

«ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ СЛЕД» В ПОВЕСТИ Б. ПАСТЕРНАКА «ДЕТСТВО ЛЮВЕРС»

В статье на примере подробного анализа нескольких эпизодов рассматриваются особенности построения образов в повести Бориса Пастернака «Детство Люверс». Предметы в повести предстают как нечто постоянно изменяющееся, их границы становятся зыбкими. Мы показываем, что в некоторых эпизодах произведения прослеживаются живописные аллюзии, хотя экфрастические описания конкретных художественных полотен отсутствуют. Это позволяет говорить об «экфрастическом следе»: образы и предметы в повести как будто складываются в подобие описания картины. Картины, предстающие перед взором героини, тем не менее не остаются статичными. Они наделены внутренней динамикой, которая проявляется и непосредственно в движении предметов, и в постоянном сдвиге их восприятия, и во взаимодействии цвета, света и тени в описаниях.

Ключевые слова: экфрасис, экфрастический след, живописный код, динамика, статика, Б. Пастернак.

Повесть Бориса Пастернака «Детство Люверс» впервые была опубликована в альманахе «Наши дни» в 1922 году. Повесть традиционно рассматривается через призму сознания героини – девочки, постепенно переходящей из состояния младенчества и детства к взрослению. Такой подход продиктован спецификой самого произведения Бориса Пастернака, его сюжетом, образами. В 1924 году в статье «Литературное сегодня» Ю.Н. Тынянов писал: «Если на мир смотреть в микроскоп, – это будет особый мир. Таково “Детство Люверс” Пастернака. Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, истончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающих вещи живыми абстракциями» [10, с. 150–166].

Пространство повести заполнено предметами, которые становятся как бы «отдельными частями» мира, в котором существует Женя Люверс. Но этот мир не рассыпается, вещи не существуют отдельно друг от друга, они оказываются соединенными связями, часто почти неуловимыми, существующими лишь как ассоциации, но создающими впечатление взаимопроникновения образов. Но также все эти вещи обозначают границы, на которые «наталкивается» сознание девочки, а поскольку сама героиня преобразуется, границы и предметы, их представляющие, тоже становятся зыбкими. Они то разрастаются, заполняя весь мир, то уходят на задний план; то наделяются способностью к движению, то застывают в неестественной для них неподвижности. Нашей целью является рассмотрение особенностей построения образов в повести «Детство Люверс», которые создают особое пространство: в нем организуются то расплывающиеся, становящиеся «живыми абстракциями», то максимально выдвигающиеся из небытия предметы.

В связи с этим нам хотелось соотнести обозначенные особенности структуры произведения с проблемой экфрасиса. Термин «экфрасис», как неоднократно отмечали исследователи, необычайно размыт [6, с. 29], чаще всего под ним понимают словесное описание живописного или скульп-

птурного произведения, появляющееся в тексте. В этом смысле в повести Пастернака экфразы нет, отсутствуют упоминания как реально существующих, так и вымышленных произведений живописи. Но в некоторых произведениях писателя исследователи отмечали присутствие ассоциаций с изобразительным искусством¹. Так, например, Вяч.Вс. Иванов проводит параллель между описанием инфанты в финале стихотворения Б. Пастернака «Бабочка-буря» и портретами Веласкеса. Исследователь видит также отражение раннего кубизма в строках «...как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» («Волны») [5, с. 336–339]. Б.М. Гаспаров также подчеркивает, что в текстах Пастернака (в частности, стихотворении «Зеркало») создается картина предметного мира, которая смотрится как кубистический коллаж [3, с. 196]. В.С. Баевский же приводит подробное описание образов «гипса», «слепков» и «маски» и их соотношение с произведениями живописи и графики [2, с. 509–514]. Другие литературоведы говорили об экфрастичности стихотворения «Ожившая фреска» [4, с. 43–56] и о «приемах визуализации» в «Воздушных путях», более характерных для живописи и кинематографа [7, с. 46–53]. Кроме того, мы ранее рассматривали некоторые живописные подтексты, появляющиеся в цикле «Пять повестей» в книге стихов «Темы и вариации» [1, с. 40–41, 54].

