

Е. А. Иванова

**“... МЕСТА И ГЛАВЫ ЖИЗНИ ЦЕЛОЙ...”
(ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ
Б. ПАСТЕРНАКА)**

Многообразное, неподражаемое неистовство красок, скопление причудливых форм, нагромождение предметов, напор зрительных образов и живописность ассоциаций — лирика Б. Пастернака. Поддавшись этой всепроникающей силе зрительного воздействия, мы начинаем видеть и узнавать: “в трюмо испаряется чашка какао”, “в занавесках кружевных воронье”, “и в кровоподтеках заря”, “и память — в пятнах икр и щек, и рук, и губ, и глаз”.

В процессе узнавания, в который нас втягивает искусство, мы не только узнаем вещи, но и понимаем и принимаем их в той сущности и содержании, в какой они рождены художником. В искусстве непростительно малым оказывается элементарное восприятие изображения как явления внехудожественного ряда, которое здесь лишь воспроизведено. “Изображение — не повторение предмета, а предмет, данный как изображение плюс смысл, художественное значение” [8, с. 40]. Предмет одаривается художественным содержанием в искусстве, и уже таким его бережно хранит данная художественная система. Эстетический, художественный объект — подлинно реальный в рамках художественной реальности, которая в силу своей природы живет внутренними законами, сущность которых безраздельно ею управляет. При этом оказывается крайне важным найти такой подход к исследованию художественной системы, при котором риск привлечения “чужеродных” закономерностей на почву изучаемого явления был бы минимальным, а возможность сосредоточиться на природе рассматриваемого предмета по возможности максимальной. Несомненно, что закономерности категории изобразительности лирики Пастернака также должны иметь основания непосредственно в самой художественной системе.

Лирика Пастернака удивительно изобразительна, стихи дают яркие, представимые образы, текст организуется в соответствии со зримым обликом мира, а общая идея — всегда увиденная. “Поэзия Пастернака — конкретна, фигуративна, насыщена вещными, зримыми, слышимыми, осязаемыми, ощущаемыми образами, почти не знает отвлеченностей” [1, с. 119]. Возникает представление о подчеркнутом внимании поэта к видимой реальности, некоему внешнему континууму, облик которого и рождает стихи. Однако же, нас никогда не покидает ощущение неожиданности, внезапности, странности манеры изображения, исповедуемой художником. Здесь наблюдается “невключенность привычных правил упорядоченности. Не работают запреты “здравого смысла” [5, с. 217]. Мы же внутренне не только не сопротивляемся, не возражаем предлагаемой логике изображения, а, напротив, поддаемся ей, она кажется нам верной, подлинной, соответствующей чему-то безоговорочно истинному. “Вначале утверждавшие, что такого (как у Пастернака) дождя никогда не было, мы кончаем утверждением, что никакого, кроме пастернаковского, ливня никогда и не было и быть не может” [9, с. 302]. Увиденное в стихах Пастернака кажется нам “уже виденным”, но припоминаемым смутно. Пастернаковские образы воспринимаются как нечто увиденное причудливо-странным образом, но соответствующе какой-то глубинной истинной мере.

Зрение оказывается ориентиром в поэтическом мире Пастернака, ему несомненно здесь доверяют. “Вездесущность” субъекта лирической художественной системы — сверхспособность видения. Вещи существуют как причастные лирическому герою, который ощущает их воздействие на себе и созерцает происходящее. Изображается мир, проникнутый видением героя и в силу этого наиреальнейший для него: “Каждая малость // Жила и, не ставя меня ни во что, // В прощальном значеньи своем подымалась”, “Ведь ночи играть садятся в шахматы // Со мной на лунном паркетном полу” (“Марбург”, 1928).

Мир пастернаковской поэзии — мир зримой реальности, и именно его зримость всегда в центре внимания художника, который как бы фиксирует созерцаемый облик. При этом субъективизация изображения не является произволом, это не экспансивное, прихотливое сочетание образов в сознании лирического героя, он всегда ориентирован на восприятие

