

УДК 821.161.1"19"  
ББК 83.3(2=411.2)6-3

*Т. Г. Прохорова*

**ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА МАРБУРГА  
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ Б. ПАСТЕРНАКА  
«ОХРАННАЯ ГРАМОТА»**

В статье исследуются принципы создания образа Марбурга в автобиографической повести Б. Пастернака «Охранная грамота» (1931), выявляются особенности интерпретации художником реальных жизненных впечатлений. Автор статьи, опираясь в теоретическом плане на работу болгарского философа и эстетика К. Горанова «Художественный образ и его историческая жизнь» (М., 1970), рассматривает образ не как готовую структуру, а как динамичную систему. В статье доказывается, что в «Охранной грамоте» Марбург предстает как «образ-восприятие», «образ-процесс», «образ-произведение», что и определяет его постоянную трансформацию. Реальный Марбург открывается автобиографическому (лирическому) герою то как город мечты, то как воплотившаяся наяву сказка или мистерия, то как пространство истории и культуры, то он становится со-участником драмы любви или страстного увлечения наукой. Эти трансформации образа города определяются философско-эстетической концепцией Пастернака, во многом сформировавшейся под влиянием марбургской философской школы.

*Ключевые слова:* Б. Пастернак, «Охранная грамота», трансформации, Марбург, динамичная система, образ-восприятие, образ-процесс, образ-произведение.

*T. G. Prokhorova*

**TRANSFORMATION OF MARBURG'S IMAGE  
IN B. PASTERNAK'S AUTOBIOGRAPHICAL STORY  
"SAFETY PROTECTION CERTIFICATE"**

The article explores the principles of creating the image of Marburg in the autobiographical prose of B. Pasternak "Safety Protection Certificate" (1931), reveals the features of the artist's interpretation of real life impressions. The author of the article, relying theoretically on the work of the Bulgarian philosopher and aestheticist K. Goranov "Artistic image and its historical life" (Moscow, 1970), considers the image not as a ready-made structure, but as a dynamic system. The article proves that in "Safety Protection Certificate" Marburg appears as "image-perception", "image-process", "image-work", which determines its constant transformation. The real Marburg opens to the autobiographical (lyrical) hero either as a city of dreams, or as a fairy tale or mystery embodied in reality, or as a space of history and culture, or he becomes a co-participant in the drama of love or passion for science. These transformations of the city's image of are determined by the philosophical and aesthetic framework characteristic of Pasternak, which was largely formed under the influence of the Marburg school of philosophy.

*Key words:* B. Pasternak, "Safety Protection Certificate", transformations, Marburg, dynamic system, image-perception, image-process, image-work.

Встреча с Германией, постижение ее истории и культуры сыграли в жизни и творчестве Б. Пастернака огромную роль. Тема эта весьма обширна. В данном исследовании пойдет речь лишь об одном событии: 25 апреля 1912 года будущий поэт приехал в Марбург для изучения философии в университете и пробыл здесь три месяца, ставших важным этапом в его жизни. Неслучайно этот факт биографии нашел отражение в целом ряде произведений Пастернака, написанных в разное время: стихотворении «Марбург» (1916), автобиографической прозе «Охранная грамота» (1931) и «Люди и положения» (1956), а также в письмах 1910-х годов. Наиболее объемным и многогранным образ города предстает в «Охранной грамоте», которая и станет основным материалом нашего изучения.

Посвященная памяти Райнера Марии Рильке, которому, по словам Бориса Пастернака, он обязан «основными чертами <...> характера, всем складом духовного существования» [12, с. 62], автобиографическая повесть «Охранная грамота» стала произведением, в котором он выразил свои представления об искусстве, о природе творчества. Ее внутренним сюжетом стал процесс рождения поэта. Этому во многом способствовала его встреча с Марбургом. Философские взгляды поэта оформлялись именно под влиянием марбургской неокантианской школы, которая занималась логико-методологической проблематикой естественных наук. В Марбурге произошло его долгожданное свидание с философом Германом Когеном, лекции которого он мечтал услышать, с Паулем Наторпом, чьи работы Пастернак изучал в Московском университете. В письме к родителям от 31 мая 1912 года Пастернак писал: «...сейчас только <...> разобрался в том, что первостепенно и что нет» (цит. по: [11, с. 137]). Здесь же разыгралась первая любовная драма будущего поэта, которая тоже отразилась на трактовке образа Марбурга в повести.

