

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/82/12

Театральный код в лирике Бориса Пастернака

Юрий Васильевич Шатин

Новосибирский государственный педагогический университет

Новосибирск, Россия

Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук

Новосибирск, Россия

shatin08@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2725-2836>

Аннотация

В отличие от изучения театральной и театрального кода в прозе Пастернака, указанная проблематика в лирике поэта не привлекала значительного внимания исследователей. Между тем мотивы подмостков, театральной игры, соотношения театра и жизни – важный элемент его поэтики. В статье рассматриваются три существенных момента, определяющих театральный код. Во-первых, театр как особый топос, структурированный и отделенный от других типов художественного пространства; во-вторых, театр как особый семиотический знак, деформирующий первичное языковое значение, наделяющий его дополнительным смыслом; в-третьих, театр как средство создания универсального метонимического дискурса, распространяемого на другие моменты лирического целого. Важно отметить устойчивость театрального кода на протяжении всего творческого пути поэта, в той или иной мере присутствующего на всех этапах эволюции его лирики.

Ключевые слова

Пастернак, театральный код, сценическое пространство, семиотический знак, метонимический дискурс

Для цитирования

Шатин Ю. В. Театральный код в лирике Бориса Пастернака // Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 168–178. DOI 10.17223/18137083/82/12

Theatrical code in the lyrics of Boris Pasternak

Yuri V. Shatin

Novosibirsk State Pedagogical University

Novosibirsk, Russian Federation

Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Novosibirsk, Russian Federation

shatin08@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2725-2836>

Abstract

The problem of the theatrical code has been widely studied in Pasternak's prose, but it has not received the proper attention from scholars regarding his lyrics. This paper discusses three

© Шатин Ю. В., 2023

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 168–178

Siberian Journal of Philology, 2023, no. 1, pp. 168–178

significant factors having influenced the theatrical code formation. First, the theater is understood as special topos, different from other types of artistic space. Second, the theater becomes a specific semiotic sign, deforming the primary linguistic meaning and endowing it with additional meaning. Third, the theater proves to be a means of creating a universal metonymic discourse extending to other aspects of the lyrical whole. In the lyrical continuum, the theater initially exists as a space presupposing a special eventfulness that cannot be realized in other spheres. Also, the stage becomes a factory of metamorphosis, creating the contours of events related to the lyrical hero. Besides using the topos of the stage, Pasternak, in his lyrics, semiotizes the word, turning it into a vocal gesture. The vocal gesture coming from the stage and the hum of the auditorium form the most crucial counterpoint of theatrical performance, developing the lyrical plot and strengthening the role of the opposition to the stage and life. The focus of this paper is on three types of lyrical plot: 1) the stage play as a tragic sacrifice related to the death of the hero; 2) the lyrical hero endowed with the features of a creator who creates a new world; 3) the hero's acquisition of the world of freedom, a motive that is significant in the life and work of Pasternak.

Keywords

Pasternak, theatrical code, stage space, semiotic sign, metonymic discourse

For citation

Shatin Yu. V. Theatrical code in the lyrics of Boris Pasternak. *Siberian Journal of Philology*, 2023, no. 1, pp. 168–178. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/82/12

Что такое театральность? Это театр минус текст, это густота ощущений и знаков, возводимых на сцене на основе написанного, и это особого рода одновременное восприятие чувственных воздействий – жестов, тона, расстояний, материальных субстанций, световых эффектов – при котором текст утопает в полноте проявлений этого внешнего.

Р. Барт

Проблема сценической игры в творчестве Бориса Пастернака далеко не новая в современном литературоведении. Достаточно указать на работы Л. Флейшмана [1977] или на статью В. И. Хаменюк «“Весь мир – театр...”: театральность в творчестве Б. Пастернака» [2017], а также на отдельные фрагменты книги Д. Быкова «Борис Пастернак» [2016], вышедшей в серии ЖЗЛ. Вместе с тем, обращаясь к указанной теме, авторы делают основной акцент на прозу Пастернака, начиная с «Детства Люверс» и кончая знаменитым романом, тогда как роль сцены и театра – одного из основных мотивов лирики Пастернака – остается в тени. Целью настоящей статьи является попытка показать, что роль сцены, сценической игры и театра в их со- и противопоставленности жизни занимают в стихотворном наследии писателя гораздо большее место, чем это принято считать. Недаром еще в письме В. Э. Мейерхольду от 26 марта 1928 г. поэт утверждает: «...натурою, которой должен следовать в своём построении театр, может быть только воображение, воображение в целом, его строй, его неповторимая, вся напролёт, сплошной особенностью бегущая мускулатура. Говоря проще, через среду воображенья все искусства тяготеют к идеальной сцене и иногда, и очень редко на неё попадают» (Пастернак, 1985, т. 2, с. 451)¹. Вполне вероятно, что поэзия как неисчерпае-

¹ Далее при цитировании этого издания в круглых скобках указываются номер тома и страницы.

