

СЮЖЕТ, ЖАНР И РЕВОЛЮЦИОННАЯ ТЕМА В «ПОВЕСТИ» Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Предметом статьи является прозаическое произведение Б. Пастернака 1929 г., названное писателем «Повесть». Рассматривается жанровая природа текста; показывается, что ему присущи конструктивные особенности, характеризующие повесть как литературный жанр: наличие ситуации испытания, циклический тип сюжета, обладающий внутренней симметрией. Констатируется, что заглавие «Повести» носит не просто характер жанрового обозначения. Соотнесенное с внутритекстовыми семантическими отношениями, оно уточняет смысл художественного целого и помогает понять пастернаковскую трактовку революции.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; повесть; эпические формы; художественное целое; жанровые формы

Творчество Б.Л. Пастернака, по общему признанию исследователей, является едва ли не самой изучаемой художественной системой в русской литературе XX в. Однако если уточнить состав исследуемого материала, то станет очевидно, что львиная доля исследований приходится на пастернаковскую лирику и на роман «Доктор Живаго». Проза именно этого автора, принадлежащая к малым и средним эпическим формам, изучена значительно меньше. Причина, видимо, связана со сложностью прозы Пастернака, даже в сравнении с произведениями современных ему писателей, в том числе таких авторов, как А. Белый или А. Ремизов. Как повествовательная манера, так и жанровые формы у Пастернака подвергаются переосмыслению.

Среди пастернаковской прозы особое место занимает текст под названием «Повесть», написанный в 1929 г. Особенность этого текста связана с тем, что он вплотную примыкает к роману в стихах «Спекторский»,

составляя с ним неразрывное единство¹. Первоначально «Повесть» должна была получить наименование «Революция»². Исследовательница прозы Б. Пастернака Л.Л. Горелик, давшая глубокие системные анализы произведений писателя 1910-20-х гг., заметила по поводу «Повести»: «Слово “Повесть” в заглавии употреблено в значении, близком древнерусским повестям – как указание на повествование, на то, что это рассказ о событиях»³.

Представляется, что использование в заглавии жанрового обозначения имеет гораздо более глубокий смысл, нежели высказанный в данном предположении. Повествование о событиях может принимать различные жанровые формы, и форма повести в этом отношении – лишь одна из возможностей. Но конкретный пастернаковский текст, о котором идет речь, действительно принадлежит к жанру повести, то есть обладает всеми соответствующими структурными характеристиками⁴. И кроме того, выбор именно этой жанровой формы продиктован у Пастернака концептуальным художественным заданием. В настоящей статье мы покажем жанровые характеристики рассматриваемого произведения и постараемся вскрыть художественный смысл его заглавия.

Сюжетная структура «Повести» достаточно сложна⁵. В ней, в самом общем виде, можно выделить три уровня: 1) рамка, включающая уральские эпизоды: в начале – приезд Сережи в Усолье, в конце – его пробуждение и последовавшая затем встреча с Лемохом; 2) «московский текст»: это, во-первых, вставной фрагмент, повествующий о приезде Наташи в Москву в 1913 г.; во-вторых, повествование о событиях, происходивших с Сережей весной-летом 1914 г. (окончание университета, поступление учителем в дом к Фрестельнам, платонический роман с гувернанткой Анной Арильд Торнскьольд, связь с проституткой Сашкой), составляющее основу текста повести; 3) наконец, это «замысел драмы» о талантливом поэте и музыканте Игреке Третьем, во имя идеи запродавшем себя богачу в собственность – драмы, в которую (опять-таки в замысле) превратилась повесть,

