

## СТИХОВОЕ НАЧАЛО В МАЛОЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА

Рассматривается эволюция стиховности в малой прозе Б. Пастернака от «Апеллесовой черты» до очерка «Люди и положение». Усложненность ранних прозаических произведений писателя, связанная с их стиховой природой, в зрелом творчестве сменяется стремлением к простоте и «прозрачности» стиля, формируемым за счет отказа от принципов стихового развертывания текста, ритмизации, метафоризации, упрощения грамматико-синтаксических групп и др. Но несмотря на изменение характера стиховых интенций и объема их использования, присутствие в прозаическом тексте приемов стиховности остается неизменным.

**Ключевые слова:** проза; стих; повествование; ритмика; метафоризация.

Один из аспектов художественного творчества Б. Пастернака, привлекающий внимание исследователей, – поэтичность его прозы. Впервые о прозе писателя как «прозе поэта» заговорил Р. Якобсон в статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» [1]. Это положение укрепилось в пастернаковедении и, в большинстве случаев, являлось лишь фоном, на котором демонстрировались те или иные авторские изыскания. В монографии Ю. Орлицкого «Динамика стиха и прозы в русской словесности» стиховность прозаических текстов писателя стала самостоятельным предметом изучения [2]. При этом основной акцент был сделан на выявлении специфики стихопроезаических экспериментов в «Докторе Живаго», итоговом по своей сути произведении, своеобразии малой прозы осталось лишь намеченным.

Другое заметное исследование, посвященное данной проблеме, «Поэт и проза: Книга о Пастернаке» принадлежит Н. Фатеевой, но феномен литературного билингвизма исследователь рассматривает с позиций лингвиста, акцентируя внимание на метатропах [3]. В итоге, несмотря на значительное количество работ по данной проблеме, не все ее аспекты раскрыты с достаточной полнотой. Так, вопрос о специфике стихового начала в малой прозе Пастернака и ее эволюции, при кажущейся исчерпанности, остается непроясненным, подменяется декларацией двух основных положений, сформулированных в статье Д. Лихачева «Борис Леонидович Пастернак» [4]. Первое из них гласит: «Хотя Пастернак в последние годы своей жизни и утверждал, что он не любит своего стиля до 1940 года, его эстетические убеждения, его стиль оставались по существу единственными... Все изменения происходят в пределах одного стиля» [4. С. 11].

Второе утверждение, получившее столь же широкое признание в литературоведении, заключается в тезисе об эволюции прозы Пастернака от сложности к простоте. Данные положения, безусловно, верные и взаимодополняющие друг друга, все же слишком общи и не учитывают многих значимых аспектов. Изучение своеобразия стихового начала в малой прозе Б. Пастернака и его эволюция – задача данного исследования.

Проза Пастернака, как ранняя, так и поздняя, насыщена элементами стиховности, что позволяет определять ее как «прозу поэта». Данное обстоятельство обуславливает единство стиля, на которое указал в своей работе Д. Лихачев [4]. В то же время можно утверждать, что именно варьирование стиховых способов подачи материала приводит к тому, что поздняя проза Пастернака воспринимается как «иная», «другая» по отношению к его раннему творчеству: меняется набор приемов, их качественные характеристики, принципы

введения стихового начала в текст, функциональная заданность и т.д. Изменение параметров стиховности во многом определяет характер трансформации прозы писателя, в частности ее движение от сложности к простоте.

Проза Пастернака никогда не была вторичной по отношению к поэзии, он обратился к ней едва ли не раньше, чем к стиху. Первые прозаические наброски писателя, как отмечает Е. Пастернак, датированы 1909–1910 гг. [5. С. 122]. Впрочем, Пастернак не стремился вынести их на суд публики, в литературу он вошел как автор стихотворных произведений: в 1913 г. состоялся его поэтический дебют, в 1915 г. писатель обратился к прозе. Причины этого шага вряд ли можно объяснить только внутренней потребностью в новой форме словесного выражения, желанием опробовать излюбленные приемы на новом материале или стремлением проверить творческие силы. Немалую роль в обращении к прозе сыграли внешние обстоятельства. Общеизвестна драматическая история знакомства Б. Пастернака с В. Маяковским в 1913 г., приведшая начинающего поэта к осознанию вторичности собственного творчества в сравнении с творчеством известного современника.