мира. Эмоция, экстагическое состояние, даже аффект являются условиями обретения мира. В таком состоянии прозревается то, что ранее было скрытым: “Когда любит поэт, // Влюбляется Бог неприкаянный. // И хаос опять выползает на свет, // Как во времена ископаемых. // Глаза ему тонны туманов слезят. // Он заслан. Он кажется мамонтом” (“Послесловье”, 1917). Будучи частицей создаваемого художественного космоса, субъект фиксирует мир таким, каким тот дается ему, благодаря своей способности к проникнутому чувством наблюдению, переживанию мира на себе: “В занавесках кружевных // Воронье. // Ужас стужи уж и в них // Заронен. // Это кружится октябрь, // Это жуть // Подобралась на когтях // К этажу” (“До всего этого была зима”, 1917). Случайность, иллюзорность, необоснованная кажимость увиденного исключается, потому что — “чем случайней, тем вернее”. В пастернаковском мире нельзя быть простым, отстраненным наблюдателем, — необходимо участие в жизненном процессе, ибо только сопричастность дает знание о мире: “Я таю сам, как тает снег, // Я сам, как солнце, брови хмурю” (“Рассвет”, 1947), “в родстве со всем, как есть, уверясь”. Художественная реальность поэзии Пастернака — реальность в восприятии лирического субъекта, которую тот не творит, а живет в ней, созерцая и ощущая на себе: “И мартовская ночь и автор // Шли рядом, и обоих спорящих // Холодная рука ландшафта // Вела домой, вела со сборища” (“Встреча”, 1921), “Сады выходят из оград, // Колеблется земли уклад: // Они хоронят Бога” (“На Страстной”, 1946).

Поскольку “живой, действительный мир — единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения, ежемгновенно успешный” [6, с. 72], то жизнь сама пишет о себе руками писателя. Он лишь избран ею для этой высокой цели благодаря способности видеть и чувствовать, слышать и изображать. “Субъективность искусства — субъективность всего человеческого рода” [6, с. 214]. Жизнь диктует художнику и законы творчества. “На по-новому освещенную улицу тени ложились не так, и рисовать ее хотелось по-новому, в согласии с натурой” [6, с. 163]. В “ежемгновенности жизни”, выражении “единственности бытия” — сила искусства. Но чтобы воспринимать “ежемгновенность жизни” надо уметь видеть явление в “окончательной оторванности отдельного состояния”, чтобы уловить сущность

и богатство мгновения. Содержание жизни может быть передано в единственно возможной форме, которую художник должен создать такую, чтобы сквозь нее проступила суть живой жизни.

Действительность каждый миг дает новое представление о своих качествах путем приобретения новых форм и возможностей, которые можно созерцать. “Действительность все время движется, ускользает от художника, пока он занят отделкой своего произведения. набросок — попытка прикоснуться к сути изображаемого” [3, с. 77]. Мир — это смена состояний. Бесконечная и неизменно повторяющаяся смена форм существования мира — поэзия Пастернака. Здесь изображаются не отдельные вещи, предметы, явления, а нерасчленимые “куски жизни”, “места и главы жизни целой”, при этом наблюдается “потеря всеми предметами... своей обособленности, своей вырванности из нерасчлененной целостности мира” [2, с. 86].

Как же передать пространственно-временную нерасчлененность жизни в конечном неподвижном тексте? Акцент делается на “схватывании мгновенного состояния”, в котором отразился весь изменившийся, “смещенный” мир. Пастернак фиксирует мир представшим в отдельных застывших позах, но это непременно миг, т. е. мгновенное состояние, момент изменения, как в игре “Море волнуется раз...”. Все странности, необычности в изображении вызваны тем, что вещи застыли на полпути, в них проступили уже следы изменения. “Момент перехода от прежнего состояния к новому — квинтэссенция творчества Пастернака” [3, с. 80]. Вещи кажутся искаженными, как иногда мгновенный снимок фотоаппарата искажает лицо, положение и пластику тела в нашем представлении. А это не что иное как способность данного прибора остановить мгновение таким, каково оно само по себе, безотносительно нашего уже имеющегося до момента восприятия представления о предмете, это способность уловить само изменение.