так и не написанная Сережей. Эти три уровня в тексте соотносятся друг с другом концентрически: рамка включает в себе «московский текст», а внутри него, в свою очередь, помещается вставной текст задуманного Сережей произведения⁶. Граница между «усольским» и «московским» текстами внятно не мотивирована: при отвлечении от Усоля к Москве повествователь сообщает, что Сережа старательно вспоминал лето четырнадцатого года, чтобы заснуть, но заснуть так и не мог; конец московского сюжета маркирован пробуждением Сережи, – так что сам этот сюжет мог бы быть сном, если бы не замечание, что Сереже «снилось нечто бесформенное <...> Это – Лемох, но пойдя доищись в этом смысла» [188]⁷. Последнее замечание поддается такой интерпретации, что «Лемох» – своего рода символ, кодовое имя для всего, что происходило с Сережей летом 1914 г.; однако прямого указания на то, что «московский текст» – это содержание сна, повесть не дает.

Н.Д. Тamarченко, определивший жанровую специфику русской повести, в качестве конститутивного параметра жанра называет циклический тип сюжета (в противоположность кумулятивному – в новелле): «В повести преобладает циклическая сюжетная схема <...> судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и / или статуса) и последующим возвратом к ней – как в пространственно-временном, так и в ценностном планах. Асимметричности новеллы противостоит здесь структурный принцип обратной симметрии»⁸. Явный или латентный этический выбор, совершаемый героем, становится событием, уводящим его от исходной точки.

В развитии сюжета пастернаковской «Повести» внутренняя симметрия, несомненно, присутствует. «Ось» ее – переломное событие, или «катастрофа» – приходится на границу IV и V глав. Данная катастрофа структурно объединяет «московский сюжет» Сережи и сюжет написанного им

текста, усиливая их параллелизм. Рассмотрим, в чем конкретно выражается эта симметрия.

В фабульном смысле провокацией лавиноподобного развития отношений Сережи и Анны выступает отъезд хозяев (начало IV главы). «Госпожа Фрестельн с утра повезла Гарри к знакомым на Клязьму <...> Уехал также куда-то и сам» [165]. Именно в отсутствие хозяев особняка становится возможным свидание влюбленных и их объяснение. Катастрофа же связана с возвращением хозяйки (начало V главы), которая задает выговор Сереже и крайне нелестно отзывается об отсутствующей Анне.

В сюжете набрасываемого Сережей произведения тоже имеется перелом, создающий направление обратного развития ситуации. Это момент «обескураженности» героя и его покупателя теми беспорядками, в которые вылилось их начинание. Герой надеялся на «обновление, никому не ведомое» – а получился «поворот к прежнему» [181]. «И тогда он уйдет...» [182] (из плена, в который себя запродав), – последнее, что пишет Сережа про Игрека. Намечается возвратное движение, создающее симметрию – которое, однако, не успевает реализоваться, потому что происходит катастрофа во внешнем сюжете: появляется разгневанная госпожа Фрестельн и прерывает Сережино писание.

Симметрия создается и композиционно: «московский текст» помещается внутри «усольского», оказываясь, таким образом, обрамленным; а повествование об Игреке обрамляется «московским текстом». По мере развития сюжета происходит, следовательно, выход из определенного хронотопа, а затем возвращение в него. Наконец, циклизация создается при помощи фигуры Лемоха. Сережа, находящийся в состоянии «победоносной рассеянности» [139], которого безотчетно остерегается даже его сестра, видит его из окна в начале повествования, не узнавая – и встречается с ним в конце, когда в присутствии Лемоха его обдаёт «мужской дух факта» [189] – нечто, «Сережу с головы до ног обесценивавшее» [189].