Е. Пастернак предлагает весьма точное психологическое обоснование случившегося: «Пастернак чувствовал себя как ученый, наметивший и обдумавший задачу настолько, что поразительные по значимости результаты соответствующего открытия можно предвидеть заранее. Исследование было отложено по биографическим причинам, и вдруг он узнал, что открытие уже сделано другим с блеском, достойным любви и восхищения. Такие случаи нередки в творческих биографиях. Слабых они обескураживают. Сильных закаляют» [5. С. 218]. Стремясь избежать упреков в подражательности, Пастернак попытался изменить присущую ему литературную манеру: «Когда я узнал Маяковского короче, у нас с ним обнаружили непредвиденные технические совпадения, сходное построение образов, сходство рифмовки. <...> Чтобы не повторять его и не казаться подражателем, я стал подавлять в себе задатки, с ним перекликавшиеся, героический тон, который в моем случае был бы фальшив, и стремление к эффектам. Это сузило мою манеру и ее очистило» [6. С. 335].

Несмотря на то что по прошествии многих лет Пастернак положительно оценил изменение собственной творческой манеры, в 1913–1915 гг. он не мог не ощущать растерянности, ведь пришлось отказаться от органичного (не заимствованного!) стиля, а накопленного творческого опыта было мало, чтобы сделать переход безболезненным, да и процесс этот не был естествен-

ным, а спровоцированным внешней ситуацией – наличием сильного соперника. *«Вернувшись в совершенном потрясении тогда с бульвара, я не знал, что предпринять. Я сознавал себя полной бездарностью. Это было бы еще с полбеды. Но я чувствовал какую-то вину перед ним и не мог ее осмыслить. Если бы я был моложе, я бросил бы литературу. Но этому мешал мой возраст. После всех метаморфоз я не решился переопределяться в четвертый раз»* [7. С. 227]. Страх эпитонства, боязнь потери собственной индивидуальности подтолкнули Пастернака не только искать новый путь в поэзии, но и апробировать другую форму выражения – прозу.

Первым шагом на новом поприще стала «Апеллесова черта», датированная 1915 г. Произведение, во многом ученическое, интересно как творческая лаборатория поэта, пробующего свои силы в прозе. Текст насыщен элементами стиховности и очень близок к поэзии Пастернака тех лет. Заимствуется не только романтическая концепция восприятия мира, но и формальные особенности стихотворного творчества. Ведущими приемами организации текста становятся тотальная метафоризация, специфический синтаксис и словесные повторы: *«В один из сентябрьских вечеров, когда пизанская косая башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу, когда от всей вечерним ветром раздуженной Тосканы пахнет, как от потертого меж пальцев лаврового листа, в один их таких вечеров, – ба, да я ведь точно помню число: 23 августа, вечером, – Эмилио Релинквини, не застав Гейне в гостинице, потребовал у подобоостратно расшаркивающегося лакея бумаги и огня»* [8. С. 7]. Метафора, объектом сопоставления в которой является пизанская башня и нападающее войско, усиленная сравнительным оборотом *«как от потертого меж пальцев лаврового листа»*, повторяющимся эпитетом *«косой»* в сочетании с громоздкой синтаксической конструкцией, лишает повествование динамизма, свойственного прозе. Читательское внимание устремляется не к развязке, а уходит в глубину, в подтексты. Фрагмент требует неоднократного перечитывания, что является свойством скорее стихотворного, чем прозаического текста. Метафоризация становится доминирующей чертой произведения, она не только вносит в текст многозначность смыслов, но и формирует особую автономную систему, придающую романтическую многослойность сюжету. Создается эффект «пленительной неясности», поскольку образы воспринимаются не непосредственно, а через сеть ассоциаций.

