

Хаменок Вера Ивановна

"ВСЬ МИР - ТЕАТР...": ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПАСТЕРНАКА

В статье рассмотрена взаимосвязь творчества Б. Пастернака с темой театральности. Обращается внимание на различные социальные роли, исполняемые героями романа и малой прозы Пастернака, а также на специфику восприятия его героями окружающей действительности. В статье подчеркивается, что театральная рампа - условность, и каждый человек может в любой момент переместиться из зрительного зала на подмостки, нередко - вопреки собственному желанию.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 5(71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 34-37. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/5-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

8. Елеонская А. С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М.: Наука, 1990. 224 с.
9. Лопарев Хр. М. Греческие жития святых VIII и IX веков: опыт научной классификации памятников агиографии с обзором их с точки зрения исторической и историко-литературной. Пг., 1914. Ч. 1. Современные жития. 568 с.
10. Российская государственная библиотека (РГБ). Волоколамское собрание. № 659.
11. Российская Национальная библиотека (РНБ). Собрание Новгородской духовной семинарии. № 119.
12. РНБ. Собрание Софийской библиотеки. № 1470.
13. РНБ. III.9.66. Рай мысленный. Иверский монастырь на Валдае, 1658-1659 гг. Рай мысленный. Иверский монастырь на Валдае, 1658-1659 гг.
14. РНБ. XXX.1.14. Пролог печатный на сентябрь–октябрь. 3-е изд. М., 1659–1660.
15. Руди Т. Р. Тема Иерусалима в житийных текстах Древней Руси (из истории литературной топики) // Русская литература. 2012. № 1. С. 31-43.
16. Рыжова Е. А. Безымянные святые в агиографической традиции Русского Севера // Рябининские чтения – 2011: материалы конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера (Петрозаводск, 12-17 сентября 2011 г.). Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2011. С. 455-457.
17. Рыжова Е. А. Жития праведников в агиографической традиции Русского Севера // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2007. Т. 58. С. 390-442.
18. Рыжова Е. А. Иаков Боровичский // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2009. Т. 20. С. 486-491.
19. Рыжова Е. А. Корпус агиографических произведений о святом Иакове Боровицком: проблемы текстологии, датировки и атрибуции // Вестник Новгородского университета. Серия гуманитарных наук. Великий Новгород, 2014. № 83. Ч. 1. С. 30-33.
20. Рыжова Е. А. Проложная редакция Слова о явлении мощей Иакова Боровицкого // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Российской академии наук (ТОДРЛ ИРЛИ РАН). СПб., 2016. Т. 64. С. 320-333.
21. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М.: Наука, 1991. 263 с.
22. Смирнова (Косицкая) А. Е. Азбучные каноны русским святым // ТОДРЛ ИРЛИ РАН. СПб., 2008. Т. 58. С. 174-253.
23. Черторицкая Т. В. Рай III // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2. Л-Я.

**POETICS OF THE RUSSIAN HAGIOGRAPHY:
THE TOPOS OF HOLIES' ORIGIN IN THE LIVES OF SAINTS**

Ryzhova Elena Aleksandrovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Sykt'yvkar State University named after Pitirim Sorokin
RyzhovaElena2015@yandex.ru

The article is devoted to the consideration of the artistic specificity of the topos of the origin of the saint in the Russian hagiography by the material of the lives of saints, while the main attention is paid to a special phenomenon in the Russian literary practice – the lives of saints “without biography”. As a result of the study, the conclusion is drawn for the first time about the transformation of the traditional to hagiography topos of the origin of the saint and his transformation into a symbolic-biblical explanation of the “heavenly” path of the ascetic. The analysis shows that the corpus of hagiographical and hymnographic texts about the saint Iakov Borovichskii of the 16th and 17th centuries was significant in the formation of a new topos of the origin of the saint in such lives.

Key words and phrases: the Russian hagiography; poetics; topic; lives of saints; Iakov Borovichskii; Epifany Slavintsky; the Russian baroque; Bible; the Old Russian literature.

УДК 8

В статье рассмотрена взаимосвязь творчества Б. Пастернака с темой театральности. Обращается внимание на различные социальные роли, исполняемые героями романа и малой прозы Пастернака, а также на специфику восприятия его героями окружающей действительности. В статье подчеркивается, что театральная рампа – условность, и каждый человек может в любой момент переместиться из зрительного зала на подмостки, нередко – вопреки собственному желанию.

Ключевые слова и фразы: Б. Пастернак; театральность; рампа; марионетка; четвертая стена; законы театра; актеры.

Хаменок Вера Ивановна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
verakhamenok@gmail.com

«ВСЬ МИР – ТЕАТР...»: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПАСТЕРНАКА

«All the world is a stage...» [7, p. 245], – заявил Шекспир и навсегда закрепил за людьми звание актеров. Действительно, рампа – особое место: ведомые стремлением обрести хлеб и зрелища, люди приходят в зал, хотя зал – условность. Так, в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» на войне «перед глазами Галлиулина было привычное зрелище атакующей части» [5, с. 113]. Он – одновременно участник действия и его зритель. В сущности, война и революция – время, когда не удастся отсидеться за печкой. Призывы «В актовый зал, в актовый зал!» [Там же, с. 37] во время дней Пресни на деле означают всеобщее участие в разворачивающемся

действии. Позже, после революции, всеобщее участие в событиях становится нормой, даже если они облечены в нежелательную форму: «Тут же, об этот предел рукой подать, начинался хаос. Такой хаос царил на вокзале. Носовые платки и проклятия сходили здесь со сцены» [4, с. 8].

