

Прочтения

Оксана Мальцева

Гоголевские коды в повести Б. Пастернака «Охранная грамота»

Oksana Maltseva

Gogolian Codes in Boris Pasternak's Novel *Safe Conduct*

Оксана Мальцева (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент Института гуманитарных наук; кандидат филологических наук) oa_malts@mail.ru.

Ключевые слова: Б. Пастернак, Н. Гоголь, аллюзия, сюжет, автобиографичность в литературе

УДК: 821.161.1.19.

Автобиографическая повесть Бориса Пастернака «Охранная грамота» рассматривается в контексте аллюзий на повесть Николая Гоголя «Пропавшая грамота». Показана их смыслообразующая функция в сюжете о поисках героя себя. Особое внимание уделяется проблеме самоопределения художника как продолжателя христианской традиции в европейском искусстве.

Oksana Maltseva (PhD; Associate Professor, Institute for the Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University) oa_malts@mail.ru.

Key words: Boris Pasternak, Nikolai Gogol, allusion, plot, autobiographical literature

UDC: 821.161.1.19.

Boris Pasternak's autobiographical novel *Safe Conduct* is examined in the context of allusions from Nikolai Gogol's story *The Lost Letter*. Their function in creating meaning in the plot about the protagonist's spiritual search is investigated. The special attention is focused on the problem of the self-definition of a writer as a successor of the Christian tradition in European letters.

Повесть «Охранная грамота» (1931) занимает особое место в творчестве Бориса Пастернака. «Эту книгу я писал не как одну из многих, а как единственную» [Пастернак 2004а: 552], — говорил он. В качестве смыслообразующей доминанты автор выделяет выражение в ней своих взглядов на природу искусства, в то время как непосредственно заданный мемуарный план выполняет, по его словам, лишь посредническую функцию:

Это ряд воспоминаний. Сами по себе они не представляли бы никакого интереса, если бы не заключали честных и прямых усилий понять с их помощью, что такое культура и искусство, если не вообще, то хотя бы в судьбе отдельного человека [Там же].

По-видимому, «Охранная грамота» имела для поэта значение его философско-эстетической программы, в которой, однако, он выражает свою позицию художника не прямо («Мне хотелось выразить в ней несколько своих мыслей... по ряду вопросов. Части этих вопросов *нельзя было касаться*» [Там же]), а косвенно — через внешний, событийный ряд воспоминаний, обретающих, таким образом, черты некоторой иносказательности. Об этом качестве произведения упоминает, например, в своей книге Л. Флейшман [Флейшман 2005: 28, 45], ссылаясь на известные ему факты, но не ставя перед собой задачи раскрыть затронутую проблему подробнее.

Эта работа является попыткой рассмотреть повесть Б. Пастернака в контексте ее заглавной аллюзии, которая, на наш взгляд, диалогически связывает это произведение с повестью Николая Гоголя «Пропавшая грамота» (1831) (можно увидеть и перекличку в датировке произведений). Примечательно и то, что экземпляр своей «Охранной грамоты» с надписью «Горячо любимому Борису Николаевичу от преданного Б. Пастернака» [Там же: 151] поэт подарил Андрею Белому после публичных докладов последнего о творчестве Гоголя, прочитанных в начале 1933 года. Следует упомянуть, что Белый-гоголевед проявлял особый интерес к христианским основам творчества классика, что должно было быть близко Пастернаку, известному своими христианскими убеждениями.

Заметим, что, посвящая свою «Охранную грамоту» памяти только что ушедшего из жизни Р.-М. Рильке — поэта-христианина начала XX века, Пастернак не называет его имя в начальном эпизоде, более того делает его облик похожим на то, как традиционно изображали Гоголя: упоминает о черном дорожном плаще-«разлетайке» (который был использован и Н. Андреевым в московском памятнике Гоголю 1909 года) и вводит мотив русской «быстрой езды» на пристяжных. Думается, что в этой контаминации образов Гоголя и Рильке содержится мысль о преемственности между поколениями писателей. Действительно, их взгляды на природу искусства и долг художника перекликаются друг с другом:

Искусство... должно быть свято. <...> Во время чтения душа исполняется стройного согласия... струится елей всепрощающей любви к брату. <...> Если же создание поэта не имеет в себе этого свойства... не назовется созданием искусства. Поделом! Искусство есть примиренье с жизнью [Гоголь 1986: 322—325].