Усложненный синтаксис также определяет специфику прозаического целого. Грамматико-синтаксические и лексические повторы служат созданию ритмической урегулированности. Насыщенность текста повторяющимися конструкциями такова, что они становятся доминантными в повествовании, причем превалируют лексические повторы. В приведенном отрывке в пределах одного предложения встречаются троекратно повторенный эпитет *«косой»*, повторы форм слов и словесных групп *«вечерним – вечеров – вечером»*, *«в один из – в один из»*, *«когда – когда»*, создающих эффект цельности, спаянности текста. Другие примеры демонстрируют разнообразные способы

включения лексических повторов в произведение. Пастернак применяет их для «сцепления» предложений, употребляет повтор в качестве рефрена, используя единоначалие предложения, организует горизонтальный ритм. Так, в отрывке *«В кофейне шумно. Но тихая, утлая улочка ведет к кофейне. В ней-то и заключается главная причина того, что, застав дыхание, окружил ее со всех сторон оглушенный, ошеломленный город: вечер забился в одну из его улочек, и в ту как раз, где на углу кофейня»* [8. С. 21] повтор служит для связи предложений в нерасчлененное единство, когда каждое последующее включает в себя лексические единицы из предыдущего. В результате формируется кольцевая композиция, текст как бы «цементируется», при этом на первый план выдвигается образ кофейни как средоточия города.

В других случаях лексические повторы выступают в качестве рефренов, причем повторяются могут целые предложения. Так, в абзаце, начинающемся со слов *«Гейне, утомленный дорогой, спит мертвым, свинцовым сном...»* [8. С. 12], встречаются два фрагмента, выполняющие функцию рефрена: *«Гейне спит»* и *«На улице говор»*, причем предстают они не только как законченные самостоятельные предложения, но и входят в состав сложных предложных конструкций, например: *«На улице заговариваются, клюют носом, на улице заплетаются языки»*. В общей сложности фрагменты повторяются 10 раз при том, что объем абзаца – 16 типографских строк (таким образом, примерно на 1,5 типографской строки приходится 1 повтор). Функции повторов обусловлены содержанием фрагмента: первый, связанный с образом сна, замедляет повествование, создавая эффект неподвижности, второй воссоздает образ уличного шума, формирует эффект бьющей за окном жизни, формируя смысловой контраст.

Таким образом, в раннем произведении Пастернака ведущими приемами стиховности становятся метафоризация текста, осложненная другими тропеическими образованиями, и ритм прозы, формируемый словесными повторами и усложненным, «извилистым» синтаксисом. Они выводят повествование из сферы конкретно-исторического обобщения, создают принципиальную непроясненность текста, связанную с романтической концепцией бытия, его смысловую емкость и неоднозначность. Можно констатировать, что в поисках нового творческого «языка» Пастернак прибегает к помощи знакомого материала – стиховых приемов. Их обилие приводит к «перегруженности» текста, затрудненности восприятия, но дает богатый материал для исследовательских штудий. Изучение произведения позволяет понять истоки прозы писателя и проследить динамику ее развития.

Следующее произведение «Детство Люверс», датированное 1918 г., также несет на себе следы поэтического моделирования, вместе с тем очевидна работа автора над упрощением стиля. Текст, как и в случае с «Апеллесовой чертой», отличается полнота высказываний, максимальная насыщенность, густота слов, образов, смыслов. Но при этом предложения с максимальной насыщенной образной структурой обрамляются простыми по стилю, сугубо «прозаическими» конструкциями, облегчающими восприятие текста. Интересно, что

рефлексия Пастернака по поводу усложненности своего стиля началась гораздо позже – в 1930-е гг. Так, в книге Е. Пастернака приводится высказывание писателя, датированное 1935 г.: «...хочу написать книгу в прозе о том, как худо мне было, предельно простую, реалистическую. Понимаете, иногда необходимо заставить себя и встать на голову. Совершенно простую» [5. С. 500]. Выражение «заставить себя встать на голову», вероятно, следует отнести к работе автора над упрощением стиля. Можно утверждать, что осознание внутренней потребности в переменах пришло к Пастернаку только в 1930-е гг. Но сопоставление «Апеллесовой черты» и «Детства Люверс» позволяет утверждать, что уже в 1915 г. он идет по этому пути.