Другой конститутивный параметр, характеризующий жанр повести – выход героя за пределы своего кругозора: «Граница кругозоров героя и повествователя (рассказчика) – очень существенный для жанра смысловый рубеж. Переход его героем оказывается *вторым* (наряду с актом этического выбора), а иногда и первым, т.е. *важнейшим* (заменяющим или отменяющим этот выбор) *сюжетным событием*»⁹. Герой «Повести» Пастернака, действительно, делает попытку присоединения к чужому кругозору – но не повествователя, а другого героя, своей сестры Наташи. Эта попытка проявляется в намерении Сережи писать вместо повести «драму», каковое слово, как специально оговаривалось, к его лексикону не принадлежит, зато вполне органично для Наташи: «обязательная, по ее понятиям, драма» [145]. Данное намерение остается неосуществленным – что свидетельствует о возвращении героя к собственному кругозору и является показателем характерного для повести сюжетного цикла. «Герой повести если и выходит из тождества себе, то лишь временно»¹⁰.

Отмеченные характеристики – сюжетная симметрия, выход героя за пределы своего кругозора и возвращение¹¹ – имеют причину и источник в специфической сюжетной ситуации, характерной именно для жанра повести. Н.Д. Тмарченко показал, что жанру повести свойствен сюжет, названный М.М. Бахтиным «сюжетом испытания». В связи с этим ученый нашел возможным выделить три типа сюжетной ситуации испытания: испытание социума, испытание героя и испытание идеи¹². На наш взгляд, в «Повести» Б. Пастернака параллельно реализуются два из названных типов.

Первое испытание – это испытание социума. «Социум должен быть одновременно замкнутым (что соответствует его специфичности) и репрезентативным по отношению ко всему национально-историческому миру (России), который он представляет и замещает»¹³. «Социум», о котором идет речь в «Повести», отличается замкнутостью по принципу культурной общности: это круг интеллигенции; и испытание его связано со вставным

«Наташиным» микросюжетом: «Всем им, как на островке, приходилось жаться на своей разнообъемной грамотности среди трехтысячеверстных повально неграмотных снегов» [143]. Пространственное единство этого социума, имеющего центром две российские столицы, размыто: его представители разбросаны в тексте вплоть до Урала. У этого микросюжета открытый финал; но не забудем, что «Повесть» мыслилась как единое целое со «Спекторским». Именно там расставляются точки над *i*. Причем это происходит не только в тексте романа, но и в самой жизни. Как справедливо заметил Л. Флейшман, сопоставляя «Спекторского» с «Евгением Онегиным», «в обоих случаях “окончание”, “завершение” свободного романа совпадает с крутым переломом в жизни автора и определяет структуру текста»¹⁴. Если вести речь непосредственно о тексте, то в финале «Спекторского» прежние «потенциальные революционеры» утратили свое значение. Еще в тринадцатом году Наташа и люди ее круга могли «справедливо недоумевать, откуда бы взяться еще новым охотникам и посвященным в таком обособленном и тонком деле», как революция [144]. Однако уже очень скоро стало очевидно, что охотники есть: люди бухтеевского склада демонстрируют свое превосходство и подводят итог эпохе.

Второе испытание – «испытание идеи» происходит в сюжетах Сережи и Игрека Третьего. Здесь, заметим, осуществляется параллельная реализация двух версий этой сюжетной ситуации, которые Н.Д. Тамарченко называет «проверка дискуссионного тезиса» и «испытание социального проекта»¹⁵. «Дискуссионный тезис» (из которого, как нетрудно заметить, напрямую вытекает и социальный проект) прямо формулируется талантливым художником Игреком Третьим. Суть его такова: «В той крупной купюре, в которой выпущен человек, ему нет приложения <...> Ему надо разменять себя» [180]. Проверяя этот тезис, Игрек Третий запродает себя в чужую собственность на аукционе и подбрасывает деньги ничего не подозревающим людям. Купивший Игрека богач, просвещенный меценат,

некоторое время содержит его «в золотой клетке», а потом просит, «чтобы тот шел на все четыре стороны, потому что ему никак не придумать, как им воспользоваться подостойнее» [181]. Идея Игрека, кажется, оправдывается. Однако тут же обнаруживается развязка сюжетной линии, связанной с социальным проектом Игрека: дать людям денег и тем самым их освободить. Игреку и его собственнику приносят весть «о происшедших в городе беспорядках, начавшихся с буйств в околотке, куда Игрек подбросил свои миллионы. Обоих эта новость обескуражит, Игрека же в особенности тем, что в буйствах, далеко прогремевших, он усмотрит поворот к прежнему, а он надеялся на обновленье» [181]. Проект оборачивается неудачей; соответственно, ставится под сомнение и его идеология, то есть «дискуссионный тезис» о необходимости для человека «разменивать себя».