Гордон видит на войне, что «деревни представляли груды мусора и щебня, которые тянулись так же в линию, как когда-то дома. <...> На их поверхности копошились старухи-погорелки, каждая на своем собственном пепелище, что-то откапывая в золе и все время куда-то припрятывая, и воображали себя укрытыми от посторонних взоров, точно вокруг них были прежние стены» [5, с. 112]. Это – публичное одиночество в чистом виде, однако в театре как бы достраивается лишь одна стена, четвертая, при наличии остальных трех. Тут же отсутствуют все четыре. Но эти стены могут произвольно убираться героинями, находящимися на импровизированной сцене, поскольку автор пишет, что они «встречали и провожали Гордона взглядом, как бы вопрошавшим, скоро ли опомнятся на свете и вернуться в жизни покой и порядок» [Там же]. Тем самым они вовлекают и Гордона в диалог с собой и, что более важно, читателя, потому что границы раздвигаются гораздо дальше воображаемого пространства литературного текста. Важным аспектом здесь является то, что, обращаясь к зрителю, старухи разрушают и те стены, которые отделяли их друг от друга. Пока они копошатся в собственном мусоре, еще недавно бывшем их домом, они действуют поодиночке, негласный (но заданный!) вопрос упраздняет эти мембраны между ними, объединяя их не только со зрителем и читателем, но и друг с другом. Война – время единения, ведь это единственный способ противостояния врагу.

В театре, тем не менее, можно быть счастливым, если жить им. Так, поступив на службу к Кологривовым и спасаясь бегством от Комаровского, Лара счастлива. «Она играла в любительских спектаклях и с особым увлечением состязалась в стрельбе в цель из коротких маузерных ружей, однако, предпочитала легкий Родин револьвер» [Там же, с. 77]. Вспомним о ружье, которое, согласно театральным законам, непременно должно выстрелить. Действительно, именно этот револьвер Лара будет нести в муфте к Свентицким, именно из него будет стрелять в Комаровского. Прозектор, рассказывая о Тарасюке, гораздо позже по действию романа, говорит, что «вооруженный человек – это уже не просто человек» [Там же, с. 185], однако, если Тарасюк поворачивает оружие, чтобы стать разбойником, то Лара берется за револьвер, чтобы прекратить мучение.

Пастернак подчеркивает, что война, боль, невзгоды – лакмусовые бумажки, проявляющие истинного человека, однако Лара чиста, даже вопреки своему раннему взрослению. Следует особо отметить, что Пастернак нередко ставит различных людей в сходные ситуации, когда необходимо сделать выбор. Подобно тому как герои сказок приходят к развилкам и камню с прописанными на нем вариантами решения, герои Пастернака идут по той или иной дороге, что-то теряя или приобретая. Герои Пастернака живут по правилам сцены и симфонизма. Одновременно. Под термином «симфонизм» понимается, по С. Асафьеву, естественно выстроенная система взаимодействия музыкальных образов в ходе их становления и развития. Так, в романе читаем: «Недавняя сцена у Анны Ивановны обоих переродила. Они словно прозрели и взглянули друг на друга новыми глазами» [Там же, с. 81]. Речь идет о моменте, когда мама Тони «сговорила» [Там же, с. 72] их с Юрой. Это – событие, используя театральный термин, но, в то же время, полифоническое соединение трех различных голосов в вертикаль, контрапункт. Анна Ивановна – медиатор, посредник для этой молодой пары. После этой точки соединения все идет иначе, по нарастающей. Медиатором является и Юлиус в «Истории одной контроктавы»: он, возвращаясь в город, спрашивает, что произошло за время его отсутствия, и узнает о трагической гибели сына органиста Кнауэра.

Революция – еще одно событие: «...вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая» [Там же, с. 146]. Через призму такого события читатель смотрит на героев романа. Совершенно очевидно, что жизнь с ее трудностями меняет людей. Язык и речь также рано или поздно становятся отражением пережитых изменений. Так, старушка отвечает прозектору на вопрос о том, пытается ли она накопать червей для рыбалки: «Никак нет, батюшка, – шампиньоны» [Там же, с. 186], хотя начальная формула ее ответа гораздо больше привычна в речи военных и служащих, чем гражданских женского пола. Гордон тоже «стал вносить неудачные поправки в свой нравственный облик <...> и часто говорил <...> слова не из своего словаря» [Там же, с. 174]. Он словно вышел на сцену, подменяя коллегу и играя роль, не свойственную ему.