мый источник такого воображения оказывалась для Пастернака если не единственной, то одной из важных «идеальных сцен», где разыгрывалась основная драма жизни.

Формирование театрального кода, который создавал ту идеальную сцену, включало, на наш взгляд, три существенных момента.

Во-первых, театр в этой связи рассматривался как *пространство*, особый *топос*, отделенный в своих границах от других топосов, организующих лирическую систему поэта. Во-вторых, *мотив театра опосредовался театральным – семиотическим знаком*, благодаря чему слово, произнесенное со сцены, наделялось дополнительным смыслом, деформирующим первичное языковое значение. Наконец, в-третьих, *средства, предполагаемые театральным кодом, распространялись на другие моменты лирического целого в качестве метонимического дискурса* и, следовательно, указывали на важную роль оппозиции сцены и жизни, запечатленной в целом ряде значимых для поэтики автора текстов.

Итак, театр в лирическом континууме изначально существует как *пространство*, предполагающее особый род событийности, которая не могла бы осуществиться в иных сферах. При этом уже подступы к театру создают предощущение сакрального, судьбоносного действия.

Это не розы, не рты, не ропот
Толп, это здесь пред театром – прибор
Заколебавшийся ночи Европы
Гордой на наших асфальтах собой.
(т. 1, с. 85)

Сорок лет спустя, комментируя атмосферу, сопутствующую стихотворению «Весенний дождь», Пастернак писал: «В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками. Казалось, вместе с людьми митинговали и философствовали дороги, деревья и звёзды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячевёрстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевлённым» (т. 2, с. 498). Околотеатральное пространство уже создавало атмосферу вдохновения и судьбоносных перемен. Этот же топос в «Высокой болезни»:

И, помню, в самый день торжеств
Пошёл, взволнованный донельзя,
К театру с пропуском в оркестр.
(т. 1, с. 204)

Приближение к театру в лирике Пастернака всегда вихрь, патетика, знак ожидаемого чуда, как в стихотворении «Между прочим, все вы, чтицы...»:

И Чайковский на афише
Патетично, как и вас,
Может потрясти, и к крыше
В вихорь театральных касс.
(т. 1, с. 146)

Похожая ситуация в «Вакханалии»:

Все идут вереницей,
Как сквозь строй алебард,

Торопясь протесниться
На «Марию Стюарт».
(т. 1, с. 450)

Сцена оказывается границей двух миров: быта с его «Зисами», «Зимами», «Татрами», с перекупщиками мест – и бытия, запечатленного в сценическом действе.

За дверьми ещё драка.
А уж среди темноты
Вырастают из мрака
Декораций холсты.

Словно выбежав с танцев
И покинув их круг,
Королева шотландцев
Появляется вдруг.
(т. 1, с. 451)

Сценическая магия преобразует лирического героя Пастернака, обуславливает его экстатический выход за пределы повседневного существования в стихотворении «Мейерхольдам»:

Рытым ходом за сценой залягте.
И обуглясь у всех на виду,
Как дурак, я зайду к вам в антракте,
И смешаюсь, и слов не найду.

И далее:

Что от чувств на земле нет отбою,
Что в руках моих – плеск из фойе,
Что из этих признаний любое
Вам обоим, а лучшее – ей.
(т. 1, с. 161)

Сцена становится фабрикой метаморфоз, сквозь которые проступают контуры будущих судеб. «Гамлет»:

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далёком отголоске,
Что случится на моём веку.
(т. 1, с. 390)

Ближайшим противопоставлением *сцены* у Пастернака выступает *зеркало*, в одном случае мы имеем дело с иллюзией реальности, ее удвоением, в другом – с его нераздельностью и неслиянностью.