«Социальный проект» Игрека выступает прямой параллелью и иллюстрацией для «социального проекта» Сережи, заключающегося в том, чтобы раздобыть богатство и, наделив им всех на свете женщин, их освободить. «Идея богатства стала занимать его впервые в жизни <...> Он отдал бы его Арильд и попросил раздать дальше, и все – женщинам <...> Названные отдавали бы новым, и так далее, и так далее» [158]. «Главное, – говорил себе Сережа, – чтобы не раздевались они, а одевались; главная вещь, чтобы не получали деньги, а выдавали их» [164]. «Это были бы миллионы, и если бы такой вихрь пролетел по женским рукам <...> это обновило бы вселенную» [164]. Нетрудно увидеть в этой фантазии сходство с идеей Игрека – облагодетельствовать людей деньгами, и чтобы из этого получилось фантастическое «обновленье, никому не вемое, то есть полное и бесповоротное» [181-182]. Разница лишь та, что для Сережи корень всех общественных бед – унижение женщины¹⁶; в остальном, как видно, «проекты» совпадают до тождества. Вставной фрагмент об Игреке Третьем, который Л.Л. Горелик прямо называет «притчей о разменявшем свой

творческий дар музыканте»¹⁷, призван иллюстрировать, сконденсировав, смысл внутреннего испытания, которому подвергается Сережина идея¹⁸.

Проект Сережи (в поисках возможностей исполнения которого он вспоминает и Раскольникову) остался фантазией; по сути дела, он сублимирован посредством Игрека Третьего. Идея «разменять человека» оказывается несостоятельной, как и связанные с ней «социальные проекты». И здесь вступает в действие та составляющая замысла «Повести», которая связывает ее с исторической действительностью, определяя первоначальное название текста, предусмотрительно отвергнутое автором: «Революция».

История Игрека Третьего, взятая в кругозоре автора, это и есть не что иное как революция. В начале ее стоит задача облагодетельствовать человечество, сформулированная для себя неким гениальным творцом¹⁹. Затем благодеяние вызывает свою противоположность: возникают буйства и нестроение. Наконец, чаемое обновление всего света оборачивается «поворотом к прежнему». И за всем этим стоит на первый взгляд жертвенная, а на поверку исполненная безмерной гордыни идея «разменять человека», так как он, именно вот этот гений-творец – «слишком крупная купюра» для ничтожных земных дел. Конечно, здесь налицо переосмысленное продолжение проблематики Достоевского («широк человек, я бы сузил»), на наличие которой у Пастернака указывалось неоднократно²⁰; и преодоленное воспоминание Сережи о Раскольникове отнюдь не является случайностью.

Жанровое обозначение «повесть», вынесенное в заглавие, при этом обнаруживает неожиданную смысловую глубину, возникающую за счет полисемии жанровых терминов в контексте индивидуальной оценочности пастернаковского словаря. Дело в том, что слово «драма», понятое нетерминологически, у Пастернака обладает выраженными негативными коннотациями²¹. В этом смысле Сережа – герой автобиографический, и противо-

поставлен в целом снисходительно-отстраненно изображенной Наташе²², с точки зрения которой в его жизни была «обязательная, по ее понятиям, драма» [145]. Она не замечает, что «слово *драма*, разнесенное Наташею по знакомым, было не из братнина словаря» [145]. Лексиконы двух героев различны, что создает оценочное противопоставление²³.