«Охранная грамота» не раз становилась предметом изучения литературоведов. К этому произведению обращались: Г. Белая [1], В. Каверин [5], Е. Г. Йонкис [4], И. Леенсон [6], Д. Лихачев [7], Е. Пастернак [11], Р. Якобсон [16], Е. Фарыно [13], Н. Фатеева [14], Т. В. Федосеева и Е. С. Блицко [15] и др., но ни в одной из этих работ образ Марбурга не являлся основным объектом анализа.

Единственным исследованием, специально посвященным изучению концепта «город» в творчестве Б. Пастернака, является кандидатская диссертация Т. А. Мегирьянц [8], выводы которой будем учитывать в дальнейшем. Мы разделяем точку зрения автора этой работы, что в художественном мире поэта данный концепт является системообразующим, что в поэзии и прозе Пастернака «связь человек / город / мир является двусторонней и взаимомоделирующей компоненты данной цепочки. Город нуждается в человеке, обретая через его воспринимающее сознание слово» [8, с. 3]. Т. А. Мегирьянц выделяет два типа городов в творчестве Пастернака: «город-жизнь и город-музей/театр. Город-жизнь представлен в первую очередь Москвой — творимым и творящим пространством русской культуры. Для писателя Москва — центр культурного и биографического поля, ядро, организующее космос его произведений. Города-музеи — это западноевропейские (Марбург, Венеция и пр.) и русские города (Петербург, Тифлис). Города этого типа представлены как культурные знаки, существующие независимо от художественного мира Пастернака. Становясь фрагментом его пути, они лишь на время обретают витальное начало» [8, с. 17]. По отношению к Марбургу данное суждение

представляется нам спорным. Этот немецкий город стал для Пастернака не просто «фрагментом пути», но временем и местом, где и когда определилась его жизненная и творческая дорога, где формировалась его философско-эстетическая концепция. Не случайно на протяжении более сорока лет память художника о Марбурге не только не потускнела, но, наоборот, образ города вырисовывался все ярче по мере того, как Пастернак осознавал значение этих впечатлений. В «Охранной грамоте» Марбург становится не просто местом действия, но живым лицом, откликающимся буквально на все, что происходит с автобиографическим героем, проекцией его души.

Цель нашего анализа — выявить принципы создания этого образа (не концепта!) в автобиографической повести «Охранная грамота», проследить их связь с философско-эстетическими взглядами Пастернака.

Теоретической основой работы является труд болгарского философа и эстетика Крысти Горанова «Художественный образ и его историческая жизнь» (М., 1970), в котором утверждается, что образ можно рассматривать не только как готовую структуру, но и как «образ-процесс, образ-произведение и образ-восприятие. При этом речь идет не о трех разных образах, а о трех состояниях одного и того же образа-системы» [2, с. 187]. Использование данной терминологии обусловлено тем, что предложенная К. Горановым типология образа и, главное, само понимание образа как динамичной системы, на наш взгляд, как нельзя лучше отражает характер художественного мышления Пастернака. Вспомним его слова о том, что «искусство интересуется не человеком, а образом человека», причем этот образ «больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону» [9, с. 222]. Если перефразировать это суждение по отношению к нашей теме, можно сказать, что в «Охранной грамоте» Пастернака интересует не реальный Марбург: образ города у него оказывается неизмеримо больше и зарождается «на ходу». В данном случае реализуется закон искусства, который автор этой повести определил так: «Его (искусства. — Т. П.) истины не изобразительны, а способны к вечному развитию» [9, с. 223].

По справедливому наблюдению Р. Якобсона, «в пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического “я”» [16]. Это происходит не только в его поэзии, но и в прозе.

