

Оксана Мальцева

Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта  
Институт гуманитарных наук  
oa\_malts@mail.ru

Oksana Mal'ceva

Immanuel Kant Baltic Federal University  
Institute for the Humanities  
oa\_malts@mail.ru

РОЛЬ БИБЛЕЙСКОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ  
В ПОВЕСТИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДЕТСТВО ЛЮВЕРС»

THE ROLE OF BIBLICAL INTERTEXTUALITY  
IN THE SHORT STORY «THE CHILDHOOD OF LUVERS»  
BY B. L. PASTERNAK

В статье рассматривается роль интертекстуальных связей повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» (1918) с библейским текстом. Показано их идейно-художественное значение в раскрытии сюжета о духовном становлении главной героини произведения. Особенное внимание уделено использованию евангельского мотива ученичества в образе молодой женщины.

*Ключевые слова:* Б. Л. Пастернак, интертекстуальность, сюжет, эволюция героини, духовные ценности.

The scientific paper is devoted to the role of intertextual connections of B. L. Pasternak's short story "The Childhood of Luvers" (1918) with the biblical text. Their ideological and artistic value in revealing the plot about the spiritual formation of the main heroine is shown. Special attention is paid to the use of the evangelical motive of discipleship in the image of a young woman.

*Key words:* B. L. Pasternak, intertextuality, plot, evolution of heroine, spiritual values.

Дискуссия о христианстве Бориса Пастернака развернулась, как свидетельствует известный биограф-пастернаковед Л. С. Флейшман, после появления в печати романа *Доктор Живаго* (1946–1956): «слишком неожиданными оказывались там религиозно-философские рассуждения на фоне предшествующего творчества автора» (Флейшман 2006: 731), где данная проблематика, по мнению ученого, «оставалась явно периферий-

ной» (Флейшман 2006: 731), а имеющиеся «беглые реминисценции из Священного Писания <...> сведены к чисто литературной функции» (Флейшман 2006: 732). Такая точка зрения на творчество, предшествующее роману, в целом распространяется и на повесть Б. Пастернака «Детство Люверс», написанную в 1918 году, даже несмотря на наличие в ней непосредственной апелляции к евангельским заповедям (Флейшман 2006: 731) — апелляции, которая все же дала основание некоторым исследователям говорить о значимости здесь христианского содержания (К. Дж. Барнс, Вяч. Вс. Иванов, Н. А. Дмитриева и др.).

Представляется очевидной необходимость специального изучения раннего творчества поэта вообще и повести «Детство Люверс» в частности. Отметим, что амплитуда смыслового восприятия текста, как показывают исследования, способна в таком случае существенно колебаться — от утверждения, что в повести речь идет «о рождении в детском (женском) сознании глубинной и интимнейшей по своему характеру интуиции — интуиции любви» (Чайковская 1993: 15), до убежденности в том, что «не эрос, а христианскую любовь испытывает Женя» (Коппер 1993: 101). Данная статья находится в русле актуальных исследований «христианства» Б. Пастернака: в ней представлена попытка проанализировать эволюцию образа главной героини и осмыслить идейно-художественную роль имеющихся в повести библейских аллюзий.

В центре повествования находится образ героини-подростка Жени Люверс, чье физическое и духовное взросление изображено на фоне окружающего мира — природного, который находится в годовом циклическом движении от весны до зимы, и человеческого, с его динамикой чувств, мыслей, отношений. Не является статичным и образ главной героини, которая принимает непосредственное участие в этом общем движении. По сути, поезд, который мчит Женю Люверс и ее семью просторами Урала к Екатеринбург, является символом не столько физического передвижения, сколько движения, изменений вообще — в природе и в человеке, прежде всего в героине произведения — физиологических, психологических, духовных.