Но словом «драма» в пастернаковском тексте обозначается еще и революция, непреходящими героями которой себя воображают Наташа и люди ее круга. «В глубине души все они знали, что революция будет еще раз. В силу самообмана, простительного и в наши дни, они представляли себе, что она пойдет как временно однажды снятая и вдруг опять возобновляемая драма с твердыми актерскими штатами, то есть с ними со всеми на старых ролях» [144]. Слово «драма» тут же, в смежном тексте используется для вышеописанного противопоставления брата и сестры, что ясно эксплицирует его функцию: дискредитировать «драматическое» понимание революции.

И вот в таком-то оценочном контексте первоначально задуманная Сережей повесть превращается в драму. «Повесть, о которой я вам говорил, я переделываю в драму», – пишет он предполагаемому издателю [175]. Так косвенным способом создается дополнительная негативная оценка отмеченного нами выше «революционного» эксперимента Игрека Третьего. При этом недвусмысленную негативную оценку приобретает и Сережин эксперимент с драматическим жанром, жизненный и литературный. Как в прямом, так и в переносном смысле этот эксперимент был обречен на неудачу: драма осталась ненаписанной, а намерение соединиться с Арильд оказалось несбыточным (что ей, в отличие от Сережи, стало очевидно уже через час после объяснения).

Но главное, что все эти аксиологические коллизии приближают нас к пониманию природы заглавия «Повести». Первоначальное название произведения – «Революция»²⁴, то есть, как следует из внутренней семиотики

текста, «драма». «Драматическая» трактовка революции соответствует ходячим представлениям о ней, подобным тем, что продолжают исповедоваться людьми Наташиного круга. Но такое видение феномена не соответствует авторскому кругозору. Автор снимает «драматизм» с его преимущественным интересом к общим *положениям* и подчеркнуто подходит к феномену²⁵ с иной жанровой позиции²⁶ – повествования о конкретных *людях*. Революция, остающаяся основным предметом интереса, предстает не в дежурном классовом или прогрессистском освещении, но со стороны своих *частных составляющих*, частных жизней и судеб, так или иначе имевших к ней отношение²⁷. Вот почему она видится не как точка или отрезок истории, но скорее как *предыстория* этого отрезка (а если говорить также о «Спекторском», что непременно следует делать – то и его *последствие*)²⁸. И вот почему основной сюжет своей *повести* писатель завершает летом четырнадцатого года – «тем последним по счету летом, когда жизнь по видимости обращалась к отдельным» [188], то есть сохранялась ценность в ней отдельных судеб, и она еще не превратилась в «железный поток».

Таким образом, мы приходим к выводу о синтетической природе повести как жанра у Б. Пастернака. «Повесть» 1929 г. сохраняет структурные принципы жанра, которые сложились в Серебряном веке: это опора на сюжет испытания; наличие сюжетной симметрии; выход героя за пределы своего кругозора и возвращение; временная дистанция между повествователем и изображаемым миром. Однако «Повесть» также и переосмысляет традицию. Ситуация испытания предстает в ней одновременно в двух своих разновидностях: как испытание социума и испытание идеи. В свою очередь, «испытание идеи» тоже совершается в двойном варианте: и как проверка тезиса, идеологемы, и как испытание утопического социального проекта.

Жанровая характеристика, вынесенная писателем в заглавие произведения, позволяет уточнить смысл «Повести» как художественного целого. Повесть Пастернака имеет своим основным предметом революцию. Но она деконструирует проникнутые пафосом драматизма конвенциональные представления о революции как о единственной и уникальной в своем роде точке истории. Она показывает революцию как своеобразное пересечение многих судеб, каждая из которых складывается по отдельности и имеет собственное направление. В такой трактовке предмета нет места его исключительности; конкретная историческая ситуация – лишь одна из прочих многих. Именно такая картина мира соответствует жанру повести²⁹.