Вначале Марбург для автобиографического героя «Охранной грамоты» — город мечты: «Два года, предшествовавших поездке, слово Марбург не сходило у меня с языка» [9, с. 213], — пишет Пастернак. И первая встреча с ним не разрушает мечту, а рождает непротиворечивое единство мечты и реальности. Выйдя с вокзала, автобиографический герой «стоял, заламя голову и задыхаясь». Над ним «высился головокружительный откос, на котором тремя ярусами стояли каменные макеты университета, ратуши и 800-летнего замка» [9, с. 213]. С десятого шага он перестал понимать, где находится, ибо связь с остальным миром забыл в вагоне» [9, с. 213]. Этот романтический «образ-восприятие» определяет и развитие «образа-процесса».

Пастернак считал, что искусство создается не творцом, а действительностью. «Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» [9, с. 231]. Мир сам говорит с поэтом. В образе преображенной реальности искусство является творцу. В «Охранной грамоте» Марбург явился автобиографическому герою как «произведение»,

которое он будет читать, открывая для себя все новые и новые его страницы. Практически с самого начала этот образ предстает как система динамичная. Пастернаковская картина мира принципиально открыта. Не случайно в его творчестве сквозным является образ дороги. В «Охранной грамоте» их даже несколько: Гиссенская, Barfusserstrasse, железная дорога и водная — река Лан. Они связывают автобиографического героя не просто с той или иной географической точкой в пространстве, но с миром истории, культуры, природы, в которых не существует границы между верхом и низом, большим и малым, космическим и земным: «...поезд проносился мимо, судорожно бросаясь вверх, вниз и во все стороны сразу. Снопы его барабанного света попадали в хозяйские кастрюли. <...> На речное масло Лана соскальзывала звезда-другая» [9, с. 217].

Для Пастернака также не существует границы между прошлым и настоящим, между доступной взгляду конкретикой и беспредельностью истории. Как справедливо заметил Р. Якобсон, «ассоциация по смежности — послушный инструмент в руках Пастернака-художника — перетасовывает пространство и смешивает временные ряды» [16]. Неудивительно, что автобиографический герой «Охранной грамоты», глядя с балкона своего дома в сторону Barfusserstrasse, представлял себе «много подходящего. Ганса Сакса. Тридцатилетнюю войну. Сонную, а не волнующую природу исторического бедствия, когда оно измеряется десятилетиями, а не часами» [9, с. 216]. История воспринимается Пастернаком как природное явление, и Марбург является органической частью этой живой картины. А поскольку для поэта не существует границ между историческим, природным и человеческим, ландшафт Марбурга «думал» о Тридцатилетней войне и «кончил тем, что сам ее себе напроорочил» [9, с. 241]. Мысль о давнем историческом событии порождает воспоминание о Первой мировой войне и ее трагических последствиях. Автобиографический герой видит сон. Ему «снилось пустынное поле, и что-то подсказывало ему, что это Марбург в осаде» [9, с. 234]. Он видел земляные укрепления, «на батарейных укреплениях чуть отличимо рисовались люди с подозрными трубами. Их с физической осязательностью обнимала тишина, какой не бывает на свете. Она рыхлою земляною вьюгой пульсировала в воздухе и не стояла, а совершалась» [9, с. 234]. Затем это «грустное сновидение» реализуется. Когда в феврале 1923 года автобиографический герой вторично посещает Марбург, он видит холодную и голодную Германию, «всю поголовно на костылях» [9, с. 240].

Однако на тех страницах «Охранной грамоты», где речь идет о первом посещении города, «историческое бедствие» намечено лишь в форме предчувствия. Пока же Марбург предстает, прежде всего, как пространство культуры. И когда автобиографический герой вступает в него, он сразу вовлекается в сказочное или мистериальное действие. Ему кажется, что если бы братья Grimm, «как сто лет назад, приехали сюда изучать право у знаменитого юриста Савиньи, они сызнова уехали бы отсюда собирателями сказок» [9, с. 217], ведь здесь «даже электричество знало о преданье, сложенном об этом месте» [9, с. 217].