В «Зеркале»:

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,

Что ломится в жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.
(т. 1, с. 76)

В «Вакханалии»:

То же бешенство риска,
Та же радость и боль,
Слили роль и артистку,
И артистку, и роль.
(т. 1, с. 452)

Наряду с *топосом* «бегущая мускулатура театра» воплощается в *специфике театрального слова*, которое, как уже говорилось, не равно обычному слову и исключает прямую коммуникацию. Как точно заметил Л. Флейшман, «Пастернак исходит из антикоммуникативности слова – слово (как название) говорящее отгорожено непреодолимой “рампой” от “слушающего” (“зрителя”) – даже тогда, когда зритель (слушатель) и актёр совпадают в одном лице. Вместе с тем некоммуникативность и даже “бессловесность” общения, беседы и есть залог понимания чужого “я”» [Флейшман, 1977, с. 25].

Отсутствие прямой коммуникации театрального слова приводит к тому, что в идеале оно становится аналогом *голосового жеста*, который, как и жест телесный, является *семиотическим знаком*. И в том, и в другом случае знак существует на *пересечении жестуса*, означающего привязанность к *персонажу*, и жеста, связанного с индивидуальностью *актёра*. *Голосовой жест* в художественной системе Пастернака соотносится с *гулом*, идущим со стороны зрительного зала и выполняющим роль фона по отношению к актёрскому слову. *Голосовой жест*, идущий со сцены, и гул зрительного зала образуют важнейший контрапункт театрального представления, развивая лирический сюжет, усиливая роль *оппозиции сцены и жизни*. Об этом писал Пастернак в начальной поре своего творчества С. П. Боброву 2 августа 1913 г.: «Драматичнее всего сцена: сама сцена – момент борения с зрительным залом, или реальности идеи с тёмным простором, в котором разменивается, в котором получает своё осуществление замысленная ценность идеи» (Пастернак, 1995, с. 75).

Гул, идущий со сцены, трижды повторен в стихотворениях Пастернака, использующих театральный код:

В ночь кончины от тифа сгорающий комик
Слышит гул: гомерический хохот райка.
(т. 1, с. 143)

Желоба коридоров иссякли,
Гул отхлынул и сплыл, и заглох.
(т. 1, с. 161)

Гул затих. Я вышел на подмостки.
(т. 1, с. 390)

«Затихание» гула преодолевает семантическую и/или временную дистанцию стоящих рядом слов и образует новые связи. Время как означающее и время как означаемое создают эффект поэтической теории относительности.

К смерти приговорённой,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов.
«Вакханалия» (т. 1, с. 451)

Подобная поэтическая относительность – важнейшее средство и следствие глубокого проникновения в поэтику Пастернака феноменологии Э. Гуссерля. Еще около полувека назад Л. Флейшман пронизательно заметил, что «учение о безличности субъективности, о субъективности без субъекта – пронизывающее пастернаковское поэтическое мышление – связано с философской системой Э. Гуссерля и целиком находится в плоскости последнего» [Флейшман, 1977, с. 8]. Благодаря феноменологии слова, относящиеся к различным сферам быта и бытия, или явления, удаленные во времени, становятся однородными членами поэтического высказывания, когда расписание поездов в «Сестре – моей жизни» становится грандиознее святого писания и черных от пыли и бурь канапе. Точно так же и в «Вакханалии» рвы, форты, бастионы соседствуют с пламенем рефлекторов, а в «Гамлете» дверной косяк помогает уловить в далеком отголоске, «что случится на моём веку». Или, например, сцена театра Мейерхольда, напоминающая со- творение человеческого рода:

Так играл пред землёй молодою
Одарённый один режиссёр,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушённое тёр.
(т. 1, с. 161)

Средства, найденные поэтом для создания театрального кода, переносятся в качестве метонимического развертывания как на явления природы, так и на ситуации, связанные с переживанием лирического героя в стихотворении «Весна» (1914):

Апрель. Возмужалостью тянет из парка
И реплики леса окрепли.
(т. 1, с. 53)

Новогодняя ёлка в «Вальсе со слезой»:

Это волнующаяся актриса
С самыми близкими в день бенефиса,
Как я люблю её в первые дни
Перед кулисами в кучке родни.
(т. 1, с. 361)

Или известная метонимия из «Марбурга»:

В тот день всю тебя, от гребёнок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.
(т. 1, с. 71)

Или:

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал.
(т. 1, с. 157)

Театральный код Пастернака не только структурирует его лирику, но и активно участвует в установлении глобальной связи искусства и жизни. Как заметил Р. Якобсон, «лирика Пастернака, как и других поэтов его поколения, имеет тенденцию довести до крайней степени эмансипацию знака от своего объекта. Это центральный поиск всего нового искусства, стремящегося составить антитезу натурализму» [Якобсон, 1987, с. 331]. Сознательный отказ от эмпирического подхода к изображаемой ситуации открыл перед поэтом несколько вариантов развития лирического сюжета, в основе которого лежала антиномия сценической игры и жизни.

Можно говорить по крайней мере о *трёх типах, каждый из которых по-своему конструирует построение сюжета*.

Сценическая игра понимается либо как трагическое жертвоприношение, связанное с гибелью («О, знал бы я, что так бывает», «Гамлет»), либо как жизнотворчество, создание новой действительности («Мейерхольдам»), либо как способ утверждения территории свободы, проецируемый затем на реальную жизнь («Вакханалия»). Следует отметить, что во всех трех случаях фигура актера выступает как активная действующая сила, даже более значимая, чем фигура лирического автора.

В первом случае – «О, знал бы я, что так бывает» и «Гамлет» – важным элементом в развитии сюжета оказывается мотив пути. В «Гамлете» этот мотив даже маркируется специфическим размером – пятистопным хореем. В обоих примерах перед нами имеется начало («когда пускался на дебют», «вышел на подмостки»), перспектива («размечен распорядок действий») и финал («предопределён конец пути», «чаша смерти», «Рим, который / Взамен турусов и колёс / Не читки требует с актёра, / А полной гибели всерьёз»).

Мотив пути в качестве семантического центра обоих стихотворений позволяет выстраивать ряды ассоциаций, в первом – «О, знал бы я, что так бывает» – с античной трагедией. По выражению Р. Барта, такой спектакль «перестает быть ежедневной рутинной или ускользающей сущностью, а становится раним, подобно телу, живущему здесь и сейчас. Он – незаменим и в то же время смертен. Вот почему в его власти пронзить тоской, но одарить свежестью, которая сметает с подмостков пыль, с актёра стряхивает все штампы, а из костюмов изгоняет их искусственность, творя из всего этого прекрасное и заведомо неповторимое сплетение» [Барт, 2014, с. 19]. У Пастернака же ассоциация спектакля с античным театром доводит актера до предела трагического существования, не оставляя в качестве зацепок турысы, колёса, выразительную читку и прочую театральную мишуру.

Еще более сложным оказывается ассоциативный ряд «Гамлета», что неоднократно отмечалось исследователями. По существу, фигура Гамлета в стихотворении Пастернака соединяет по принципу смежности четыре ипостаси: Христа с его молением о чаше, героя шекспировской трагедии, имплицитного автора стихотворения и одновременно главного героя романа Юрия Живаго и, наконец, актера, вышедшего на подмостки, чтобы сыграть роль. В таком построении Пастернак буквально следует технике шекспировской пьесы, которая, по мысли Л. С. Выготского, «допускает как бы условность в квадрате, вводит сцену на сцену, заставляя

своих героев противопоставлять себя актёрам, одно и то же событие даёт дважды, сперва как действительное, затем как разыгрываемое актёрами, раздваивает своё действие и его фиктивной, вымышленной частью, второй условностью затушёвывающей и скрывающей невероятность первого плана» [Выготский, 1986, с. 237]. Пастернак превращает двухмерность трагедии Шекспира в четыре проекции образа лирического героя, при этом «множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается, сохраняя свою неслиянность, в единстве некоторого события» [Malcolm, 2000, р. 8–9]. Такая равноправность сознаний обуславливает полицентричность фигуры Гамлета, благодаря которой мы ощущаем не только контраст сцены и зрительного зала, как это было в предшествующем стихотворении, но и постоянное присутствие нескольких встроенных друг в друга «действительностей» в их взаимном преломлении. Действительность становится набором ее описаний и возможных интерпретаций, а сам текст «Гамлета» как бы всё время пытается выйти за границы своего языка, став метаязыком вновь образуемых данностей. Такой выход, безусловно, усиливает центростремительный статус героя, образующего сюжет, поскольку, по словам С. Пасько, «в его космосе сходятся и существуют одновременно то пространство, в котором он находится в данный момент (либо театр, либо весь мир и одновременно театр и весь мир), пространство Датского королевства и пространство Гефсиманского сада» [Пасько, 2016, с. 133–134].