Летом 1918 года Пастернак писал, что в повести он старается «показать, как складывается в сознании момент абстрактный, к чему это впоследствии ведет и как отражается на характере. Тут это показано на идее третьего человека» (Пастернак Е. Б. — Пастернак Е. В. 2004: 542). Основной конфликт произведения — между незрелым «я» юной героини и тем «другим» вокруг нее, что является «непонятным» и «чужим», — заявлен уже в начале повести. Чувство отчуждения доминирует в сознании Жени в «пермский» период ее жизни: «для девочки это были годы подозрительности и одиночества» (Пастернак 2004: 36), когда родители «не то, чтобы возвращались домой, но возвращались в дом» (2004: 36), когда отец был «решительно чужим человеком» (2004: 36), а мать дети видели «отчужденной, сторонящейся их и без повода вспыльчивой»

(2004: 36), и в результате все это порождало в душе «затаенную, все глубже укоренявшуюся неприязнь» (2004: 37). Внесемейный мир природы и общества воспринимался девочкой как такой, в котором «не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний» (2004: 34), который был символично отдаленным («на том берегу» (2004: 34)) и «непонятным». Однако этот конфликт был еще «затаенный» и неосознанный, хотя и потенциально небезопасный, поскольку препятствовал установлению гармонического сосуществования юной девушки с миром.

Постепенное решение этого двойного конфликта («я» — «природа», «я» — «другой человек») происходит соответственно в двух частях повести — «Долгие дни» и «Посторонний», события в которых происходят последовательно во времени, образуя при этом два кульминационных центра — оба связанных с образом кровопролития.

В части «Долгие дни» центральным событием становится переживание Женей Люверс первой в ее жизни менструации. Это никогда раньше не испытанное девочкой состояние, с одной стороны, приближает ее к природе, делает неотъемлемой частью природного кругооборота, что подчеркивается параллелизмом соответствующих образов: «На дворе была весна. Трудно назревающая и больная, весна на Урале прорывается затем широко и буйно, в срок одной какой-нибудь ночи, и бурно и широко протекает затем» (2004: 38), «Ей казалось, что <...> голова никогда не пройдет и постоянно будет болеть, <...> суставы, ноя,плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и измощающее, внешне это было делом организма» (2004: 38–39). С другой стороны, состояние девочки в какой-то степени сближает ее с другими людьми. Прежде всего речь идет о физической сопричастности с ними — такими же явлениями природы, как и она, также охваченными жизнью единого природного организма. С помощью метонимии и метафоры, параллелизма в системе образов автор как бы растворяет образ человека и его быта в природной картине мира, природа и отдельные люди становятся органичным продолжением друг друга, четкая граница между ними пропадает: «По всем углам и середь комнат, на прислоненных к стенке стеклах и в зеркалах, в рюмках с водой и на синем садовом воздухе <...> смеялась и неистовствовала черемуха и мылась, захлебываясь жимолость <...>. Граница между домом и двором стиралась» (2004: 42), «Девочка видела: за окном не улица, а тоже комната, только серьезнее и угрюмее <...>, и в ту комнату медленно въезжают паровозы и останавливаются, наводя мраку; а когда они уезжают и очищают комнату, то оказывается, что это не комната, потому что там есть небо, за столбиками, и на той стороне — горка» (2004: 44), «Они говорили, будто проливали воду на скатерть: шумно, свежо и сразу, куда-то вбок, куда никто не ждал, с долго досыхавшими следами от своих шуток и анекдотов, всегда понятных детям, всегда утолявших жажду и чистых» (2004: 51), «"Он простудится, только раз-

ложит вещи», — подумала она про неизвестного владельца. <...> Женя слегла на другой день после отъезда Негарата» (2004: 66–67).