В сравнении с «Апеллесовой чертой» тенденция к упрощению стиля в «Детстве Люверс» очевидна. Состав стиховых приемов, использованных автором, остается неизменным, но их объем заметно снижается, так как в тексте появляются блоки, типично «прозаические» по своей сути: «*Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме. Отец ее вел дела Луньевских копей и имел широкую клиентуру среди заводчиков с Чусовой*» [9. С. 35]. Абзац, как и многие другие в произведении, краткий, нетипичный для прозы. В центре повествования лежит метафора – образ утонувших в медвежьих шкурах воспоминаний. При этом предложение, включающее метафорическое образование, обрамлено лаконичными по стилю конструкциями. Они «облегчают» текст, делают основную структуру повествования более прозрачной, тогда как в «Апеллесовой черте» метафоры накладываются друг на друга.

Ощущение легкости, динамизма усиливается за счет включения в текст парцелированных конструкций, свойственных прозе 1920–1930-х гг. [10]. В силу своей минималистичности они значительно упрощают восприятие: «*Обстановка обновлялась. В доме появилась роскошь. Люверсы завели коляску и стали держать лошадей. Кучера звали Давлетша*» [9. С. 58]. Краткие, исчерпывающие предложения делают прозу более динамичной, устремляют внимание читателя к развязке, а не погружают в многообразие подтекстов. Упрощение в области синтаксиса в совокупности со снижением количества лексических повторов и образных конструкций (прежде всего, сравнительных оборотов и метафор) свидетельствуют о том, что уже в «Детстве Люверс» присутствует тенденция к «простоте», становящаяся очевидной при сравнении с «Апеллесовой чертой». Стремление к «прозрачности» прозы не становится определяющим на этом этапе творческого пути Пастернака, но очевидно, что произведение подспудно ориентировано на данную задачу. Данное наблюдение позволяет утверждать, что стремление к ясности – перманентное состояние в творчестве писателя.

Произведения, последовавшие за «Детством Люверс», в частности «Воздушные пути» (1924 г.), «Повесть» (1929 г.), «Охранная грамота» (1931 г.) и др., вплоть до создания очерка «Люди и положения» (1956 г.), в большей или меньшей степени обладают чертами стиховности. Но их набор, масштаб использо-

вания и функциональная заданность колеблются, что свидетельствует о поиске писателем универсальной, максимально эффективной формы.

В «Воздушных путях» отзвуком стихотворной поэтики становится специфический лирический сюжет, введенный в прозаический текст. Произведение отличается непроясненностью смысла и отсутствием логических объяснений происходящего, в результате чего текст требует неоднократного перечитывания для установления утраченных причинно-следственных связей.

Опыты синтезирования стиха и прозы приводят Пастернака к замыслу создания диалогии, включающей роман в стихах «Спекторский» и прозаическую повесть. Сама идея подобного симбиоза наглядно демонстрирует представление Пастернака о взаимосвязи двух форм словесного выражения. В статье «Несколько положений» Пастернак озвучивает данное суждение: «*Не отделимые друг от друга поэзия и проза – полюса*» [11. С. 369]. В указанных произведениях стих и проза предстают как две соотнесенные формы, нуждающиеся друг в друге, но при этом остаются строго противопоставленными, самостоятельными текстами.