Что для этого мира “зима”? Прежде всего это изменение облика города, природы, любой вещи: “Не поправить дня усилиями светилен, // Не поднять теням крещенских покрывал. // На дворе зима, и дым огней бессилен // Распрямить дома, полегшие вповал” (“Зимняя ночь”, 1928). Что есть пастернаковская весна? Это работница, преобразующая мир: “Солнце греет до седьмого пота, // И бушует, одурев, овраг. // Как у дюжей скотницы работа, // Дело у весны кипит в ру-

ках” (“Март”, 1946), “Весеннее дыхание родины // Смывает след зимы с пространства” (“Весна”, 1944). Любовь здесь — тяготение друг к другу, сближающее любящих нерасторжимо, до единства. “тесней, чем сердце и предсердье”. Каждая мельчайшая частица мира несет в себе результаты и содержание совершающегося процесса, все реагирует на воздействие, все изменяется, причем изменяется таким образом, что это становится явным, зримо воспринимаемым изменением: “И великой эпохи // След на каждом шагу — // В толчее, в суматохе, // В метках шин на снегу, // В ломке взглядов — симптомах // Вековых перемен, — // В наших добрых знакомых, // В тучах мачт и антенн, // На фасадах, в костюмах, // В простоте без прикрас, // В разговорах и думах, // Умиляющих нас” (“Вакханалия”, 1957).

Именно изменение, произошедшее преобразование изображает Пастернак. В тексте стихотворения “Гроза, моментальная навек” (1917) не только отсутствует предполагаемое описание грозы, но даже само слово это больше не встречается. А перед нами, все же, яркие, зрительные, можно сказать, зрелищные образы. Из соотнесения заглавия и текста видно, что изображаются предметы, попавшие под воздействие грозы и изображаются таким образом, что в них заметны следы ее воздействия. Иными словами: изображается не что иное как гроза, перевоплотившаяся, реализовавшаяся в предметах: “сто спящих фотографий ночью снял на память гром”, “меркла кисть сирени”, “прощалось лето с полустанком”, “по кровле зданья разлилась волна злорадства”. Гроза изображена в действиях, к которым она подвигла предметы. Действие изображается как изменение облика предметов, попавших под воздействие. Внимание сосредоточено на самих процессах, а не их деятелях, отсюда значение атрибутов действия, самого действия и его результатов. Изображение строится на описании происходящих изменений, процессов в их фиксированности в пространственном, т. е. внешнем облике предметов. Описание ради простого любования глаза отсутствует, вещи как субъекты действия упоминаются по их участию в процессе, который связан с преобразованием внешнего облика: “Накрапывало, — но не гнулись // И травы в грозовом мешке. // Лишь пыль летала дождь в пилюлях, // Железо в тихом порошке, // Селенье не ждало целенья, // Был мрак, как обморок, глубокий, // И рожь горела в воспаленьи” (“Душная ночь”, 1917) —

так изображается душная летняя ночь: через ее проявление в предметах.

Действие и изменение облика как его результат — характеристика временного порядка, здесь же они даны через проявление пространственное, через описание непосредственного формоизменения предмета, получение им новых атрибутивных признаков: “Дождь дороги заболотил. // Ветер режет их в стекло. // Он платок срывает с ветел // И стрижет их наголо” (“Ненастье”, 1956), “На озаренный потолок // Ложились тени, // Скрещенья рук, скрещенья ног, // Судьбы скрещенья” (“Зимняя ночь”, 1946), июль “Вбегает в вихре сквозняка // И с занавеской, как с танцоршей, // Взвивается до потолка” (“Июль”, 1956). Кажется, произойди что-то, внешне не проявившееся, Пастернак его и не заметит. В том-то и своеобразие: малейшее движение — перемещение ли, трансформация ли, развитие чувства ли, — все в этом мире отражается в изменении внешнего облика.

Мир пастернаковской лирики — бытие, которое совершается сейчас, — событие, и все в этом мире хронотопично, все принадлежит своему “здесь-сейчас” как происходящее преобразование, другие определения вещей лишены истинности: “Ты сейчас вся огонь, вся горенье” (“Без названья”, 1956), “Пронесшейся грозою полон воздух” (“После грозы”, 1958), “Ты вся — как горла перехват, // Когда его волнение сдавит. // Ты создана как бы вчерне. // Как строчка из другого цикла, // Как-будто не шутя во сне // Из моего ребра возникла. // И тотчас вырвалась из рук // И выскользнула из объятия, // Сама — смятенье и испуг // И сердца мужеского сжатье” (“Ева”, 1956).

Жизнь предстает как поток, несущий вещи и бесконечно их варьирующий: “и все это только подобья”. Главным оказывается время, все изменяющее, а пространство предстает как вместительница этих изменений, совершающихся ежемгновенных событий. Время здесь зафиксировано через пространственные изменения, оно как бы выведено вовне, дано через форму пространства, а пространство, на самом деле, не прекращает движения, не выпадает из времени, не застывает.