Переосмысление предмета, освещение его с позиции разных жанров, то есть с разных точек зрения, имеет у Пастернака природу семиотического эксперимента. Раскрытие подлинной сущности, стоящей за именами – одна из основных задач эстетической новации в русском модернизме пост-символистского периода. «Эмансипация знака от своего объекта» в 1930-е гг. представлялась Р.О. Якобсону «центральным поиском всего нового искусства»³⁰. Пастернаку в этом поиске принадлежит одно из ведущих мест. Проведенное краткое исследование «Повести», помимо прочего, позволяет заключить, что писатель, стремясь расширить семиотический инструментарий, использовал в его составе также и те возможности, которые предоставляет литературный жанр – в данном конкретном случае, жанр повести.

¹ См. напр.: «Пастернак написал два больших романа, в которых стихи сочетаются с прозой: “Спекторский” плюс “Повесть” и “Доктор Живаго”» (*Баевский В.С.* Пушкин и Пастернак: к постановке проблемы // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1989. Т. 48. №3. С. 242).

² «“Революционизирование” тематики “Спекторского” получает прямое отражение в работе зимой 1928–29 г. над прозаической “Повестью” (которую Пастернак предполагал назвать “Революцией”» (*Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб, 2003. С. 162. – Здесь и далее все курсивные акценты в цитатах принадлежат цитируемым авторам).

³ *Горелик Л.Л.* Проза Пастернака 1910–20 гг. в литературном и мифологическом контексте: автореф. дис... д.ф.н. М., 2000. С. 21.

⁴ Эти характеристики сформулированы в работе, на которую далее нами будет делаться теоретическая опора: *Тамарченко Н.Д.* Русская повесть Серебряного века: проблемы сюжета и жанра. М., 2007.

⁵ Вычленение этой структуры еще осложняется видимой фрагментарностью внешнего сюжета, резкими нарушениями фабульной последовательности и обилием в тексте ментативных компонентов, что в принципе характерно для русской прозы в XX в., на этапе действия стратегии «интерференции художественного и внехудожественного слова». См.: *Кузнецов И.В.* Историческая риторика: стратегии русской словесности. М., 2007.

⁶ В эту структуру, описанную наиболее общим способом, постоянно включаются побочные эпизоды и тематические ответвления. Такова история матроса Фардыбасова, приехавшего к своей родственнице – телефонистке, ожидаемой на вечеринку у Калязиных. Такова история самой Наташи, с ее визитом в Москву и гощением у брата.

⁷ Здесь и далее в тексте статьи цитаты из «Повести» приводятся с указанием номера страницы в квадратных скобках по изданию: *Пастернак Б.Л.* Воздушные пути: проза разных лет. М., 1982.

⁸ *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 18.

⁹ Там же. С. 21.

¹⁰ Там же. С. 22.

¹¹ Там же. С. 20. Среди этих характеристик налицо еще временная дистанция между планами изображаемого и изображения: «Повесть предпочитает временную дистанцию пространственной (в частности, в варианте воспоминаний героя), а “сообщающее повествование” – “сценическому изображению”».

¹² См.: Там же. С. 11–13.

¹³ Там же. С. 12.

¹⁴ *Флейшман Л.* Указ. соч. С. 184.

¹⁵ См.: *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 13.

¹⁶ Здесь Б. Пастернак наделяет героя чертами собственного мировоззрения. Тема «поругание женственности как источник общественного зла» для писателя является инвариантной как лирике, так и в эпосе.

¹⁷ *Горелик Л.Л.* Ранняя проза Пастернака: миф о творении. Смоленск, 2000. С. 141.

¹⁸ «Органическая симметричность структуры повести <...> устанавливает полную смысловую исчерпанность и замкнутость изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку делает излишней. Чтобы разрешить это противоречие, повести либо приходится вводить в свой состав параллельный вариант собственного сюжета (иногда архаичский – как правило, притчевый; иногда – литературный, но имеющий образцово-назидательный смысл), либо она дополняет основной сюжет таким финальным событием, которое позволило бы отобразить и переосмыслить ход событий в целом» (*Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 22–23). – В данном случае несомненно наличествует именно параллельный вариант сюжета.