Для человека творчества Бог — последняя, самая заветная цель. <...> ...он добавляет к Нему еще одну силу, еще одно имя, чтобы когда-нибудь в конце Бог сбылся в ком-нибудь из далеких потомков... Это и есть долг художника [Рильке 2001: 151].

...тема и намерение всякого искусства заключаются в примирении индивидуума со Вселенной [Рильке 1994: 48].

Сам Пастернак, в свою очередь, восторженно отзывался о Гоголе [Пастернак 2005: 303] и Рильке, признавая последнего своим непосредственным наставником: «Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни» [Пастернак 2004а: 552]. В своих программных высказываниях об искусстве, которое «должно быть свято», он близок традиции Рильке и Го-

голя: «...для меня нет искусства без присутствия Святого Духа... без его стийных, вечных и обязательных даров» [Пастернак 2004б: 274].

В этом контексте представляется важным упомянуть о некоторых особенностях «христианского» сюжета «Пропавшей грамоты» Н. Гоголя. В его основе лежит переплетение двух планов повествования — реального и мистического. Первый представляет собой рассказ о курьерской доставке неким казаком гетьманской грамоты к царице, второй — о столкновении героя с нечистой силой, в результате которого он едва не потерял вверенный ему документ, а с ним и свою душу. Именно символом души героя называет грамоту в своем исследовании И. Трофимова [Трофимова 2001: 14]. Тогда образ дороги как композиционный стержень произведения оказывается символом жизненного пути, на котором герой проходит испытания. При этом «дед демонстрирует близость к персонажам демонического плана, а также возможность самому оказаться во власти бесовских сил (он ручается своей душой, что не подпустит к себе черта)» [Там же: 13]. Своего рода двойником героя становится его приятель запорожец, о котором сказано, что «бес засел в него», «душа продана нечистому» и что обречен он на вечную гибель. Недаром в результате запорожец оказывается «носителем» шапки-грамоты героя. Кульминационным моментом является карточная игра уже охваченного инферном героя с нечистой силой — игра, в ходе которой он наконец-то вспоминает о силе Божьей (накладывает крестное знамение на карты), что дарует ему спасение. Однако финал повести остается открытым: инферн не может быть полностью побежден духовно слабым человеком, а потому постоянно присутствует в жизни последнего, тая в себе угрозу вечной гибели для него и его близких.

По мнению А. Белого, произведения Гоголя объединены единым мета-сюжетом — художественным инвариантом «духовной биографии» автора. Таким образом, декларируемый автобиографизм Пастернака может восприниматься и как отсылка к этому гоголевскому опыту. Повествуя о жизни героя «Охранной грамоты» в период с 1900 по 1930 год в ключевых эпизодах детства (ему 10 лет; он воспитывается в культурной атмосфере родительского дома), отрочества (ему 13—19 лет; он, живя в Москве, увлекается музыкой), юности (ему 22 года; он занимается философией в Марбурге и знакомится с шедеврами «вечного искусства» Венеции) и зрелости (ему 24—40 лет; он, возвратившись на родину, становится поэтом), Пастернак делает акцент на том, что передвижения молодого человека во времени и пространстве неотделимы от процесса личностных изменений, связанных с поиском способа творческой самореализации. Дорога (поезд) здесь также является символом человеческой жизни с ее испытаниями и проблемами выбора.