Мы попытаемся показать, что в «Детстве Люверс» тоже можно выделить некий намек на живописные полотна, «экфрастический след»², и в первую очередь нас интересует описание того, как возникает этот след³. Поэтому мы рассмотрим образы и предметы в повести, как будто складывающиеся в подобие описания картины, через призму особенностей языка ранних произведений Бориса Пастернака.

Само повествование в прозаических текстах поэта строится таким образом, что все его составляющие наделяются особой внутренней динамикой, благодаря которой образы теряют свои очертания, преобразуются, получают дополнительные, не всегда поддающиеся расшифровке смыслы. Так,

в первых же строках повести детские игрушки как будто превращаются в воспоминания, тонущие в медвежьих шкурах, а одна из этих шкур, с которой в наибольшей степени связаны детские впечатления Жени Люверс, обращается огромным «пушистым» цветком («Белая медведица в ее детской была похожа на огромную, осыпавшуюся хризантемой»). Происходит наслаение друг на друга образов медвежьей шкуры и цветка, которые сами по себе разворачиваются в систему сложных пересекающихся ассоциаций: Е. Фарыно соотносит образ «Белой медведицы» с зодиакальной «Большой Медведицей», «куклами»-куколками («через лингвистическое сходство названия личинок *chrysalide* и хризантемы *chrysanthemum* от *chrysolos* – «золото» и *anthemon* – «цветок»), с китайско-японским символом солнца и, через определение «осыпавшаяся», с «концом лета», то есть с «августом», «Преображением» и, в связи с биографическим контекстом⁴, с «хромым незнакомцем» [11, с. 6–7].

К перечисленным толкованиям сравнения шкуры медведицы с «осыпавшейся хризантемой», предложенным Е. Фарыно, хотелось бы добавить, что в нем можно проследить еще и метафорически переосмысленное описание самой шерсти: в характеристике «осыпавшаяся» проступает ощущение тяжести, под которым склоняется головка цветка, как будто именно поэтому лепестки осыпаются на пол и превращаются в «белую медведицу». Но и эта «тяжесть» превращается в «пушистость» шерсти, придает ее образу необычайную легкость и «воздушность», ведь лепестки цветка воспринимаются уже как нечто такое, что может быть унесено в любой момент порывом ветра. Здесь легкость начинает ассоциироваться с «мгновенностью», постоянным ускользанием, что соотносит медвежью шкуру с теми воспоминаниями⁵, которые в ней «тонут» («Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме»). Шкуры становятся своеобразным воплощением ускользающей памяти, но и они сами – забвение, Лета, в которой «тонут» воспоминания – границы между памятью и забвением снимаются, максимально размываются. А медвежьи шкуры наделяются такими качествами, как безграничная глубина и заполнение собой всего мира, поглощение всего вокруг. В повести весь мир как будто тонет в этих шкурах, появляющихся в первых же предложениях произведения. Но здесь же появляется уточнение «так впоследствии ее воспоминания», из которого, как нам кажется, следует, что все описанные в повести события в дальнейшем превращаются в воспоминания, «тонущие в медвежьих шкурах». То есть весь мир «Детства Люверс» погружается в забвение, в Лету.

Мы попытаемся показать, что экфрастический след – один из возможных вариантов разворачи-

вая смысла образов, возникающих в повести «Детство Люверс». Заметим, что рассмотренный выше образ белой медведицы, сопоставленный с осыпавшимся цветком, тоже несет в себе живописные черты, превращает описание комнаты в своеобразный натюрморт, в котором соединяются и медвежьи шкуры, и осыпавшаяся хризантема, и кораблики, и куклы. Мы подробнее остановимся на двух эпизодах повести, которые занимают важное место в «Детстве Люверс», поскольку они становятся переломными моментами в жизни героини и в ее преображении. В них, на наш взгляд, наиболее ярко проявляются черты, соотносимые с намеком на живописное искусство.