Однако важно то, что Женя оказывается втянутой в этот природный круг жизни, находящийся в движении, безвольно, несознательно, несамостоятельно, «страдательно», «когда не “ты делаешь”, а с “тобой делается”» (Чайковская 1993: 15): «Это было делом организма» (2004: 39), «ей объявили, что она поступит в гимназию <...>. Она не звала репетитора <...>, когда, в сопровождении мамы, он зашел сюда знакомиться» (2004: 50), «Люверс Евгению посадили на первое свободное место. Так они и познакомились» (2004: 58). Героиня еще не имеет собственной активной позиции, ни разу не делает собственного выбора, не несет внутренней ответственности за взаимоотношения с другими. Весеннее физическое пробуждение тела не коснулось души Жени Люверс. В этом контексте символичным становится образ сна, являющийся лейтмотивным в повести: уже первое появление героини происходит в ситуации сна («Женю в те годы спать укладывали рано» (2004: 34)), признание перед матерью стыда менструальной крови происходит в момент, когда «Женя стала укладываться в постель» (2004: 39), во время путешествия детей «одолевала зевота» (2004: 44), больная Женя «опять заснула» (2004: 67). Семантические корни этого образа-символа восходят к евангельскому тексту, а именно — дихотомии «духовное бодрствование»—«духовный сон». В Библии Христос неоднократно призывает своих учеников «бодрствовать»: «<...> если бы ведал хозяин дома, в какую стражу придет вор, то бодрствовал бы и не дал бы подкопать дома своего. Потому и вы будьте готовы, ибо, в который час не думаете, придет Сын Человеческий» (Мф. 24:43–44). В повести представлена развернутая метафора, где главная героиня Женя Люверс действительно уподобляется ученику Христа, познающему суть христианства: «для девочки это были годы <...> того, что хочется обозначить по-французски «христианизмом», за невозможностью назвать все это христианством» (2004: 36). Как известно, самой важной христианской заповедью является заповедь любви — к Богу и к ближнему. Природа сравнивала героиню с другими людьми, однако она этого еще не осознала и любви к ним еще не испытывает. В первой части появляются соответствующие символические образы. Так, белый цвет медвежьей шкуры, лежавшей на полу Жениной комнаты и похожей на огромную хризантему, является, с одной стороны, символом детской невинности героини, «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10:14), и своеобразным предвестником ее встречи с Цветковым. А с другой стороны, в сонной атмосфере комнаты эта шкура с пятном крови, запятнавшим ее белизну, воспринимается и как скрытый образ притаившегося зверя — хищника, упомянутого выше «вора».

При описании событий второго «долгого дня» автор развивает мотивы *вины* («знала за собой что-то такое, что было — она это чувствовала»

ла — куда сквернее ее подозрений. <...> какое-то тошнотворное, гнусное зло» (2004: 39)), *обвинения* («*”Menteuse!”*<sup>1</sup> <...> застаёт ее на такой низкой ступени паденья» (2004: 39–40)), *ныряния в воду и покаяния* («Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решила. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И — бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери про это» (2004: 40)), *примирения и освобождения* («Мать слушала, радуясь, любя и изнывая от нежности к этому худенькому тельцу <...> — Хорошая де... — вырвалось у нее <...>. Женя села на край дивана, усталая и счастливая. <...> как <...> на устном экзамене по русскому языку на пятерку, узнала, что “может идти”» (2004: 40–41)). Эти мотивы соотносятся прежде всего с евангельским сюжетом о водном крещении Иоанном Предтечею: «И крестились от него в Иордане, исповедуя грехи свои <...>: порождения ехиднины! кто внушил вам бежать от будущего гнева? Сотворите же достойный плод покаяния <...>. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3:6–8, 17). Указание на соответствующий образ содержится непосредственно в тексте: «красная» дата церковного календаря — «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Действительно, в повести разворачивается картина примирения героини с природой («Лампы были опять свои, как зимой, дома, с Люверсами, — горячие, усердные, преданные» (2004: 41)) как предвестницей явления Христа в жизни героини. На такие ожидания наталкивает уже упомянутый выше евангельский сюжет про служение Иоанна Предтечи, назначением которого было подготовить людские души к встрече с Христом: «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня <...>. Он будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Мф. 3:11). Недаром тут же в повести возникают образы Благодати и будущей Страстной — в депеше, полученной Люверсами: «Выиграно задержусь на Благодати жди концу Страстной если...» (2004: 41).