¹⁹ Усиливающаяся с годами внутренняя полемика Пастернака с ницшеанско-символистской идеей противостояния гения и толпы, этической независимости творца, отразилась особенно в его прозаических сочинениях. «Понятие творчества не ограничивается для Пастернака чисто эстетическими рамками. Творчество понимается <...> как пересоздание действительности <...> Непреложно доказанная в повести “Воздушные пути” ошибочность тезиса революционеров о праве нарушить нравственные нормы во имя высоких целей убеждает автора и в ошибочности отчасти принимаемого им раньше тезиса о полной свободе художника» (*Горелик Л.Л.* Указ. соч. С. 92).

²⁰ См., напр.: *Смирнов И.П.* Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб, 1995; *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003.

²¹ Термин *драма* «во всех высказываниях Пастернака <...> неизменно носит негативный оттенок “пошлости” и “фальши”» (*Флейшман Л.* Указ. соч. С. 32).

²² Такие черты, как «самоуверенность», «беспредметная праведность» Наташи повествователем прямо характеризуются как «недостатки ее характера» (*Флейшман Л.* Указ. соч. С. 144).

²³ В «Спекторском» «противопоставление брата и сестры происходит по признаку идеологическому – “сестра” наделяется “революционными” настроениями (в прозаической “Повести” в изображении их усилены карикатурные черты), тогда как “брат” дается в нарочито косных и неопределенных политических характеристиках» (Там же. С. 158).

²⁴ Л. Флейшман несколько раз, подчеркнуто в кавычках, называет «Повесть» «безымянной», усиленно намекая на знаковость видимой «пустоты» заглавия (Там же. С. 155, 172).

²⁵ Срывание с вещей покровов имен, обнажение таким способом истинной природы феноменов – глубинная задача поэтики Пастернака. «В понимании Пастернака воспринимаемый творческим сознанием мир перестраивается – “вещи рвут с себя личину” утраченной связи с сущностью конкретной реальности <...> Слово изменяет действительность – преображаясь в подобную сущности *вещь*, оно вступает в прямую связь с *сущностью*» (*Горелик Л.Л.* Указ. соч. С. 135). Утрата «Революцией» имени собственного выглядит прямым случаем использования такого приема.

²⁶ «Проблему жанрового и родового преобразования единых сюжетных инвариантов, проблему множественных трансформаций исходных внетекстовых событий и ситуаций» Д.М. Магомедова считает «одной из центральных проблем» пастернаковской поэтики (*Магомедова Д.М.* Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // *Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1990. Т. 49. №5. С. 419).

²⁷ В «Спекторском» «непосредственное продолжение рассказа о фактах большого исторического масштаба может обнаружиться в каком-то бытовом эпизоде, в неожиданном знакомстве с каким-то частным миром» (*Синявский А.Д.* Поэзия Бориса Пастернака // *Синявский А.Д.* Литературный процесс в России: литературно-критические работы разных лет. М., 2003. С. 114).

²⁸ Ср.: «Замечательно, что и “Спекторский”, и “Высокая болезнь” не только знаменуют обращение Пастернака к теме Октябрьской революции, но и в обоих случаях берут ее одинаково: не “прямо”, а в *смежных* исторических звеньях» (*Флейшман Л.* Указ. соч. С. 165).

²⁹ Ср.: «Приуроченность сюжета повести к определенному историческому моменту <...> достаточно условна. Изображенное в повести и событие – лишь частный случай и даже *пример*, одно из возможных и *повторяющихся* проявлений *неизменных* условий человеческого бытия» (*Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 22).

³⁰ *Якобсон Р.О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 337.