Задача прозаической повести – взять на себя событийную составляющую произведения: «*Часть фабулы в романе, приходящуюся на военные годы и революцию, я отдал прозе, потому что характеристики и формулировки, в этой части всего более обязательные и разумеющиеся, стиху не под силу. С этой целью я недавно засел за повесть, которую пишу с таким расчетом, чтобы, являясь прямым продолжением всех до сих пор печатавшихся частей “Спекторского” и подготовительным звеном к стихотворному его заключению, она могла бы войти в сборник прозы, куда по своему духу и относится, – а не в роман, часть которого составляет по своему содержанию*» [12. С. 628]. Впрочем, автор отступает от своего первоначального замысла, поскольку в «Повести» (произведение так и не получило окончательного названия) описан лишь период перед началом Первой мировой войны, причем на первый план выходят не общественно-политические события, как задумывалось, а по большей части перипетии в отношении с женщинами главного героя, его мысли и переживания. Фраза «стиху не под силу» много говорит об отношении Пастернака к двум формам словесного выражения. Из многочисленных высказываний писателя известно, что проза всегда была для него приоритетной по отношению к стиху, а стихи представлялись конспектами к прозаическим полотнам.

В книге Е. Пастернак приводится стенографическая запись высказываний писателя, выполненная Л.К. Чуковской (1947 г.): «*В области слова я больше всего люблю прозу, а вот писал больше всего стихи. Стихотворение относительно прозы – это то же, что этюд относительно картины. Поэзия мне представляется большим литературным этюдом*» [5. С. 590]. Основываясь на данном утверждении, можно констатировать, что желание присоединить к стихотворному тексту прозаическую часть вполне закономерно для Пастернака. Однако «Повесть», призванная воплотить эпический масштаб происходящих событий, а потому ориентированная на прозаический способ выражения, несет в себе и стиховые интенции. Писатель, отступая от

задуманного, выбирает органичную для себя стихию – описание внутренних ощущений, переживаний, эмоций.

Текст условно можно разделить на две части, в первой из которых повествование ведется в настоящем времени, а во второй описываются воспоминания главного героя. Стиль частей различен. В первой автор сознательно дистанцируется от стиховой поэтики и стремится к «ясности» прозы. Вторая часть по количеству стиховых приемов и особенностям их использования приближена к «Детству Люверс». В ней, в силу актуализации особенностей жанра воспоминания, сильна лирическая стихия, проявляющаяся в ослаблении сюжета, обилии метафорических образований, очевидной ритмизации прозы. Как бы ни стремился Пастернак развести стихотворный и прозаический способы выражения и представить их как автономные, но соотносимые единицы, уже в ходе написания прозы он не смог отрешиться от лирической стихии, настроиться на эпический лад и, возможно, именно по этой причине не довел задуманное до конца – повесть так и не была закончена. К тому же публиковались части отдельно, что, возможно, и предопределило их окончательную самостоятельность.

Стремление к поискам своего стиля охватывает и другое произведение Пастернака – «Охранную грамоту», сохраняющую свойственные писателю приемы реализации стиховых интенций в прозе: лексические и грамматико-синтаксические повторы, метризацию и метафоризацию текста, что свидетельствует о временной консервации стиля писателя. К наиболее очевидным приемам стиховности в произведении следует отнести единоначалие предложений и абзацев. Так, например, во второй главе первой части «Охранной грамоты» тринадцать предложений подряд, составляющих три абзаца, начинаются с союза «как»: «Я не буду описывать в подробностях, что ей предшествовало. Как в ощущении... Как первой его страстью в ответ... Как имена, отысканные по определителю... Как весной девятьсот первого года... Как первое ощущение женщины... Как раньше, чем надо... Как летом девятьсот третьего года... Как погиб студент... Как потом, когда я сломал себе ногу... Как натягиваясь, точно запущенный змей... Как скача в ту ночь с врачом... Я не буду этого описывать, это сделает за меня читатель...» [12. С. 150–151]. Единоначалие уравнивает предложные конструкции, формирует вертикальный ритм, частично разрушая горизонтальную проекцию текста. Более того, указанная конструкция как бы «окольцована», заключена в рамку повторяющимися предложениями «я не буду описывать» и «я не буду этого описывать». Такая композиционная организация указывает на стих как источник вдохновения писателя. Другой яркий признак стиховой поэтики, реализованный в данном примере, – так называемые «случайные» метры (Ю. Орлицкий), неслучайность которых в случае Пастернака безусловна. Фрагмент насыщен метрическими цепями, но к наиболее продолжительным относятся следующие:

- «шестое чувство» Гумилева» (4-ст. ямб);
- «где по соседству жили Скрябины» (4-ст. ямб);
- «она затем сошла с ума» (4-ст. ямб);

- «как погиб студент» (3-ст. хорей);
- «трехпудовой глыбой гипса» (4-ст. хорей);
- «как, скача в ту ночь с врачом» (4-ст. хорей);
- «безвопросно рвавшимся к Линнею» (5-ст. хорей);
- «потому что слишком рано увидел на них» (7-ст. хорей);
- «стал я невольником форм» (3-ст. дактиль);
- «тоненький сельский набат» (3-ст. дактиль);
- «точно запущенный змей» (3-ст. дактиль);
- «десятилетку открылась природа» (3-ст. дактиль);
- «когда я сломал себе ногу» (3-ст. амфибрахий) и др.

Метрические цепи разнообразны по видам метра, но преобладающая двусложниковая метризация и значительный объем метрических фрагментов создают ощущение ритмической упорядоченности. Стиховое мышление писателя проявляет себя в произведении в полной мере.

Рассмотрев такие произведения, как «Детство Люверс», «Воздушные пути», «Повесть», «Охранная грамота», можно констатировать, что, несмотря на жанрово-стилевые эксперименты, проза Пастернака в этот период творчества балансирует в строго очерченных пределах стиховности, когда одни стихотворные приемы сменяют другие, и далека от «прозрачности» классической прозы.

Следующий виток в эволюции стиля происходит в период между созданием «Охранной грамоты» и «Люди и положения», охватывая промежуток с 1929 по 1956 г. Движение от усложненности стиля к простоте, осознанное и продекларированное автором, становится не просто явным, а даже в какой-то степени демонстративным. В очерке «Люди и положения» Пастернак неодобрительно отзываясь о раннем периоде своего творчества: «В “Охранной грамоте”, опыте автобиографии, написанном в двадцатых годах, я разобрал обстоятельства жизни, меня сложившие. К сожалению, книга испорчена ненужной манерностью, общим грехом тех лет» [13. С. 296]. «Ненужная манерность», «грех тех лет», безусловно, усложненность прозы, связанная не в последнюю очередь с ее стиховностью. Меняются характер использования данных приемов и их функциональная заданность. Ощущение «легкости», «ясности» прозы создается за счет ухода от тотальной метафоризации и ориентации на конкретность словоупотребления, точность, фактичность изложения. Объектами описания становятся обстоятельства внешней жизни, а не внутренние ощущения. Более всего изменения заметны при сопоставлении очерка с «Охранной грамотой» как взаимно соотносимым текстом. Анализ двух отрывков, близких по содержанию, делает это утверждение очевидным.

Фрагмент из «Охранной грамоты»: «Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движенья в гипсе, горели за рекой эти знакомые, и юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат» [7. С. 151].

Фрагмент из очерка «Люди и положения»: «Увядавший однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением, что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах» [13. С. 305].

Первый отрывок обладает большей эмоциональной и смысловой насыщенностью. Фраза «в один вечер выбывши из двух будущих войн», образная по своей сути, а потому неоднозначная по смыслу, включающая звуковую «игру», вызывает эмоциональный отклик. Метафорический образ «юродствующего набата», а также выражение «горели эти знакомые» формируют многомерность смыслов, создают ощущение тревоги. Образная насыщенность текста приводит к тому, что слова, как в стихотворной строке, вступают друг с другом в интенсивное смысловое взаимодействие. Происходит «динамизация» речевого материала, в каждом слове становятся ощутимы второстепенные лексические значения, и меняется значение основного. Создается эффект смысловой насыщенности при лаконизме, компактности формы. Второй фрагмент предельно конкретен. Он представляет собой нейтральное повествование с демонстративным отказом от образной насыщенности, смысловой концентрации, формирующей подтексты. В текст проникают разговорные элементы («увязавшись», «свалился»), элементы делового стиля («что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах»), которые указывают на отсутствие поэтических интенций. Предложения подлежат пересказу без потери смысла, легко распадаются на логические блоки.