Характерно то, что Женя, устремляясь навстречу будущему, видит из окна поезда простор, который напоминает ей море («*”А где же земля?”* — ахнуло у ней в душе. <...> Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем <...>. Он сбегал, яркий и ропщущий, вниз широко и отлого» (2004: 45)), поскольку, как известно, именно с моря позвал Иисус своих первых учеников.

Итак, решающим фактором во внутренней эволюции главной героини становится ее встреча с «посторонним» человеком — Цветковым. Образ последнего в повести является воплощением христианской идеи «ближнего» человека. Пастернак разворачивает евангельскую метафору «Кто примет одно из таких детей во имя Мое, тот принимает Меня» (Мк. 9:37) и уподобляет образ «постороннего» человека Цветкова евангель-

<sup>1</sup> «Лгунья!» (фр.).

скому образу Христа. На ряд соответствующих признаков указывает в своей работе Дж. М. Коппер. Так, сад, в котором Женя впервые увидела Цветкова в окружении трех фигур, объятых «дружной сонливостью» (2004: 55), имеет своим прообразом Гефсиманию, где апостолы Петр, Иаков и Иоанн спали, пока их Учитель молился. Эту ассоциацию усиливает фамилия владельцев сада — Череп-Саввичи, — которая напоминает Голгофу, т. е. «череп». Хромота Цветкова также приближает его к образу Христа, которого истязали. К тому же «в повествовании, широко опирающемся на образ Страстной Недели, последняя встреча Жени с Цветковым соседствует, с одной стороны, со сценой увозимого заключенного, а с другой, с замечанием Сережи о том, что Цветков “собирает людей, всю ночь пьют, свет в окне”, что напоминает Тайную Вечерю» (Коппер 1993: 104). Соответственно смерть Цветкова связана с невинной жертвой (мертворожденный брат Жени), кроме того он появляется перед девочкой через три недели после своей гибели.

Образ Цветкова в повести является обобщенным образом ближнего, поскольку свойственные ему черты распространяются на других людей, которые окружают героиню, и наоборот — их черты распространяются на него. Так, согласно метафоре «кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек» (Ин. 4:14), знакомые Люверсам бельгийцы («чужие» по национальному признаку) вели разговоры, «всегда утолявшие жажду и чистые» (2004: 51), а Цветков, про которого известно, что «собирает людей, всю ночь пьют, свет в окне» (2004: 64), переезжает в комнату одного из них, т. е. становится как бы его продолжением. С образом Цветкова связан образ света («свет в окне» (2004: 64)), который является, с одной стороны, воплощением евангельской метафоры «Я свет миру» (Ин. 8:12), а с другой стороны, — воплощением образа Преображения («и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет», Мф. 17:2), который охватывает мир. Так, улица, на которую выходит сад-Гефсимания, «светилась так <...> ярко, <...> будто солнце там, надев очки, шарило в курслепе» (2004: 54), китайцев-рабочих («чужих» не только по национальному признаку, внешности, но и по социальному положению) «солнце окатывало <...> белым хлещущим светом» (2004: 57), хозяину мебели («человеку вообще», с «валкой, на шаги разрозненной походкой» (2004: 66)) принадлежали чехлы, которые «были белоснежны <...> при взгляде на них одного цвета становились: <...> булыжник, <...> вода, птицы, <...> деревья» (2004: 66) и т. д.

Ситуация первой встречи героини с Цветковым овеяна мотивом присутствия нечистой силы («полумрак и прохлада» (2004: 53), «роковой дух дома» (2004: 53), «клубящийся дьявольский лай голеньких генеральских собачек» (2004: 53)). Тут снова, как и в начале первой части повести, появляется образ зверя, но не «затаенного», спящего, а такого, который, «прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжал реветь»

(2004: 53) (ср.: «противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить», (1Пет. 5:8)), и к тому же он существует не отдельно от героини, а присутствует в ее сознании, так как именно в этот момент девочка читает поэму Лермонтова «Демон». Ситуация напоминает состояние евангельского ученика Петра, который в начале еще был далеким от понимания духовных ценностей учения Христа: «Он же обратившись сказал Петру: отойди от меня, *сатана!* ты мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Мф. 16:23). Действительно, уже в следующем разделе говорится об улучшении благосостояния семьи Люверсов, о тщеславных прогулках по городу. Итак, во время этой первой встречи с Цветковым на символическом уровне происходит столкновение «дьявольской» тьмы и «божественного» света, которое впервые возникает именно тут (важно то, что день был «августовский», так как по церковному календарю праздник Преображения отмечается в августе).