Во втором типе лирического сюжета обращение к трагедии Шекспира тесно сблизило двух выдающихся мастеров – переводчика Пастернака и режиссера Мейерхольда, а затем переросло в близкую дружбу, свидетельством которой стало стихотворение поэта «Мейерхольдам», адресованное создателю театра и его жене Зинаиде Райх. Воссоздавая образ Мейерхольда, Пастернак в полной мере реализует кантовскую идею искусства как игры познавательными суждениями путем изобретения новых форм, а также мысль немецкого философа о гении как субъекте художественного творчества. Сложно построенный смысл стихотворения «Мейерхольдам» представлен как система градаций, устанавливающая дистанцию между автором стихотворения и его адресатом, а затем наделяющая героя смысловой полифонией, благодаря которой он одновременно выступает и как субъект творения, и как его материал, из которого творится другой образ. В соотношении *автор – герой* Пастернак прибегает к приему, напоминающему житийную традицию, где обе фигуры расположены на различных ступенях ценностной иерархии. С одной стороны, *автор*: «Как дурак, я зайду к вам в антракте / И смешаюсь, и слов не найду» – с подчеркнуто бытовыми деталями:

Я скажу, что от этих ужимок
Еле цел я остался внизу,
Что пакет развязался и вымок
И что я вам другой принесу.
(т. 1, с. 161)

С другой стороны – *герой, творящий мир*, и тем самым уподобленный Создателю. При этом усложненность образа режиссера-новатора достигается, как уже говорилось, совмещением в одном лице и Творца этого мира, и первого человека на Земле. Герой стихотворения – «одаренный один режиссёр», «дух», который носился над Землей, и одновременно Адам, который «ребро сокрушенное тёр». Совмещение двух фокусов изображения в одном лице – прием, идущий от «Двенадцати» Блока. В нем Христос одновременно оказывается *над* идущими красно-

гвардейцами, *скрытый* от глаз наблюдателя вьюгой, и – «в алом венчике из роз» возглавляющий это шествие. Сам акт творения рассматривается Пастернаком как рок и тем самым относит к стихотворению «О, знал бы я...».

И, притискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещённых светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.
(т. 1, с. 161)

Можно лишь сожалеть, что роковой дебют оказался роковым финалом: Мейерхольды трагически погибли на исходе 1930-х.

Наконец, следует рассмотреть третий вариант лирического сюжета, который связал героиню трагедии Шиллера с нашими современниками и обусловил развитие мотива обретения личной свободы, знакового в жизни и творчестве Пастернака. Воплощением этого мотива стала «Вакханалия». Положение участников действия и роль каждого, как и специфика театрального кода в «Вакханалии», существенно отличаются от других стихотворных произведений Пастернака, связанных с театром. Три локуса, объединяющих сюжет, – храм, театр, дом – лишены резких переходов и очень напоминают плавное движение камеры в сокурковском «Русском ковчеге». Единство внешне разнородных событий достигается сквозными мотивами. Прежде всего мотивом света, на роль которого первым обратил внимание Д. Быков, указав на «бьющий снизу свет – свет, освещающий сцену, или фар, выхватывающий из темноты стену, свет свечей в церкви». Игра, построенная на контрасте света и тьмы, создает «личный и подспудный мотив «Вакханалии» – разгул на грани трагедии, греховности на грани священнодействия» [Быков, 2016, с. 507].

«Вакханалия» – единственный случай, где фигура автора исключается из активного действия, предоставляя событиям развиваться в их естественном порядке. Вместе с тем мотив игры свободных стихий природы подготавливает игру театральную с ее главной героиней – Марией Стюарт.

А на улице вьюга
Всё смешало в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.
(т. 1, с. 449)

Вьюга, завывание бурана, метель создают театральное пространство свободной игры, и вырастающая из мрака «Рампа яркая снизу / Льёт ей свет на подол». Такая игра светотени оказывается в «Вакханалии» подлинной «гибелью всерьёз», казнью и триумфом одновременно, концом героини и славой «до скончания времён».