Завязкой сюжета «Охранной грамоты» выступает эпизод детства героя, когда мальчик приобщается к родительской культурной традиции. Эта традиция связана с именами известных деятелей искусства того времени (Р.-М. Рильке, Л. Толстого, Н. Ге, А. Скрябина), посещавших дом отца-художника и оказавшихся благодаря этому метонимически сближенными друг с другом в восприятии юного героя (например, седина Л. Толстого «детским воображением давно присвоена другому старику, виденному чаще и, вероятно, позднее, — Николаю Николаевичу Ге» [Пастернак 2004а: 148]). Недаром Скрябину принадлежит «отцовский» благословляющий жест — возложение руки на голову [Там же: 152]. Важно, что этот жест традиционно имеет и сакральное значение, связанное с низведением на рукополагаемого даров Духа Святого (в Книге Деяний говорится, что «чрез возложение рук Апостольских подается Дух Святой») (Деян.

8:18)). Греческое слово «апостол» переводится как «посланник» и означает того, кто исполняет повеление Христа идти и проповедовать Евангелие (Марк 16:15). Такими «посланниками» в повести выступают все упомянутые люди, так как их творчество было пронизано христианскими идеями. Герой, следовательно, оказывается преемником их творческого гения как дара Духа Святого. Коллизия же заключается в том, что герой воспринимал тогда традицию своих «отцов» внешне, «безлично», не осознавая еще для себя ее внутренней сути, ее «лица». Его дальнейший жизненный путь становится дорогой осознания своего предназначения в искусстве («Чем были все эти годы, как не дальнейшими превращениями живого *отпечатка*¹, отданного на произвол роста?» [Там же]).

Ситуация, в которой оказался герой, воспринявший посланническую миссию, воспроизводит ту, в которой находился гоголевский курьер (в тексте Гоголя также присутствует апостольский мотив — упоминание о том, что «дед» читал «Апостола», а также сравнение его с отрекающимся апостолом Петром): в начале пути они оба являются носителями ценного груза (грамоты, традиции), который должны пронести, не утратив, а исполнив волю давшего его.

В эпизодах отрочества и юности герой Пастернака проверяет свои увлечения на соответствие Духу Истины. Так, мечтая стать музыкантом, но не обладая абсолютным слухом, он впадает в сомнение:

Если бы музыка была мне поприщем, как казалось со стороны, я бы этим абсолютным слухом не интересовался. Я знал, что его нет у выдающихся современных композиторов... Но музыка была для меня культом... точкой самого суеверного и самоотреченного во мне [Там же: 153].

Из этого описания можно предположить, что молодой человек реализует в своей жизни тот библейский принцип, согласно которому духом истины и заблуждения следует различать по плодам их (Мат. 7:20). Поскольку обязательными плодами Духа Святого есть «любовь, радость, *мир*» (Гал. 5:22), то, не ощущая заветного покоя, герой оставляет музыкальное поприще как не свое. При этом окружающее пространство характеризуется как грязное и распутное («пьяное сообщество», «полузаплеванный университет»). Значимо присутствие здесь «ярмарочного» мотива — в изображении купли-продажи цветов — этого «архетипического образа души» [Символы... 2006: 515], так как именно на ярмарке происходит первое сближение гоголевского прообраза с его двойником, продавшим свою душу нечистому. Но Пастернак в этом эпизоде, наоборот, маркирует своего героя совсем иначе, чем Гоголь, он не растворяет его в обстановке ярмарки, а обособляет в «чистом» пространстве (убранное помещение), причем в руках юноша держит протертый от пыли отцовский томик Рильке — символ незапятнанной отцовской традиции. В свою очередь, у Гоголя герой свою шапку с защитой в ней грамотой отдает.

Следующим эпизодом испытания для героя «Охранной грамоты» становится Марбург, где он усиленно занимается философией. Новое поприще требует от него холодного разума, не подверженного каким-либо чувствам и эмоциям. Олицетворением рациональности выступает в произведении профессор Коген: «...он педантичен и строг... опираясь на палку, рядом с вами с частыми остановками продвигался реальный дух математической физики» [Пастернак

1 Здесь и далее курсив в цитатах мой. — О.М.