Пастернак не изображает вещи и предметы в их постоянных качествах и характеристиках как некие стабильные сущности (ср. поэзию Тютчева, Мандельштама, Блока). В этом мире нет “ветра”, но есть “зимняя метель, вьюга”, “есть ночной ветер-

пропойца”, есть “летний июльский ветер”, по-разному воздействующие на мир, по-разному воспринимаемые миром. Сущность является через ее состояния, пребывания, варьирования, проявления, а значит, отражается в изменении облика мира, процессе, характеризующем его жизнь. Сущностью является не отвлечение от конкретного конечного состояния, а как бы вся совокупность этих состояний, где каждый раз сущность проявляется во всей ее полноте: “На протяженьи многих зим // Я помню дни солнцеворота, // И каждый был неповторим // И повторялся вновь без счета” (“Единственные дни”, 1959). Если же процесс явления сущности в преображениях облика элементов мира прекращается, наступает смерть. В этом мире исход чувства воспринимается как кончина: “Я кончился, а ты жива” (“Ветер”, 1953); после отказа любимой также наступает смерть чувств: “Тот удар — исток всего. До остального, милостью ее теперь мне дела нет” (“Зимняя ночь”, 1928), “отказ — // Полнее прощанья. Все ясно. Мы квиты” (“Марбург”, 1928). Зима, делающая мир неподвижным, также подобна смерти: “Кругом сугробы, снег и сон, // И кажется, не время года, // А гибель и конец времен” (“Зимняя ночь”, 1928). Вопрос о соотношении понятий “видимое”, “внешнее” и “сущностное” в данной художественной системе решается следующим образом: конкретный внешний изменчивый облик и есть единственное подлинное явление сущности. “Истинный мир не только эмпиричен, но, по Пастернаку, он и есть единственно подлинно эмпирический: это мир увиденный и прочувствованный” [5, с. 227]. Только так и только в этом прозреваются глубинные семантические признаки предмета — в его постоянных изменениях-преображениях. Глубина жизни, ее суть и истина выведена на поверхность и явлена в самом внешнем облике мира через его постоянные изменения. Сущностная, глубинная структура мира Пастернаком не заявляется, не постулируется, а изображается как овеществленная.

Преображение предполагает направленную вовне, от себя работу, т. е. реализацию себя в чем-то ином, в окружении, в мироздании как его изменение: солнце “покрыло жаркой охрой // Соседний лес, дома поселка, // Мою постель, подушку мокрую // И край стены за книжной полкой” (“Август”, 1953), “Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе // Расшиблась весенним дождем обо всех” (“Сестра моя — жизнь...”,

1917). Пастернаковский предмет всегда предполагает свое окружение, без него не представим и не существует, это неизбежная нужда в “другом” как в себе самом. Лишь соотнося предметы между собой, данная художественная система определяет их, т. к. жизнь здесь — “растворенье нас самих во всех других как бы им в даренье”. Но если бытие — движение неокончательных преобразований мироздания, а жизнь вещей — их выплескивание в окружающее пространство, реализация в другом как в своей иной роли, то затруднительным оказывается строгое расчленение мира на отдельные самостоятельные элементы. В мире Пастернака не всегда однозначно можно определить, что кому принадлежит и где заканчивается один предмет и начинается другой, т. к. границы прозрачны и размыты, — сплошное вешное перетекание, нечленимое мировое пространство: “Земли и неба стерта грань” (“Пахота”, 1958), “С шипеньем впившийся поток // Зари без края и конца” (“Я понял жизни цель и чту...”, 1916), “И под говор стоустый // Люстра топит в лучах // Плечи, спины и бюсты, // И сережки в ушах” (“Вакханалия”, 1957).

В мире пастернаковской поэзии царит закон “поверх барьеров”, когда все замещает и объясняет все, когда противопоставления оказываются относительными. Из этого следует одно очень важное заключение: сочетаемость в этом мире основана на соположении, рядоположении, но обусловлена также и структурой содержания, смыслом вещей. Возможным сближение делает внутренняя природа вещей, которые сближаются, т. е. их внутренняя общность. Раскрывшиеся качества вещей определяются их положением в ситуации “здесь-сейчас”, и они не случайны, а оказываются присущими вещам как глубинные основания их природы. Любое изменение не случайно, а внутренне обосновано. Если ночь встретилась с заливом, то они стали “родными”: “Заря, как клещ, // Впилась в залив, и с мясом только // Вырвешь вечер из топи” (“Ледоход”, 1928), если мир испытал на себе энергию летнего ливня, то каждая вещь ощутила его животворящую силу и породнилась с ним, а весь мир стал единым в своем переживании произошедшего: “За окнами давка, толпится листва, // И палое небо с дорог не подобрано” (“После дождя”, 1928). Если для героя “Раскат импровизаций нес // Ночь, пламя, гром пожарных бочек, // Бульвар под ливнем, стук колес, // Жизнь улиц, участь одиночек” (Музыка”, 1956), то данная

