте Лауридса Бригге*. Перевод Суриц Е.М. [<http://www.lib.ru/POEZIQ/RILKE/brigge>]. Ниже приводятся еще две цитаты из этого издания (страницы которого не указываются в интернете).

¹² В оригинале Рильке имеется «Bleisoldat», т. е. свинцовый, а не оловянный солдатик, но это навряд ли меняет существо дела, и, как видим, «Bleisoldat» переводится как «оловянный солдатик».

¹³ В презентации своего героя Андерсен подчеркивает именно первое, буквальное значение его стойкости – *он стоял на своей одной ноге так же твердо, как другие на двух*.

¹⁴ Rilke R.M., *op.cit.*, 98.

Если удалось раскрыть андерсеновского солдатика в *Детстве Лювер* и установить связь с аналогичным пассажем у Рильке, то остается ответить на вопрос: какова роль этого образа у Пастернака? Ведь Рильке лишь упоминает солдатика мимоходом и без явной отсылки к Андерсену, тогда как Пастернак берет гораздо больше, именно от андерсеновского героя, но зато скрывает его в образной цепи. Чем объяснить очевидную важность и центральность образа? Ведь он заложен в основе философской формулы прозы в самом центре солдатской темы...

Мне представляется, что ответ нужно искать в биографической значимости образа. Выше я его называл подбором биографем героя Андерсена или же концентратом его биографии. Пора осознать метонимичность образной цепи: самого солдатика нет, а представлен он рядом признаков, то ли его самого, то ли его судьбы: изломанностью пути и «чернотой» в его конце, оловянной матерью-ложкой, расплавлением олова и «идеей» в виде символа сердечка. Перед нами «смещение» биографии андерсеновского солдатика на ряд признаков. Но почему именно его биография занимает центр темы солдат, между описанием учений роты в (1) и ее переосмыслением в (3)? Скорее всего, потому, что вся тема солдат представляет аналогию к биографии самого автора повести. *Детство Люверс* писалось на основе впечатлений от Урала в 1916 году, и уральское «становище» Пастернака вытекало прямо из военной обстановки; Пастернак был освобожден от воинской повинности в 1914, но полтора года спустя все-таки считал лучшим удалиться из Москвы во избежание нового призыва.¹⁵ Это значит, что наблюдаемая Женей солдатская рота, а тем более *повесть* Негарата, полностью изменившая ее восприятие солдат, – соприкасалась с биографией автора. Поводом к *повести* бельгийца был полученный им призыв в армию и его предстоящий отъезд:

Негарат стал рассказывать историю переселения «своих стариков» [...] И вдруг наступила та минута, когда ей стало жалко всех тех, что давно когда-то или еще недавно были Негаратами в разных далеких местах [...] (62; Продолжение в (2))

Таким образом, рассказанная Негаратом история, заставившая Женю открыть отдельных, близких людей в солдатской роте, похожа на «смещенную» нерассказанную историю самого Пастернака. Если так, то не следует ли нам истолковать зашифрованную микробиографию «Стойкого оловянного солдатика» в середине или же в сердцевине солдатской темы по

¹⁵ См. Barnes Ch. 1989. *Boris Pasternak. A Literary Biography*. Vol. I. 1890-1928. Cambridge, 197.

логике того же смещения?¹⁶ Ведь первопричиной к тому, что Пастернак сам был одним из *Негаратов в разных далеких местах*, было то, что в 1914 году он «получил белый билет, чистую отставку, по укорочению сломанной в детстве ноги».¹⁷ Пастернак всю жизнь придавал падению с лошади в 1903 и укорочению ноги решающее значение – для своей биографии.¹⁸ Теперь представляется, что мы нашли возможный ответ на вопрос, почему одноногий герой Андерсена составляет фон для темы солдат, в центре которой формула прозы в смысле истории. Через Рильке, потаенный стойкий солдатик теснейшим образом связался с темой и сюжетом повести, а через жизнь – с биографией автора.

Окончание

Под *сказкой* Пастернак, по-видимому, понимал нечто, напоминающее то, что Аристотель называл мифом (*mythos*), т.е. историю в смысле содержания произведения, то, что связывает жизненные моменты в одно целое, – однако с подчеркнутой термином той разницей, что связность привносится в историю ее участником и домысливается им. Выше мы видели ранний пример этого идиосинкратического толкования понятия сказки. Пастернак остался верным ему вплоть до *Доктора Живаго*, где оно формулируется программно в наблюдении главного героя о военных корреспондентах, старательно записывающих «факты» в своих блокнотах:

Как он не понимает, [...] что из блокнотного накапливания большого количества бессмыслицы никогда не может получиться смысла, что фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли вольничавшего человеческого гения, какой-то сказки.¹⁹

По Пастернаку, сказка как субстрат осмысления действительности способна превратить набор переживаний в историю и тем самым перевести отдельные мгновения во время в его экзистенциальном смысле. Таков был пожизненный замысел лирика и философа Пастернака – *перенести* серию

¹⁶ Настоящий пример «смещения» биографии автора напоминает о его отказах описывать собственную жизнь в начале *Охранной грамоты*, притом в самых главных местах. «Я не буду описывать в подробностях» и «Я не буду этого описывать, это делает за меня читатель», – этот двойной отказ обрамляет краткое упоминание ночи после падения с лошади, т.е. автор *не* будет описывать, как он сломает ногу, «в один вечер выбывши из двух будущих войн [...]» И через несколько страниц, в короткой главе о второй важнейшей «биографеме», знакомстве со сборниками Рильке: «Я не пишу своей биографии [...]» и «Ее [жизнь поэта, П.А.И.] нельзя найти под его именем и надо искать под чужим [...]» (Пастернак Б. 1991. *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, М., 150-51, 158-59).

¹⁷ Пастернак Б.. «Люди и положения», *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 4, 327.

¹⁸ См. Пастернак Е. 1997. *Борис Пастернак. Биография*, М., 58-59.

¹⁹ Пастернак Б. 1900. *Собр. соч. в пяти томах*, Т. 3, М., 123.

лирических переживаний в континуальное время и тем самым *перевести* собственную лирику в историю. Так как он сам не умел рассказывать, его проза оставалась лирикой повсюду, где она стала искусством, отчего история была доступной Пастернаку лишь на окольном, косвенном пути встраивания чужих биографем в канву своей прозы: невозможность создавать иного хронотопа, кроме ситуации собственного настоящего переживания, заставляла его включать «смещенные» признаки и качества чужих героев в собственное повествование и, надев на них «шапку-невидимку», притаивать их в нем, согласно своей философии мимикрии.²⁰ Выше мы видели пример встраивания истории в смысле биографии в лирическую повесть о детстве Люверс. Мы также видели, какими окольными путями ее автор в этот раз внес и *что-то свое*, и *какую-то долю вольничавшего человеческого гения*, и – *какую-то сказку*.

paj@slav.su.se

²⁰ О философии мимикрии Пастернака, см. Witt S. 2000. *Creating Creation. Readings of Pasternak's «Doktor Zhivago»*, Stockholm, 95-138.