Первым из этих эпизодов является описание момента ночного пробуждения Жени, когда происходит выход девочки из младенчества, состояния, о котором еще невозможно говорить, поскольку все впечатления и мысли Жени «тонут в медвежьих шкурах», то есть они неуловимы и непознаваемы. Этот эпизод часто рассматривают через призму темы имени, поскольку девочке сообщают название того неизведанного, что она увидела ночью, и одного имени «Мотовилиха» оказывается достаточно, то есть познание становится возможным через наименование⁶. Мы проанализируем особенности описания непонятного, пугающего, открывшегося перед взором девочки. Приведем текст интересующего нас отрывка:

«Женю в те годы спать укладывали рано. Она не могла видеть огней Мотовилихи. Но однажды ангорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю. Тогда она увидела взрослых на балконе. Нависавшая 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 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 и 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, ветренные тени на рыжие бревна галереи. Женя расплакалась...»

Этот эпизод во многом пересекается с описанием детских впечатлений самого Бориса Пастернака, приведенных им в биографическом очерке «Люди и положения»:

«Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню. Посреди нее я проснулся от сладкой, щемящей муки, в такой мере ранее не испытанной. Я закричал и заплакал от тоски и страха. Но музыка заглушала мои слезы, и только когда разбудившую меня часть трио доиграли до конца, меня услышали. Занавеска, за которой я лежал и которая разделяла комнату надвое, раздвинулась. Показа-

лась мать, склонилась надо мной и быстро меня успокоила. Наверное, меня вынесли гостям, или, может быть, сквозь раму оконной двери я увидел гостиную. Она полна была табачного дыма. Мигали ресницами свечи, точно он ел им глаза. Они ярко освещали красное лакированное дерево скрипки и виолончели. Чернел рояль. Чернели сюртуки мужчин. Дамы до плеч высовывались из платьев, как именинные цветы из цветочных корзин...»

Первое, что объединяет приведенные отрывки, – это сюжетное сходство: и в том и в другом случае описано пробуждение ребенка ночью, за которым следует столкновение с чем-то ранее неизвестным: с «Мотовилихой» в «Детстве Люверс» и с искусством в «Людах и положениях». Но при различии деталей описания, есть сходство в том, как оно строится в каждом случае.

И в воспоминаниях Бориса Пастернака, и в повести «Детство Люверс» можно говорить о живописности текста: оба они насыщены цветом и в них присутствует мотив мгновенности открывающейся перед взором ребенка картины. В этой сиюминутности, внезапности есть соотношение с воспоминаниями, о которых мы уже говорили выше, и присутствие в «теперь», одномоментность. Это сразу же сближает приведенные тексты с изобразительным искусством: «Картина выводит изображенное на ней за пределы времени и предлагает его взору зрителя (субъекту) в момент «теперь» [15, с. 59–60]. Оба события даны как то, что вспоминается, восстанавливается в памяти через какое-то время, причем это задано уже в самом начале: «Женю *в те годы* спать укладывали рано»; «Записанную Родионовым ночь я прекрасно *помню*», – но то, что видит Женя, и то, что видит маленький Боря, как будто разворачивается, рисуется прямо сейчас.

Цветовая палитра приведенных отрывков различна. В «Детстве Люверс» отчетливость и яркость цветов того, что происходит на балконе («Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено»), противопоставляется тому, что видит девочка за рекой, – оно не имеет ни очертаний, ни цвета. В «Людах и положениях» также есть несколько цветовых пятен («красное лакированное дерево скрипки и виолончели», чернеющий рояль и черные сюртуки), но они как будто проступают сквозь дым, о котором говорится раньше, то есть становятся размытыми, нечеткими.