Город напоминает сценическую площадку, дома казались декорациями к спектаклю. Марбург «вспыхивал по-оперному», встречавшиеся на улице студенты «точно выступали в вагнеровских “Мейстерзингерах”» [9, с. 217], а по склону от Марбургского замка спускалось «живое историческое лицо — Елизавета Венгерская» [9, с. 217] — покровительница бедных и страждущих,

канонизированная в 1235 году папой Григорием IX. В этом мире, где даже «голос естественного права облечен <...> в форму чуда» [9, с. 218], не только Елизавета, но и Ломоносов, и братья Гримм и даже профессор Марбургского университета Коген воспринимаются как действующие лица бесконечно длящейся мистерии.

Примечательно, что в «Охранной грамоте», написанной спустя почти двадцать лет после посещения Пастернаком Марбурга в 1912 году, воссоздается то восприятие города-чуда, которое родилось у него при первой встрече с ним. Так, в письме к родителям от 11 мая 1912 года он пишет: «Если бы это был только город! А это какая-то средневековая сказка. Если бы тут были просто профессора! А то среди лекции приоткрывается грозное готическое окно, напряжение сотни садов заполняет почерневший зал, и оттуда с гор глядит вечная, великая Укоризна. Если бы тут были только профессора. А тут и Бог еще!» (цит. по: [11, с. 135]).

Однако образ города в «Охранной грамоте» все время трансформируется. Вот «безумно емкий мир очищен и помещенье готово к новому найму» [9, с. 221]: в Марбург приезжают сестры В-е, и мистериальное действие сменяет драма любви. Вначале три дня, проведенные вместе с девушками, были похожи на праздник. Но после того, как Пастернак, влюбленный в старшую из сестер Иду Высоцкую, решился, наконец, в день их отъезда объясниться с ней и получил отказ, все меняется. Теперь городские реалии, утрачивая свою самоценность, преломляются сквозь призму восприятия страдающего юноши. Эти чувства определили облик города еще в стихотворении Пастернака «Марбург» (1916):

...Каждая малость  
Жила и, не ставя меня ни во что,  
В прощальном значеньи своем поднималась.  
Плитняк раскалялся, и улицы лоб  
Был смугл, и на небо глядел исподлобья  
Бульжник, и ветер, как лодочник, греб  
По липам. И все это были подобья... [10, с. 114].

Причем в число «подобий» включаются не только «когтистые крыши. Деревья. Надгробья», но и братья Гримм, Мартин Лютер, словом, весь город вкупе с его обитателями из далекого прошлого и настоящего, становится соучастником, точнее, «со-чувственником» лирическим героем.

В «Охранной грамоте» мы встречаем то же единство страсти, которая разрушает границы между живым и неживым, природным и человеческим, прошлым и настоящим, вовлекая все и всех в единый круговорот, заставляя сопереживать автобиографическому герою: «Меня окружали изменившиеся вещи. В существо действительности закралось что-то неиспытанное. Утро знало меня в лицо и явилось только затем, чтобы быть при мне и *никогда* не оставить» [9, с. 226]. Город «исхудал и почернел», «гора выросла и втянулась» [9, с. 228].

Пространство любви подчинило себе и пространство географическое: оно расширяется. Вообразив, что не попрощался с Идой, герой вскочил на вагонную ступеньку поезда, и он унес его в Берлин. Находясь рядом с любимой, он на некоторое время почувствовал, что «Сказочный праздник, едва не прервавшийся, продолжался, удесятеренный бешенством движения и блаженной головной болью от всего только что испытанного» [9, с. 224]. Однако