Устойчивым стиховым приемом, реализованным в обоих фрагментах, становится метризация прозы: «когда я сломал себе ногу» (3-ст. амфибрахий), «тоненький сельский набат» (3-ст. дактиль); «увязавшись однажды за ними» (3-ст. анапест), что свидетельствует о сохранности метрического «мышления» писателя даже в его зрелой прозе. Метризация текста, как яркий маркирующий компонент «прозы поэта», остается неизменной.

Сопоставление взаимно соотношенных отрывков позволяет прийти к некоторым заключениям. В зрелом творчестве Пастернак отказывается от тотальной метафоризации текста. Он начинает рассматривать метафо-

ру не как высшее проявление художественности, а как первый этап рождения мысли: «Прямая формулировка и метафора – не противоположности, а разновременные стадии развития мысли, ранней, мгновенно родившейся и еще не проясненной в метафоре, и отлежавшейся, определившей свой смысл и только совершенствующей свое выражение в неметафорическом утверждении» [5. С. 562]. Ощущение ясности стиля, формируемое отказом от тотальной метафоризации текста, также усиливается за счет упрощения грамматико-синтаксических конструкций и отказа от лексических повторов. При этом неизменным остается такой показатель стиховности, как включение в прозаический текст метрически организованных фрагментов.

Изучение специфики малой прозы Пастернака с позиций внесения в текст стихового начала позволяет утверждать, что стремление к простоте было перманентным состоянием в его творчестве. С самых первых шагов в литературе Пастернак старался, пусть неосознанно, уйти от усложненности стиля к простоте и ясности выражения. Путь этот был связан с отказом от реализации стиховых приемов в прозаическом дискурсе, но метафорическое по своей сути мышление писателя затрудняло воплощение данной задачи. Сознание, порождающее метафоры, с трудом переводило образы в прозаическую метонимическую плоскость, а музыкальная одаренность приводила к тому, что прозаический текст подвергался активной ритмизации на разных уровнях. Вследствие этого большая часть малой прозы Пастернака представляет собой некий эксперимент по внесению в прозаический текст стихового начала, разрешение которого следует искать в самом значительном произведении писателя – романе «Доктор Живаго». Но какие бы цели не ставил себе Пастернак, художественную ценность, узнаваемость его прозы определяют именно стиховые интенции, реализованные в прозаическом дискурсе. На протяжении творческого пути их характеристики менялись, но присутствие в тексте всегда оставалось неизменным.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324–338.
2. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. С. 573–597.
3. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.
4. Лихачев Д.С. Борис Леонидович Пастернак. Вступительная статья // Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931 г. М.: Художественная литература, 1989. С. 5–47.
5. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989. 688 с.
6. Пастернак Б.Л. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4: Повести. Статьи. Очерки. М.: Художественная литература, 1991. С. 296–349 (далее: СС с указанием тома и страниц).
7. Пастернак Б.Л. Охранная грамота // СС. С. 149–240.
8. Пастернак Б.Л. Апеллесова черта // СС. С. 7–27.
9. Пастернак Б.Л. Детство Люверс // СС. С. 149–240.
10. Чудакова М.О. Заметки о языке современной прозы // Чудакова М.О. Избранные работы. Т. 1: Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры. 2001. С. 245–291.
11. Пастернак Б.Л. Несколько положений // СС. С. 366–370.
12. Пастернак Б.Л. Писатели о себе // СС. С. 628–629.
13. Пастернак Б.Л. Люди и положения // СС. С. 296–349.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 2 декабря 2010 г.