В душе героини зарождается противоречие между внешним не-знакомством с человеком и внутренним, все более углубляющимся знанием о нем: Женя встречает Цветкова на улице, слышит разговоры о нем, даже рисует его образ в своем воображении. Знаковым становится «приближение» Цветкова к семье Люверсов, к дверям их дома, как только его позовут: « — Часть книг я оставлю у Цветкова. Это тот приятель, о котором я вам столько рассказывал <...>. — Пусть заходит. Познакомимся <...>. Только не теперь. Я позову» (2004: 61–62). Эта сцена является своеобразной реализацией слов Христа: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со мной» (Откр. 3:20). Кульминацией этого сюжета становится первый самостоятельный шаг Жени Люверс — выбор, который она делает, готовясь к ужину-«вечере» («А где же торт?» (2004: 72)) и который в данном контексте воспринимается как «ответ» на евангельский «стук»: « — Мы не знаем этого человека» (2004: 72), а также звук запираемых дверей («Вскоре рядом хлопнула соседняя» (2004: 72)).

В душе юной героини верх взяла привычка к отдаленности от друзей, которая воспитывалась в ней годами («В начале <...> плакали» (2004: 36), «потом <...> стали бояться» (2004: 36), «Затем, с течением лет, это перешло у них в <...> глубже укореняющуюся неприязнь» (2004: 36–37)), глушила первоначальную боль отчуждения-разрыва, разрушала волнуемое чувство причастности, подменяя его «здоровым» спокойствием равнодушия, так как «чужой не трогает» (2004: 36). Таким образом, слова Жени Люверс в определенной мере порождены инстинктом самосохранения своей души от этих забытых переживаний. Однако, по учению Христа, «кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее» (Мф. 16:25). Так, постепенно теряет свое духовное здоровье брат Жени — «румяный и умытый»

(2004: 72) Саша, у которого уже «к концу сентября <...> не стало лица» (2004: 59), т. е. души, и который «становился мальчиком, когда про него можно было сказать, что он в гимназическом *костюмчике*» (2004: 72), т. е. когда остается только физическое тело.

В отличие от брата, который никогда не плачет, Женя время от времени по разным причинам проливает слезы, которые становятся символом ее еще живой души, нуждающейся, однако, в сознательном обращении к источнику, постоянно ее оживляющему. Образ воды является одним из самых частотных в повести. Как замечает В. С. Франк, он представляет собой «проявление активной божественной любви <...> для Пастернака равнозначен жизни» (Франк 1990: 73). Характерно, что вышеупомянутая сцена отречения от Цветкова происходит зимой, когда выпало много снега — «тоже воды <...>, но воды мертвой» (Франк 1990: 74). В связи с этим описание событий той ночи насыщено демоническими мотивами: «Ей захотелось бесноваться на манер беснующейся вокруг непогоды <...>. Небо тряслось, и с него валились белые царства и края, им не было счета <...>. Они были упоительно ужасны, эти царства; совершенно сатанински восхитительны» (2004: 70–71). Их апогеем становятся людские жертвы. Под копыта коня Люверсов — взбесившегося зверя (лейтмотивный образ, связанный с отображением духовного состояния героини), попадает Цветков: «стал биться, вздыбился, сбил и подмял под себя случайного прохожего» (2004: 83), в результате преждевременных родов у матери Жени появляется мертвый ребенок и при этом она едва не гибнет сама. На наш взгляд, в повести имеет место контаминация нескольких евангельских сюжетов: о малодушном отречении апостола Петра от Христа («Мы не знаем этого человека» (2004: 72)), о гибельном танце Саломеи (образ несущейся в «вихре» метели, во время которой едут в театр), о распятии Христа (образы глубокой ночи, душевраздирающего крика, «вековечной тишины» (2004: 75)), произошедшем в результате неправильного выбора ослепленной людской толпы, кричавшей «кровь Его на нас и на детях наших» (Мф. 27:25) (образ младенца, погибшего в семье Люверсов). Благодаря созданию такого евангельского подтекста, автор придает образу главной героини особенное, метафорическое звучание. Непосредственно даже не присутствуя при трагических событиях, она тем не менее наделяется чертами грешницы, виновной в пролитии крови «ближних».