уже на берлинском вокзале «праздник» закончился, и герой вынужден был вернуться в Марбург. После всего пережитого он ощущал себя другим человеком, ведь, как комментирует автобиографический повествователь, «всякая любовь есть переход в новую веру» [9, с. 229]. В повести эти изменения вновь выражены через трансформацию пространства. Вначале оно резко сужается: еще в вагоне поезда образ покинутой марбургской комнаты вновь и вновь вставал перед автобиографическим героем. Эти воспоминания воскрешали память о другой страсти, совсем недавно владевшей им, переживавшим «изученье науки сильнее, чем это требовалось предметом» [9, с. 227]. В письме от 9 июля 1912 года Пастернак писал родителям, что «докопался в идеализме до основания» (цит. по: [11, с. 144]). В комнате автобиографического героя ожидала россыпь книг с открытыми страницами, которые вытянулись «поперек помещенья подобьем древовидного папоротника, налегая своими листовыми разворотами на стол, диван и подоконник» [9, с. 227], поэтому, когда он, сидя в вагоне поезда, представлял себе это, то «видел во плоти свою философию и ее вероятную судьбу» [там же].

Однако, возвращаясь в Марбург, герой уже знал, что к прежней «вере» возврата нет. Вот почему вновь возникает образ дороги. Глядя из окна вдаль, он мысленно произносит: «Конец, конец! Конец философии, то есть какой бы то ни было мысли о ней» [9, с. 229]. Это движение к новой цели было связано с новой страстью — полной поглощенностью поэзией. Переход в эту новую «веру» был подготовлен всеми предшествующими переживаниями, этот процесс духовного и творческого развития героя непрерывен. В пастернаковском понимании искусства воплотилась его идеалистическая философская концепция. В «Охранной грамоте» это определило характер образа Марбурга — соучастника всего происходящего, связь и взаимопроникновение в нем малого и большого, высокого и обыденного. Такое мировосприятие объясняет открытость пространства образа, даже если оно сведено к маленькой точке. Вот почему в финале марбургского сюжета, хотя город, «ценность» которого для героя заключалась в его философской школе, «растаял», но герой обретает здесь «чувство *настоящего*», творческую эстетику, которую построил «на двух понятиях, на понятия силы и символа» [9, с. 230]. Поясняя эту мысль, он пишет: «<...> в отличие от науки, <...> искусство интересуется жизнью *при прохожденьи* сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством. <...> Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения» [9, с. 230, 231].

В данном случае использование понятий теоретической физики для выражения эстетических взглядов вполне закономерно для Пастернака как ученика Г. Когена и П. Наторпа. Напомним, что неокантианцы опирались в своих исследованиях на ряд выдающихся открытий в сфере естественных наук, появившихся на рубеже XIX—XX веков, в том числе на новые теории в области физики, изменившие взгляд на взаимодействие времени и пространства, субъекта и объекта. Произшедшее в Марбурге расставание Пастернака с философией не означало для него отказа от некоторых методологических идей неокантианцев, по-своему им переосмысленных, освобожденных от присущего им жесткого рационализма. Для поэта искусство никогда не являлось некой иллюстрацией философских взглядов, и все же в трансформированном поэтическим воображением виде они по-своему воплощались в его творчестве.

В «Охранной грамоте» Пастернак, говоря о том, что искусство «списывает с натуры», формулирует важнейший принцип своего восприятия мира: «Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность» [9, с. 231].

Здесь поэт фактически определяет тот самый метонимический принцип восприятия мира, о котором много позже писал Р. Якобсон в своей статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» [16]. Ученый подчеркивал, что его творчеству придает «лица необщее выражение» «система метонимий, а не метафор». <...> Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности» [16]. Едва ли не все приведенные нами выше цитаты из «Марбурга» и из «Охранной грамоты» служат тому подтверждением. Но важно также иметь в виду, что этот метонимический принцип исходит из авторского понимания сущности искусства, сформулированного в «Охранной грамоте», из пастернаковской философии жизни, в чем-то созвучной с представлениями П. Наторпа, который считал, что «предмет должен согласовываться с мышлением, а не мышление с предметом» (см.: [3]).