В повести также интересно то, что спросонья Женя Люверс видит взрослых на балконе как будто застывшими. То, что девочка смотрит на взрослых через оконную раму, тоже намекает на то, что перед нами предстает описание картины, очерченной от всего остального мира рамкой. А ольха, нависающая над брусьями, превращается в своеобразный занавес, который на мгновение приоткрывается, и это позволяет увидеть и игру, и Мотовилиху⁷. Ощущение статичности создается с помощью

того, как именно описывается картина: «Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчатая, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено». В тексте появляется параллелизм предложений, который усиливается тем, что все цвета выражены яркими и эмоциональными краткими прилагательными: «чай – красен», «манжеты и карты – желты», «сукно – зелено». В тексте задается ритм, прозаическое описание «превращается» в стихи. Отметим, что подобный прием, хотя и в меньшей степени выраженный, есть также в приведенном выше отрывке из воспоминаний Бориса Пастернака, только в качестве повторяющегося слова со значением цвета выступает глагол «чернеть»: «Чернел рояль. Чернели сюртуки мужчин». Ритмичность прозы как будто замедляет восприятие этого фрагмента, заставляя все предметы и образы замереть, застыть.

Но и статичность «картины» неполная: переливается, как будто меняет свой цвет ольха, мерцает, движется то неизведанное, которое будет названо Мотовилихой, и происходящее на балконе, как только взгляд переходит с него на находящееся за рекой тоже как будто «оживает»: начинает «бормотать» и «ворочаться», появляется табачный дым, размывающий границы, появляются движущиеся тени («...у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнуемое, 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»). Сама статичность, о которой мы писали выше, не абсолютная; внутри замершей, застывшей картины как бы прячется возможность движения. Например, в сравнении ольхи с чернилами «выдвигается» признак текучести, а значит и подвижности. Кроме того, «чернила» часто в поэтической речи становятся заменителем, знаком вдохновения и творчества (что придает этой жидкости значение подвижности особого, возвышенного порядка), а в художественном мире Бориса Пастернака «чернила» наделяются еще большей экспрессией (см., например: «Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд...»), даже стихийностью.

Движение и неподвижность в рассматриваемом отрывке постоянно сменяют друг друга. Как только читатель воспринимает одно из этих состояний, оно сразу же меняется на противоположное, как будто ускользает – в тексте происходит постоянный внутренний динамический сдвиг, картины и образы то оживают, то застывают, и этот процесс непрерывен.

Второй эпизод, на котором мы хотели бы остановиться, связан с важной для повести темой «другого», с фигурой Цветкова, героя, который практически не задействован в событиях повести. Он остается лишь объектом наблюдения, становится

лишь лицом пострадавшим: девочка случайно замечает «хромого из господ», случайно узнает его имя, постоянно видит его, но этот образ постороннего наделяется в сознании героини особой значимостью. Р. Якобсон отмечает, что «апогей активности этой героини, и придающий трагедии повествования фатальный характер, состоит в ментальном изменении окружающего: заметив кого-то “без нужды, без пользы, без смысла”, она мысленно ввела его в свое существование» [14, с. 324–338].

С образом Цветкова, по нашему мнению, тоже связан мотив оживающей картины, то есть картины динамичной: находясь в состоянии покоя в момент, когда она предстает перед читателем, наблюдаемое приходит в движение, оживает, но затем возвращается в первоначальное состояние. Мы подробнее остановимся на том моменте, когда Жене, еще не знающей о смерти Цветкова, является призрак⁸. Этот эпизод предшествует финалу повести и во многом перекликается с уже описанным нами моментом ночного пробуждения девочки в начале повести:

«Так прошла неделя, и к концу другой, в четверг, на рассвете она опять его увидела. Лизина постель была пуста. Просыпаясь, Женя слышала, как за ней брякнула калитка. Она встала и, не зажигая огня, подошла к окошку. Было еще совершенно темно. Но чувствовалось, что в небе, в ветках деревьев и в движениях собак та же тяжесть, что и накануне. Эта пасмурная погода стояла уже третьи сутки, и не было сил стащить ее с обрывавшей улицы, как чугуна с корявой половицы.