В конце повести образ слез становится доминирующим. Женя Люверс, как и апостол Петр, проливает горькие слезы раскаяния, поскольку признает неправду совершенного поступка — когда она отреклась не от «постороннего» человека, каковым она до сих пор считала Цветкова, а такого, который стал «близким», который уже долгое время жил в мыслях и в сердце героини. Ведь Женя «ввела его в жизнь семьи» (2004: 85) с того дня, когда, «заметив его за чужим садом, <...> стала затем



встречать его на каждом шагу» (2004: 85). Признание вины — это первый шаг к ее искуплению и исправлению. И Женя Люверс, отказавшаяся когда-то «впустить» Цветкова-Христа в свой «дом», сделала это сейчас. В этом смысле символичным является перемещение образа света, горевшего вначале за окном «чужого» дома, а потом — ее собственного. Появление горящей лампы девочка связывает с присутствием Цветкова, которого, как ей кажется, она узнает в утреннем полумраке. В Евангелии от Иоанна Христос говорит: «Я свет миру» (Ин. 8:12), таким образом, свет, увиденный Женей за окном, представляет собой символ духовного начала, живой воскресшей души, и теперь он — в доме героини: «и низко, по пояс в сугробах, волоча сверкающие цепи ветвей <...>, брели дремучие деревья на ясный огонек в окне» (2004: 84).

Образ огня в финале повести является составной частью образа крещения огнем, Святым Духом. Так же, как и в соответствующем евангельском сюжете, в произведении присутствуют мотивы света (огня), внезапного внутреннего озарения, обновления, опьянения («внезапная мысль осенила ее» (2004: 79), «пьяная от слез и просветленная» (2004: 79), «вошла не своей, изменившейся походкой, широкой <...> и новой» (2004: 79), «Она зажгла лампу» (2004: 80), «Она очень изменилась» (2004: 84)), у героини возникает желание говорить с другими людьми («Она решила вступить в беседу со всеми» (2004: 79)), она принимает самостоятельную, ответственную позицию в отношении к жизни («Она смутно почувствовала, что теперь выбор разговора за ней» (2004: 79)).

Важным фактором этих изменений в жизни главной героини стало осознание ею своей причастности к другому человеку, кровного родства с ним, чувства любви к нему, то, что приобрела как подарок свыше («Внезапная мысль осенила ее. Она вдруг почувствовала, что страшно похожа на маму. Это чувство соединилось с ощущением живой безошибочности, властной <...> уподобить ее матери одною силою потрясающе сладкого состояния. Чувство это было пронизывающее, острое до стога» (2004: 79)), — дар Святого Духа. Звеном, соединившим героиню с миром, стала пролившаяся кровь. Этот образ страдания является библейским архетипом — символом искупления людской души, знак прощения и жизнетворной силы. Символично, что в финале повести после перенесенной боли и слез именно так была воспринята Женей пролившаяся кровь: «чувствуешь ли ты, что вот сделаешь шаг — и родишь вдруг, ну вот...» (2004: 80). Как отмечает В. Н. Альфонсов, «философский оптимизм Пастернака не исключает знания о трагических сторонах человеческого бытия. Но (если можно так выразиться) Пастернак не приходит к трагедийному знанию, а исходит из него. Он ценит его очищающую и возвышающую силу» (Альфонсов 1990: 102).