Неудивительно, что в финале марбургского сюжета автобиографической повести границы комнаты, в которой «увлеченно писал» герой, раздвигаются в пространство вечности, космоса: «<...> И на дальнем конце столовой клеенки, как звезда на небе, блистал давно не мытый чайный стакан» [9, с. 232]. Закономерно, что эту картину дополняет образ дороги. Причем он вновь рождается по принципу метонимической смежности: герой не стирал пыль, покрывающую стол, «солидарности ради, симпатизируя щебню Гиссенской дороги» [9, с. 232].

Как видим, у Пастернака «звезда в небе», «давно не мытый чайный стакан», «щебень Гиссенской дороги» и пыль на столе — все это явления вполне соотносимые, поскольку, как сказано им в цикле «Волны», созданном примерно в то же время, что и «Охранная грамота», поэт чувствует «родство со всем» и «знается» с «будущим в быту». В соотношении образов дороги и звезды, связанных переживанием автобиографического героя повести, можно усмотреть аллюзивную отсылку к знаменитому стихотворению М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Однако эта аллюзия скорее полемическая, она лишь подчеркивает контрастность мировосприятия двух поэтов: лермонтовского — трагического и пастернаковского — гармонического.

Подводя итог, еще раз подчеркнем, что в «Охранной грамоте» образ Марбурга предстает как открытая динамичная система, как образ-восприятие, образ-процесс и образ-произведение, в котором воплотилось авторское понимание искусства, истории, природы, любви. Этот образ рождается на пересечении двух временных точек зрения, двух взглядов: из 1910-х годов и двадцать лет спустя. Город как чудо открылся молодому студенту-философу, влюбленному юноше, начинающему поэту, и одновременно в этом образе нашла выражение точка зрения зрелого художника, формулирующего свои философско-эстетические взгляды.

## Список литературы

1. *Белая Г.* «...Образ мира, в слове явленный...» // *Вопр. лит.* 1984. № 4. С. 218—223.
2. *Горанов К.* Художественный образ и его историческая жизнь. М. : Искусство, 1970. 519 с.
3. *Иванов А.* Неокантианство. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/filosofiya/NEOKANTIANSTVO.html](https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/NEOKANTIANSTVO.html) (дата обращения: 17.01. 2020).
4. *Йонкис Г.* Пастернак: под знаком Германии. URL: <https://omiliya.org/article/boris-pasternak-pod-znakom-germanii-greta-ionkis.html> (дата обращения: 04.01.2020).
5. *Каверин В.* Проза Пастернака // *Новый мир.* 1983. № 6. С. 260—264.
6. *Леенсон Е. И.* Поэтика автобиографической прозы Б. Л. Пастернака и традиции Р. М. Рильке : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Тверь, 2007. 185 с.
7. *Лихачев Д.* Звездный дождь: Проза Б. Пастернака разных лет // *Пастернак Б. Воздушные пути.* М. : Сов. писатель, 1982. С. 3—18.
8. *Мегирьянц Т. А.* Концепт «город» в творчестве Б. Пастернака : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Воронеж, 2002. 18 с.
9. *Пастернак Б.* Воздушные пути. М. : Сов. писатель, 1982. 495 с.
10. *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы : в 2 т. Л. : Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1990. Т. 1. 504 с.
11. *Пастернак Е.* Биография. М. : Цитадель, 1997. 728 с.
12. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. М. : Книга, 1990. 256 с.
13. *Фарыно Е.* Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота») // *Wiener Slawistischer Almanach.* Wien, 1989 а. Sbd. 22.
14. *Фатеева Н. А.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200776&r=1> (дата обращения: 02.01.2020).
15. *Федосеева Т. В., Бличко Е. С.* Выражение авторского сознания в ранней прозе Б. Л. Пастернака («Охранная грамота»). URL: <http://os.x-pdf.ru/20filosofiya/761667-1-virazhenie-avtorskogo-soznaniya-ranney-proze-pasternaka-ohrannaya.php> (дата обращения: 12.01.2020).
16. *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака. URL: <https://koppel.pro/guest/zametki-o-proze-poeta-pasternaka-8851>(дата обращения: 12.01.2020).