2004а: 191]. При этом значимой для описания образа ученого является тема старческой ветхости, усиленная упоминанием о его скорой кончине, что ставит образ марбургского философа в один ряд с теми сказочно-мифологическими фигурами покойников, которые воображаются молодому человеку в окнах домов [Там же] и которые выступают символами безжизненной, мертвящей атмосферы города. Знаковым является и то, что Марбург наделен чертами трактира, наподобие того, который встретился на пути гоголевскому казаку:

...показался *шинок* <...>, словно *баба на пути* <...>. Двор был уставлен весь *чу-мацкими возами* <...> близко шинка будет *поворот* направо *в лес* <...>. В лесу живут цыганы и выходят из нор своих *ковать железо в такую ночь* <...> *придешь к небольшой речке* [Гоголь 1984: 83–85].

Дом стоял в ряду последних по Гиссенской *дороге* <...> шоссе пропадало *за лесом* <...>. Там стоял снятый с осей *вагон старой марбургской конки* <...>. Комнату сдавала *старушка* <...> протекала *река* <...> *бессонно громыхало железо* [Пастернак 2004а: 171–172, 174].

При этом в Марбурге господствует та же атмосфера мертвого сна («горожане уже спали»), в который были погружены и гоголевские персонажи. Однако в отличие от них герой Пастернака оказывается разбужен (знаком его предполагаемой принадлежности к этому миру является приглашение на обед к Когену) — любовью: под властью своего чувства к Иде Высоцкой, которая вместе с сестрой Еленой приехала навестить его, юноша бодрствует всю ночь, сопровождая их в поездке до Берлина. Сакрализации образа любви служит здесь уподобление девушек святой Елизавете Венгерской, чему способствует созвучие их имен, юный возраст и социальное положение богатых наследниц, нисходящих к простым людям. Образ святой связан с образом подаваемого ею хлеба, который, будучи христианским символом жизни, имеет здесь свойство также превращаться в цветы. Так метафорически воплощается идея о том, что явленная герою любовь, пробудив его, сохраняет ему живую душу. Убедившись, что его марбургским штудиям чужда живительная сила *любви* — этот обязательный плод Духа Истины, — молодой человек отказывается от карьеры философа. Он возвращается в лоно искусства, так как оно способно к отражению действительности, «смещенной чувством» живого человека. Символично, что одновременно с этим герой возвращается к отцу, метонимическим воплощением «традиции» которого становится теперь искусство Италии (Л. Пастернак с семьей тогда находился в этой стране). Заметим, что гоголевский казак, проснувшись на постоялом дворе, своей шапки-грамоты не вернул, а, наоборот, потерял ее окончательно. Можно сказать, что в отличие от своего прообраза пастернаковский герой скорее проявляет близость не к демоническому, а противоположному ему началу, демонстрируя бдительность и силу духа на всех этапах своего пути.

Кульминационной точкой этого путешествия становится знакомство начинающего поэта с искусством Венеции. Значимо то, что в образе самого города преобладают inferнальные мотивы, причем интертекстуально сориентированные на гоголевский первоисточник:

Шинкарь показал деду дорогу к нечистой силе: «*Только станет... примеркать, чтобы ты был уже наготове*» [Гоголь 1984: 85].

...*кельнер*... объявил, что *ехать мне надо этой же ночью* [Пастернак 2004а: 193].

...мелькнула и речка, черная, словно вороненая сталь [Гоголь 1984: 86].

...что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно-темное, как помои [Пастернак 2004а: 198].

На другом берегу горит огонь... возле огня сидели люди... сидят да молчат [Гоголь 1984: 86].

На залитой лунной площади стояли, прохаживались и полулежали люди... Не поворачивая друг ко другу голов и наслаждаясь обособным молчанием, они напряженно всматривались в противоположную даль [Пастернак 2004а: 199].