ситуация выявляет нечто родственное в сближаемых вещах, общие для них качества, т. е. метонимическое подобие становится одновременно и метафорическим, а синтагматическая близость обусловлена парадигматической общностью. Это приводит к мысли, что в данном мире осознается фундаментальная сближенность всего существующего. Вещи оказываются сближенными и по сходству и по смежности.

Поскольку в данной художественной системе мир созерцается, то сближение всегда проявляется в облике сближающихся явлений, оно наблюдается: “*Душа — душна, и даль табачного // Какого-то, как мысли, цвета*” (“Мучкап”, 1917), “*Рассвет был сер, как спор в кустах, // Как говор арестантов*” (“Еще более душный рассвет”, 1917), “*Размокшей каменной баранкой // В воде Венеция плыла*” (“Венеция”, 1928). При этом признаки уже стали общими и не принадлежат кому-то одному, происходит взаимообмен и взаимоприобретение. Если “*природа, мир, тайник вселенной*” — место сакральное, как храм, то мы видим: “*Как будто внутренность собора — // Простор земли, и чрез окно // Далекий отголосок хора // Мне слышать иногда дано*” (“Когда разгуляется”, 1956); если приход грозы равен священнодействию, то “*Гроза, как жрец, сожгла сирень // И дымом жертвенным застлала // Глаза и тучи*” (“Наша гроза”, 1917); если музыка — откровение самой вселенной, то “*Они тащили вверх рояль // Над ширью городского моря, // Как с заповедями скрижаль // На каменное плоскогорье*” (“Музыка”, 1956).

Приведенные примеры — не просто поэтические приемы, метафорические фигуры, — в рамках данной поэтической системы уподобляемые элементы обмениваются характеристиками, сближаясь по своему смыслу и глубинному содержанию, выявляя свою одноприродность и настоящее родство. Все в этом мире оказывается близким по природе и поэтому может сближаться и по сходству, и по смежности. Структурное единство становится субстанциальным, вещи оказываются истинно родственными.

Мир пастернаковской поэзии рождается не из взаимодействия семантических единиц в тексте (как, н-р, у символистов, акмеистов), а как бы до текста, который есть лишь фиксация, схватывание этого мира так, чтобы текст “говорил” о живом. Тексты Пастернака представляют собой соединение по законам художественного мира, а не языка. Важнейшее — сочета-

ние смыслов и вещей. Здесь “правильное” соединение слов — подчинение не законам, которые соединяют языковые единицы в синтагмы, а тем, которые объединяют явления реального мира” [5, с. 230].

Пастернаковская поэзия — не беспорядочное нагромождение предметов, упорядоченное лишь логикой словесного перечисления и сочетанием в красочные метафорические конструкции по прихоти лирического субъекта. Скорее предметы сочетаются в самом мире. Пастернаковские образы — не “делокализованная предметность” [см. 4, С. 124-132], а подтверждение именно взаимодействия вещей в самом мире, в их пространственном существовании. Логика изменения и сочетания вещей — в них самих, в их природе, которую поэт лишь наблюдает и выводит, а не набрасывает на них, это раскрытие связей, глубинных закономерностей и основ связности всего существующего, как она была явлена художественному сознанию и как превратилась в онтологию художественного мира, как была увидена в этом мире и как запечатлелась, изобразилась в тексте. Деятельность поэта, по Пастернаку, не теургическая, а соглядательная. Любое сближение разнородных элементов, любое превращение не воспринимается как странное, инородное в рамках поэтической реальности, поскольку внутренняя логика данного мира дает право на подобные соединения, имеет онтологические, бытийные — в рамках данного бытия — основания. Более того: она здесь наблюдается, видится.