В окошке через дорогу горела лампа. Две яркие полосы, упав под лошадь, ложились на мохнатые бабки. Двигались тени по снегу, двигались рукава призрака, запахивавшего шубу, двигался свет в занавешенном окне. Лошадка же стояла неподвижно и дремала.

Тогда она увидела его. Она сразу узнала его по силуэту. Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней. За ним двинулись, перекашиваясь и удлиняясь, обе яркие полосы, а за полосами и сани, которые быстро вспыхнули и еще быстрее метнулись во мрак, медленно заезжая за дом к крыльцу».

Пробуждение, вызванное внешним воздействием (шевелившейся кошкой в начале «Детства Люверс» и стуком калитки в конце), картина, открывающаяся перед взором девочки, световые пятна, которые создают эту картину, – все это объединяет два названных эпизода. Так же, как и в моменте перехода от младенчества к детству, в этом отрывке Женя смотрит в окно, и оконная рама ограничивает пространство, как будто создает рамку для картины. И эта картина тоже кажется статичной («Лошадка же стояла неподвижно и дремала»), но движение передается сначала теням и свету («Двигались тени по снегу, двигались ру-

кава призрака, запахивавшего шубу, двигался свет в занавешенном окне»), а затем фигуре Цветкова с лампой, за которым начинают двигаться и сани («Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней. За ним двинулись, перекашиваясь и удлиняясь, обе яркие полосы, а за полосами и сани, которые быстро вспыхнули и еще быстрее метнулись во мрак, медленно заезжая за дом к крыльцу»). Причем динамизм нарастает – в описании появляются все более экспрессивно окрашенные слова: «двинулись, перекашиваясь и удлиняясь»; «быстро вспыхнули», «еще быстрее метнулись».

Заметим, что слово «призрак» в тексте появляется раньше, чем фигура хромого («двигались рукава призрака, запахивавшего шубу»), призраком назван человек, сидящий в санях, а не Цветков, и он становится лишь фигурой, возникшей в результате игры света и тени, как бы вписанной в картину. Но и сам Цветков только силуэт в освещенном окне, то есть тоже – «тень», и вся картина, которую рассматривает Женя, – только причудливое движение, перекрещивание и взаимопроникновение световых полос и теней, и в отличие от первого рассмотренного нами эпизода здесь отсутствуют яркие цветовые пятна, а общая палитра картины передана через «тяжесть», «пасмурность», «темноту». Все это опять напоминает об импрессионистских пейзажах. Нужно отметить еще одну живописную ассоциацию, на которую указал Е. Фарыно: «некие типологические совпадения» описания Цветкова с картиной английского художника-прерафаэлиты Уильяма Холмера Ханта «Светоч мира» (William Holmer Hunt «The Light of the World», 1851–1853) [11, с. 78].

Два рассмотренных эпизода повести «Детство Люверс», в которых изображены переломные для героини моменты перехода от младенчества к детству, а затем к взрослению, наполнены живописными аллюзиями, и то, что рассматривает Женя Люверс, описывается так, что все представляется своеобразной картиной, заключенной в символическую рамку. Все это позволяет говорить об «экфрастическом следе», который присутствует в повести, но эти подобию живописных полотен не становятся застывшими, они постоянно то замирают, то приходят в движение, а все объекты, которые в них включены, находятся в сложной взаимосвязи: границы между ними становятся зыбкими, сами предметы теряют свои очертания и наделяются внутренней динамикой – картины «оживают».

Примечания

¹ Здесь мы не учитываем прямые отсылки к живописи, встречающиеся в произведениях Бориса Пастернака, например, известный отрывок из «Доктора Живаго»: «Вдруг Юра подумал, что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новей-

шей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной в гостиной нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом». Или «Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто, /Умеют обнять табакеркою» в стихотворении «Любимая, – жуть! Когда любит поэт...».