...что за чудища! <...> Ведьм такая гибель... посадили за стол... завидевши на столе свиницу, колбасы... захватил... солений увесистый кусок... глядь, и отправил в чужой рот [Гоголь 1984: 87].

...хозяин... корчивший из себя *страшилище*... Дворик служил обеденным залом... Уплетая *телятину*, я... обратил внимание на *странные исчезновения и возвращения* на тарелку ее влажно-розовых ломтей. <...> Вдруг, как в сказке, у стола *выросла*... *старушка*... *метелка* на колечке... Подоконник был загроможден мазями [Пастернак 2004а: 201–202].

...конь, как огонь, взвился [Гоголь 1984: 89].

...золотом играла четверка коней... остановившихся, как на краю обрыва [Пастернак 2004а: 208].

Концентрация inferнального мотива приходится на образ венецианской государственной деспотии прошлого, напоминанием о которой выступают фигуры декоративных львов («львиная пасть»). Их образ содержит в себе интертекстуальную аллюзию на образ врага рода человеческого, который «ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить» (1 Пет. 5:8). В глазах юноши содержанием искусства Венеции становится борьба («бунт») с этим злом, вообразившим, «что все бессмертное у него в руках и взято на крепкий львиный повод», ведь для гения это как «пощечина, данная в его лице человечеству. И в его холсты входит буря» [Там же: 206]. Итальянское искусство в восприятии героя оказывается связанным с образом Христа, причем в момент его духовного *борения*: так, утомленному герою, ступившему на итальянскую землю, как бы слышится: «Симон, ты спишь?» [Там же: 197] (ср.: Марк 14:37). Искусство, являющее в себе Христа — «ответно-искупительное», побеждающее «поработителя» и смерть:

Когда искусство воздвигало дворцы для поработителей... Думали, что оно делит общие воззрения и разделит в будущем общую участь. Но именно этого не случилось. <...> Языком дворцов оказался язык забвения. Панталонные² цели истлели, дворцы остались. И осталась живопись Венеции [Там же: 205].

Герой выступает теперь в роли ученика этого «святого» искусства, прообраз которого он видит в Слове Божьем: «Я понял, что, к примеру, Библия есть...

2 См. объяснение Пастернака: «...“*pianta leone*” выражало идею венецианской победоносности и значило: водрузительница льва» [Пастернак 2004а: 204].

записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное» [Там же: 207]. Он наконец осознает для себя смысл «отцовской» традиции — быть борцом-«бунтовщиком» против господствующего в мире инферна. Мотив апостольского служения сближает героя Пастернака с его гоголевским прототипом, который в соответствующем эпизоде также сумел одержать победу над пеклом, прибегнув к силе Божьей. Символично, что обретенный героем путь в искусстве теперь освещается звездой. Этот образ, с одной стороны, является контекстуальным синонимом к лейтмотивному здесь образу цветка-души («Цветы и звезды так сближены, что, похоже... не расцепить» [Там же: 188]), а с другой — восходит к библейскому образу Христа («Я есмь... звезда светлая и утренняя» (Отк. 22:16)), то есть передает, по-видимому, мысль о том, что избранный путь — истинный, так как являет в себе искомое согласие души героя с Христом. Недаром при этом появляется образ гитары, воплощающей мотив «радо-сти» как знак присутствия в душе Духа Святого.

Эпизод зрелости является развязкой сюжета, так как в нем обретенная героем истина, казалось бы далекая от современной ему реальности, соотносится с актуальностью «домашней» московской обстановки начала XX века. Действительно, Италия эпохи Ренессанса и Россия советского периода оказываются уподобленными друг другу как явления одного ряда — как государства с «неограниченной и жестокой властью и стремлением подчинить себе искусство» (М. Окутюрье; цит. по: [Флейшман 2005: 30]), где господствует зверь, «ищущий кого поглотить». Так, аналогом венецианских львов выступает в повести образ московских собак («Зевали, потягиваясь и укладывая морды поудобней на передние лапы, худые длинноязыкие собаки» [Пастернак 2004а: 217]). Согласно концепции героя, одаренный гением художник, находясь на таком повторяющемся витке истории человечества, призван следовать вековечной традиции «святого» искусства, которое в своем «борении» со злом способно победить его. Однако теперь герою дано было познать и «обратную» истину о том, что художник, оторвавшийся от этой животворной традиции и смирившийся со злом, сам становится поработен и в итоге побежден им. Таким «обратным» двойником героя-поэта становится Маяковский. Действительно, функция этого образа проясняется в свете гоголевского прототекста. Как и «запорожец», он сначала сближен с героем:

Вот сговорились новые приятели, чтоб не разлучаться и путь держать вместе [Гоголь 1984: 82].

Когда же мне предлагали рассказать что-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском [Пастернак 2004а: 220].

Мы шли с Маяковским по Литейному... Время и общность влияний роднили меня с ним [Там же: 225—226].

Однако в результате разнится с ним — в действиях, настроении и, наконец, в конечной судьбе своей «пропавшей» души:

...душа моя давно продана нечистому [Гоголь 1984: 83].

...прочитал «150 000 000». И впервые мне нечего было ему сказать... это какая-то нечеловеческая молодость, но с такой резкой радостью надрывающая непрерывность предыдущей жизни, что... больше всего похожа на смерть [Пастернак 2004а: 230—231].

...притих совсем и вздрагивал при малейшем шорохе [Гоголь 1984: 83].

...позировал, но с такую скрытой тревогой и лихорадкой, что на его позе стояли капли холодного пота [Пастернак 2004а: 223].

Маяковский остался один... *собаки вскакивали на все лапы сразу* [Там же: 217].

...видит, что его земляки спят уже мертвецким сном... из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги... запорожца нет [Гоголь 1984: 84].

Он лежал... с полуоткрытым, как у спящего, ртом... смерть заостренила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы [Пастернак 2004а: 236].

Важную роль в осмыслении духовной трагедии Маяковского играет вставная притча, в которой его гений аллегорически представлен в образе «красавицы», выбирающей своего спутника жизни — то ли идти с тем, кто по плоти близок ей, является, как и она, частью «мира сего» (как «брат», как «все вещи на свете, когда они не в голове, а на воздухе»), то ли с тем, с кем «забывает» о своей тленной природе, кто «не от мира сего» («Кто нисколько не пыль, не родина, не тихий весенний вечер» [Там же: 234]). Выбор гения-«красавицы» в пользу первого удовлетворяет его плотское самолюбие и честолюбивое желание «известности» («гордо... набивает профиль на профиль» [Там же]), но опускает и губит бессмертную душу. В финальном некрологе этот торжествующий некто, встреченный Маяковским на его жизненной дороге, именуется прямо — советской властью: «И первым на ней... стало наше государство... Связь между ними была так разительна, что они могли показаться близнецами» [Там же: 238]. Именно inferнальностью образа советской власти объясняется, на наш взгляд, «неустойчивое звучание концовки «Охранной грамоты», панегирически одической и безнадежно саркастической одновременно» [Флейшман 2005: 33], так как герой-рассказчик здесь на практике следует своей концепции векового искусства, которое, противясь власти тирана, занято тем, что «обманывает своего заказчика» [Пастернак 2004а: 204] и в результате побеждает его. Эта «святая» традиция становится отныне для поэта своего рода «охранной грамотой», способной уберечь его душу от губительной власти государства-«зверя». Заметим, что понятие, вынесенное в название повести, действительно означает «документ, выдававшийся для защиты квартиры, культурных ценностей или частных собраний от национализации» [Там же: 552].

Итак, в центре автобиографической повести Б. Пастернака «Охранная грамота» находится образ молодого художника, жизнь которого ознаменована напряженными исканиями. Их результатом становится осознание героем необходимости быть продолжателем христианской традиции в европейской культуре. По нашему мнению, метания юноши и автобиографическая установка текста отсылают к мотивам гоголевской повести «Пропавшая грамота». Выражение Пастернаком своих взглядов на искусство и его роль в обществе превращает повесть в своеобразную философско-эстетическую программу поэта.