Жизнь сделала с юной героиней то, «что она считала нужным, веским и прекрасным» (2004: 37), — воспитала в душе способность любить

«ближнего». В этом контексте по-особенному воспринимается название произведения. Иностранная фамилия героини наталкивает на соответствующую англоязычную ассоциацию — «lover's childhood», т. е. «детство того, кто любит», где пастернаковский вариант слова «love» на звуковом уровне, возможно, приближен к русскоязычному аналогу «любовь».

Итак, роль интертекстуальных связей повести Пастернака «Детство Люверс» с Библией чрезвычайно важна, поскольку, по нашему мнению, они выполняют сюжетобразующую функцию. Думается, с их помощью автор разворачивает в «бессюжетной», на первый взгляд, повести значительный подтекст — о духовной эволюции юной героини, образ которой уподобляется евангельскому ученику Христа и которая, пройдя значительные испытания на своем пути, познает самые важные христианские ценности — ценности любви.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов Владимир. *Поэзия Бориса Пастернака*. Л., 1990.
- Коппер Джон Маттиас. «“Котик Летаев” А. Белого и “Детство Люверс” Б. Пастернака: Двойное видение русского авангарда». Аверин Борис, Нитраур Элизабет (ред.). *Русская литература XX века: Исследования американских учёных*. СПб.: Петро-Риф, 1993: 88–109.
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений*. Т. 3. М.: Слово/Slovo, 2004.
- Пастернак Евгений, Пастернак Елена. «Комментарии». Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений*. Т. 3. М.: Слово/Slovo, 2004: 535–629.
- Флейшман Лазарь. «Борис Пастернак и христианство». Флейшман Лазарь. *От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы*. М.: Новое литературное обозрение, 2006: 731–742.
- Франк Виктор. «Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака». *Литературное обозрение* 2 (1990): 72–77.
- Чайковская Вера. «Детство женщины: Интерпретация детства в прозе Б. Пастернака». *Детская литература* 1 (1993): 13–17.

#### LITERATURE

- Al'fonsov Vladimir. *Poeziya Borisa Pasternaka*. L., 1990.
- Chajkovskaya Vera. «Detstvo zhenshchiny: Interpretaciya detstva v proze B. Pasternaka». *Detskaya literatura* 1 (1993): 13–17.
- Fleishman Lazar'. «Boris Pasternak i hristianstvo». Fleishman Lazar'. *Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poetike i istorii russkoj literatury*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006: 731–742.
- Frank Viktor. «Vodyanoy znak. Poeticheskoe mirovozzrenie Pasternaka». *Literaturnoe obozrenie* 2 (1990): 72–77.
- Kopper Dzhon Mattias. «“Kotik Letaeв” A. Belogo i “Detstvo Lyuvers” B. Pasternaka: Dvoynoe videnie russkogo avangarda». Averin Boris, Nitraur Elizabet (red.). *Russkaya literatura XX veka: Issledovaniya amerikanskih uchyonyh*. SPb.: Petro-Rif, 1993: 88–109.
- Pasternak Boris. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 3. M.: Slovo/Slovo, 2004.
- Pasternak Evgenij, Pasternak Elena. «Kommentarii». Pasternak Boris. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 3. M.: Slovo/Slovo, 2004: 535–629.

Оксана Маљцева

УЛОГА БИБЛИЈСКЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ  
У НОВЕЛИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА „ДЕТИЊСТВО ЛЈУВЕРС“

Резиме

У раду се анализира улога интертекстуалних веза библијског текста у новели Б. Л. Пастернака „Детињство Лјуверс“ (1918). Показан је њихов идејно-уметнички значај у тумачењу сижеа о духовном уздизању главне јунакиње дела. Посебна пажња поклоњена је коришћењу јеванђеоског мотива ученика у лику младе жене.

*Кључне речи:* Б. Л. Пастернак, интертекстуалност, сиже, еволуција јунакиње, духовне вредности.