² Мы используем термин, предложенный Р. Ти-менчиком [9, с. 654].

³ Мы в некоторой степени следуем за замечанием О. Фрейденберг о том, что «экфраза описывает произведения пластического искусства с точки зрения того, что на нем изображено и как изображено. Описание этого “как” и составляет душу экфразы» [13, с. 320].

⁴ День Преображения и август в сознании Бориса Пастернака сопоставлялся с несчастным случаем – падением с лошади, в результате которого он получил увечье – хромоту, а также со способностью к творчеству [8, с. 67–68].

⁵ Мы исходим из того, что «мгновенность» – неотъемлемая черта воспоминания, поскольку человек вспоминает что-либо «вдруг», в неуправляемый момент «теперь», невозможно определить тот отрезок времени, в который появляется воспоминание.

⁶ См., например, позицию Л. Флейшмана: «Содержание “Детства Люверс” в принципе сведется к сопоставлению имени и называемого объекта, стержневая тема – взросление героини – окажется неоднаправленным движением между непониманием и пониманием, узнаванием и неузнаванием, называнием и неназыванием...» [12, с. 364–365]. Кроме того, исследователь говорит о том, что «корни пастернаковской «изобразительности» – не «показывание» вещи в живописи, а столкновение “показывания” с “называнием”» [12, с. 372]. То есть тема имени, тема узнавания также связаны с «экфрастическим следом» в произведениях Бориса Пастернака.

⁷ Вяч.Вс. Иванов вспоминает, что в одном из разговоров Борис Пастернак предложил зрительный образ, «объединяющий его собственную поэтику с современным научным мировосприятием»: «мы видим не сам мир и предметы, а только занавес, их закрывающий. Но занавес колыхается, и искусство, как и наука, передают его колыхание» [5, с. 336].

⁸ Здесь происходит необычный временной «сбой», и нам кажется, что он является еще одной яркой иллюстрацией того, что Б.М. Гаспаров называет «контрапунктным течением времени»: «разные фабульные нити разворачиваются каждая в своем собственном режиме, так что их стечение в какой-либо точке повествования каждый раз обрачивается новой стороной, открывая новые возможности их соположения, высвечивающие в них

новые смыслы» [3, с. 155]. Женя Люверс и Цветков как будто движутся в разных временных потоках: Цветков уже погиб, а для девочки он существует и без сомнений узнается в силуэте, увиденном в окне, – но все же эти временные линии пересекаются, встречаются несколько раз на протяжении повести.

Библиографический список

1. *Абрамова К.В.* Композиционная структура книги Б.Л. Пастернака «Темы и вариации»: дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2013. – 219 с.
2. *Баевский В.С.* Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – 736 с.
3. *Гаспаров Б.М.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.
4. *Есаулов И.А.* Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. – 2001. – Т. 6. – С. 43–56.
5. *Иванов Вяч.Вс.* Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. – М.: Азбуковник, 2015. – 696 с.
6. *Константины М.* Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 29–34.
7. *Куширчук Н.П.* Визуализация как повествовательный принцип в прозе поэта Б. Пастернака («Воздушные пути», 1924) // Вестник Ленинградского университета им. А.С. Пушкина. – № 4. – Т. 1. – С. 46–53.
8. *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Материалы к биографии. – М.: Советский писатель, 1989. – 688 с.
9. *Тименчик Р.* Ангелы – люди – вещи: в ореоле стихов и друзей. – М.: Мосты культуры: Гешарим, 2016. – 832 с.
10. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
11. *Фарыно Е.* Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ. Археопозитика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. – Stockholm, 1993. – 84 с.
12. *Флейшман Л.* От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 784 с.
13. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 896 с.
14. *Якобсон Р.О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 324–338.
15. *Ямпольский М.* Живописный гнозис. – М.: Ш.П. Бреус, 2015. – 144 с.