Библиография / References

- [Гоголь 1984] — *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. / Под ред. С.И. Машинского, М.Б. Храпченко. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Художественная литература, 1984.
- (*Gogol' N.V.* *Sobranie sochineniy*: In 7 vols. / Ed. by S.I. Mashinsky, M.B. Khrapchenko. Vol. 1: *Vechera na khutore bliz Dikan'ki*. Moscow, 1984.)
- [Гоголь 1986] — *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. / Под ред. С.И. Машинского, М.Б. Храпченко. Т. 7: Письма. М.: Художественная литература, 1986.
- (*Gogol' N.V.* *Sobranie sochineniy*: In 7 vols. / Ed. by S.I. Mashinsky, M.B. Khrapchenko. Vol. 7: *Vechera na hutore bliz Dikan'ki*. Moscow, 1986.)
- [Пастернак 2004а] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. Т. 3: Проза. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
- (*Pasternak B.L.* *Polnoe sobranie sochineniy*: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.V. Pasternak, E.V. Pasternak. Vol. 3: *Proza*. Moscow, 2004.)
- [Пастернак 2004б] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. Т. 5: Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
- (*Pasternak B.L.* *Polnoe sobranie sochineniy*: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.V. Pasternak, E.V. Pasternak. Vol. 5: *Stat'i, retsenzii, predisloviya. Dramaticheskie proizvedeniya. Literaturnye i biograficheskie ankety. Neokonchennye nabroski. Stenogrammy vystupleniy*. Moscow, 2004.)
- [Пастернак 2005] — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. Т. 11: Борис Пастернак в воспоминаниях современников. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005.
- (*Pasternak B.L.* *Polnoe sobranie sochineniy*: In 11 vols. / Comp. and comment. by E.V. Pasternak, E.V. Pasternak. Vol. 11: *Boris Pasternak v vospominaniyakh sovremennikov*. Moscow, 2005.)
- [Рильке 2001] — *Рильке Р.М.* Об искусстве // Рильке Р.М. Флорентийский дневник: Из ранней прозы / Пер. с нем., сост. и коммент. В. Бакусева. М.: Текст, 2001. С. 150—158.
- (*Rilke R.M.* *Über Kunst* // *Rilke R.M. Florentiyskiy dnevnik: Iz ranney prozy* / Ed. by V. Bakusev. Moscow, 2001. P. 150—158. — In Russ.)
- [Рильке 1994] — *Рильке Р.М.* Ворпсведе / Пер. с нем. В. Микушевича // Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Науч. ред. И.Д. Рожанский, сост. Е.В. Головин. М.: Искусство, 1994. С. 41—70.
- (*Rilke R.M.* *Worpswede* // *Rilke R.M. Vorpswede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* / Sci. ed. by I.D. Rozhanskiy, comp. by E.V. Golovin. Moscow, 1994. P. 41—70. — In Russ.)
- [Символы... 2006] — Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / Сост. В. Андреева. М.: Астрель; АСТ, 2006.
- (*Simvoly, znaki, emblemy: entsiklopediya* / Comp. by V. Andreeva. Moscow, 2006.)
- [Трофимова 2001] — *Трофимова И.В.* «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: Особенности сюжетосложения и символика цикла: Автореф. дис... канд. филол. наук. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2001.
- (*Trofimova I.V.* «*Vechera na khutore bliz Dikan'ki*» N.V. Gogolya: *Osobennosti syuzhetoslozheniya i simvolika tsikla*: PhD thesis abstract. Saint Petersburg, 2001.)
- [Флейшман 2005] — *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: Академический проект, 2005.
- (*Fleishman L.* *Boris Pasternak i literaturnoe dvizhenie 1930-kh godov*. Saint Petersburg, 2005.)