Пастернаковские стихи рисуют предметы как проникшие за свою оболочку, вовне, в другие предметы. Причем, по Пастернаку, взаимодействие всегда внешне осязаемо, всегда наглядно, “пространственно” выражено, зримо представлено, даже если сила, его повлекшая, имеет идеальное происхождение, каковы, н-р, чувства: “*Как будто бы железом, // Обмокнутым в сурьму, // Тебя вели нарезом // По сердцу моему*” (“Свидание”, 1949), “*Она была так дорога // Ему чертой любовью, // Как морю близки берега // Всей линией прибоя*” (“Разлука”, 1953).

Несомненно и другое: внешнее взаимодействие предполагает внутренне, духовное, иначе оно не могло бы произойти: “*Как я трогал тебя! Даже губ моих медью // Трогал так, как трагедией трогают зал*” (“Осень”, 1918), “*Что за грусть // Роняет поцелуи, словно август, // Которого ничем не оторвать //*

От лиственницы? Жаркими губами // Пристал он к ней” (“Белые стихи”, 1918).

Антропоморфные образы и ассоциации в лирике Пастернака при изображении материальнофизических процессов не просто одухотворение этой сферы, а принципиальная установка на всеобщую одухотворенность мироздания. А так как художественный мир поэзии Пастернака есть мир явленный, то внешние изменения — это всегда и внутренний процесс, равно как и внутренние изменения находят воплощение во внешнем изменении, — иначе здесь не бывает. Живописный облик — всегда также и выразитель внутренних процессов.

В этом мире границы вещей и состояний проницаемы, здесь мы сталкиваемся с “мнимостью всякого противопоставления” [10, с. 384], здесь все оказывается относительным, сближенным и по сходству и по смежности. Любая вещь может служить мерой и сравнением любой вещи, нет запретов на сочетаемость, плотность как бы утрачивается, уступая текучести. Весь мир принадлежит каждому, весь “свой”, поэтому чужое постоянно перетекает в мое, а мое становится и чьим-то: “Как птице, мне ответит эхо, // Мне целый мир дорогу даст” (“Все сбылось”, 1958).

Художник заостряет внимание на деталях, мелочах, частностях, дробных частичках, господин здесь — “всесильный Бог деталей”: “И через дорогу за тын перейти // Нельзя, не топча мирозданья” (“Степь”, 1917). Именно детали — индикаторы всех процессов и изменений.

Как оформлен внешний облик предмета, как предмет изображается Пастернаком? Через описание внешне воспринимаемых признаков, проявленных в предмете в результате внешнего воздействия: “Состав земли не знает грязи. // Все очищает аромат, // Который льет без всякой связи // Десяток роз в стеклянной вазе” (“Вакханалия”, 1957); через нахождение признаков данного предмета в окружающих предметах, — данные признаки получены ими в результате непосредственного “истекания” предмета вовне, он как бы существует в них: “С намеренным однообразием, // Как мазь, густая синева // Ложится зайчиками наземь // И пачкает нам рукава” (“Сосны”, 1941); через нахождение в облике предмета черт других предметов, близких ему по природе и в связи с этим сближаемых с ним и по внешнему облику: “Наутро куколкой тутовой // Церковь свернуться успеет”. Это процесс постоян-

ной потери-приобретения свойств по принципу: “Я ими всеми побежден, и только в том моя победа” (“Рассвет”, 1947).

Изобразительность в искусстве — средство, а не цель. Степень ее значимости и содержания разная в разных поэтических системах, и единственный критерий ее оценивания — логика данной художественной системы, диктующая закономерности изображения. Смысл изображения — в его содержательности, способности нести увиденную суть. Если это помнить, то наше удивление по поводу необыкновенной схожести зимней ночи далекого 1918 года, которую наблюдал Пастернак, с ночью 1997 года, уже невозможной для него, перерастет в понимание их схожести в какой-то единой, увиденной художником сути и истинной данности навсегда.

Литература

1. Баевский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1980. — Т. 39. — № 2.
2. Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. — М., 1987.
3. Гаспаров Б. М. Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. Band 29. — München, 1992.
4. Лазебник Ю. С., Ярмак В. И. Поэзия XX века: слово, текст, мир. — К., 1990.
5. Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. — Тарту, 1969.
6. Пастернак Б. Л. Об искусстве. — М., 1990.
7. Пастернак Б. Л. Миры: Сочинения в 2-х т. — Тула, 1993. — Т. 1.
8. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1986.
9. Цветаева М. И. Лирика и эпос современной России // Цветаева М. Об искусстве. — М., 1991.
10. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.