Плавность горизонтальной линии сюжета отчетливо выявляет вертикальный ряд параллелей: молитвы, греха, свободы падения и минутного счастья в оргиастическом действе. Пастернак достигает максимального художественного эффекта в финале именной вакханалии, где герой и героиня до конца реализуют недосказанный смысл трагедии Шиллера:

Впрочем, что им, бесстыжим,
Жалость, совесть и страх

Пред живым чернокнижьем
В их горячих руках?
Море им по колено
И в бездумье своём
Им дороже вселенной
Миг короткий вдвоём.
(т. 1, с. 455)

Пространство вселенной, сжатое до мига, и есть та точка свободы, которая соединяет храм с театром, а театр с реальностью человеческого чувства.

В поэзии Пастернака частотность лирических мотивов, театральная тема и театральные коды занимали далеко не первое место. Однако они, порой незримо, присутствуют в художественном мире и многократно усиливают разнообразие целого.

Список литературы

- Барт Р.* Силы античной трагедии // Барт Р. Работы о театре. М., Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 16–26.
- Быков Д. Л.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2016. 896 с. (Серия: ЖЗЛ)
- Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 537 с.
- Пасько Ю. В.* «Вселенная внутри нас»: «Гамлет» Б. Пастернака через призму философии немецкого романтизма // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. 2016. № 1 (39). С. 130–149.
- Флейшман Л.* Статьи о Пастернаке. Времен, 1977. 150 с.
- Хаменюк В. И.* «Весь мир – театр...»: театральность в творчестве Пастернака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5-1 (71). С. 34–37.
- Якобсон Р. О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.
- Malcolm D.* Understanding Graham Swift. Colombia Uni. Press, 2000. 236 p.

Список источников

- Пастернак Б. Л.* Избранное: В 2 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 622 с.; Т. 2: Проза. Стихотворения. 560 с.
- Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 5. 460 с.

References

- Bart R. Sily antichnoy tragedii [The forces of ancient tragedy]. In: Bart R. *Raboty o teatre* [Works on the theater]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014, pp. 16–26.
- Bykov D. *Boris Pasternak*. Moscow, Molodaya gvardiya, 2016, 896 p. (Series: ZHZL)
- Fleyshman L. *Stat'i o Pasternake* [Articles about Pasternak]. Bremen. 1977, 150 p.
- Khamenyuk V. I. “Ves' mir – teatr...”: teatral'nost' v tvorchestve Pasternaka [The whole world – theater”. Teatricaly in Pasternak's work]. Philological Sciences. Issues of Theory and Practice . 2017, no. 5 (71), pp. 34–37.
- Malcolm D. *Understanding Draham Swift*. Colombia Unicersity Press. 2003, 236 p.
- Pas'ko Yu. V. “Vseleonnaya vnutri nas”: “Gamlet” B. Pasternaka cherez prizmu filosofii nemetskogo romantizma [“Universe with us”: Pasternak's “Hamlet” through

the prism of the German romanticism philosophy]. *Tomsk State University Journal of Philology*. 2016, no. 1 (39), pp. 130–14.

Vygotskiy L. S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow, Iskusstvo, 1986, 573 p.

Yakobson R. O. Zametki o proze poeta Pasternak [Notes on the prose of poet Pasternak]. In: Jakobson R. O. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow. Progress, 1987, pp. 324–338.

List of sources

Pasternak B. L. *Izbrannoe: V 2 t.* [Selected Works: In 2 vols.]. Moscow, Khudozh. lit., 1985, vol. 1: Stikhotvoreniya i poemny [Verses and poems]. 622 p., vol. 2: Proza. Stikhotvoreniya [Prose. Poems]. 560 p.

Pasternak B. L. *Sobr. soch.: V 5 t.* [Collected works: in 5 vols.]. Moscow, 1995. vol. 5, 460 p.

Информация об авторе

Юрий Васильевич Шатин, доктор филологических наук, профессор

Information about the author

Yuri V. Shatin, Doctor of Philology, Professor

*Статья поступила в редакцию 08.11.2022;
одобрена после рецензирования 20.11.2022; принята к публикации 20.11.2022
The article was submitted on 08.11.2022;
approved after reviewing on 20.11.2022; accepted for publication on 20.11.2022*