Личную трагедию, подобную точке невозврата, Патуля проходит в первую брачную ночь: «Они проговорили до утра. В жизни Антипова не было перемены разительнее и внезапнее этой ночи. Утром он встал другим человеком, почти удивляясь, что его зовут по-прежнему» [Там же, с. 98]. В этой точке и было заложено зерно его дальнейшего развития, тогда же была подготовлена смена его имени. Патуля Антипов берет революционный псевдоним Стрельников, потому как эта говорящая фамилия лучше отражает его новую судьбу. В музыке существует понятие энгармонических замен или энгармонического равенства. Наиболее упрощенно данное явление можно объяснить так: один и тот же звук может иметь различные названия. Так, звук, издаваемый при нажатии клавиши «ре-диез», будет абсолютно идентичен звукам, слышимым при нажатии «ми-бемоля» и «фа-дубль-бемоля». Такие замены актуальны при смене тональности. В романе Антипов – любящий муж, Стрельников – революционер, стремящийся доказать жене, что стоит ее. Это как бы разные системы координат для данной личности. По этой причине ему нужно другое имя. Народ же его называет «Расстрельниковым». В итоге, создается тройная номинация одного и того же героя. Тогда для того, чтобы разные темы сошлись в одной системе, кому-то надо альтерироваться (в музыке это означает заменить знаки альтерации, повышающие или понижающие звук, а для героя – претерпеть изменения). Это – мимикрия в чистом виде. И одновременно – философия семейной жизни.

Но каждый человек играет различные социальные роли (несколько пафосно, но очень точно говорит об этом Гейне, герой «Апеллесовой черты»: «Вы ошибаетесь, синьора, мы – всю жизнь на подмостках, и далеко не всякому по силе та естественность, которая, как роль, навязана каждому с самого рождения» [4, с. 13]: «Доктор Живаго, которого звали прежде Юрою, а теперь один за другим звали все чаще по имени-отчеству...» [5, с. 102], привозит жену рожать, это «вторая осень войны» [Там же]. Героиню романа зовут Ларой, Ларисой Федоровной, Ларушей, Антиповой, сестрой милосердия. Наибольшее разнообразие номинации присуще главным героям романа, что неудивительно – их судьбы выписаны автором наиболее подробно. Однако в данном аспекте есть элемент теургии. Господь Бог, называя, вдыхает жизнь. Но с ним соперничает поэт: «Пошло слово любовь, ты права. // Я придумую кличку иную. // Для тебя я весь мир, все слова, // Если хочешь, переименую» [3, с. 152].

Во многом присущий театру и кино прием нагнетания напряжения использован и в романе: Лара собирается стрелять, но заходит к Патуле, который у зеркала борется с запонкой и манишкой. Читателю кажутся эти детали избыточными, незначительными в сравнении с более важным событием, которое вот-вот произойдет. Впрочем, какое из двух важнее для Лары и Павла, – вопрос дискуссионный. Лара идет и думает: «Я больше не могу, я не выдержу. <...> Я подымусь и все расскажу ему [Патуле]» [5, с. 78]. Так читатель оказывается вовлеченным в процесс размышления Лары, в чем уподобляется зрителю, слушающему монолог артиста на сцене и ему сопереживающему. И хочется вмешаться, разрушить четвертую стену, отделяющую героиню от зрителя-читателя. Читатель вынужден для себя принять решение, что важнее: правда о связи Лары и Комаровского, либо то, что она собирается совершить. Но кульминации не происходит: Лара лишь настаивает на скорейшем венчании, не уточняя, по каким причинам нужно «расстаться с мыслью» [Там же, с. 80], что они – «как все» [Там же]. Так в музыке появляется прерванный кадансовый оборот, то есть не случившееся разрешение конфликта. Если точнее, в музыке это происходит через разрешение в трезвучие шестой ступени, а не в тонику. Значит, будет новый виток развития материала. Лара в этой точке повествования оказывается неготовой раскрыть ни одной тайны, откладывая признание на несколько лет. Эти слова правды – еще один спусковой крючок, на который также нажмет героиня. Именно знание о произошедшем с любимой женщиной вынуждает Павла Антипова принять решение об уходе на фронт. Иными словами, узнав до свадьбы историю Лары, Патуля, возможно, был бы тем, кто стрелял в Комаровского, и роман пошел бы совершенно по иным рельсам. Но эффект бабочки необратим, а сослагательное наклонение не может быть применено к письменно зафиксированному тексту. Тем не менее, револьвер оказывается в руках у Антипова-Стрельникова и приносит ему смерть от самоубийства, а значит, смерть Патули оказывается отсроченной на несколько лет благодаря вариации фигуры умолчания, использованной Ларой. К этому приему она прибегает неоднократно, однако одним из важнейших был момент молчаливого, почти сценического взаимодействия с Комаровским.

Но театральность зачастую проявляется и в специфике взаимодействия героев друг с другом: Юра и Николай Николаевич очень хорошо понимают друг друга при встрече в Москве, оба они «поминутно вскрикивали и бегали по номеру, хватаясь за голову от безошибочности обоюдных догадок, или отходили к окну и молча барабанили пальцами по стеклу, потрясенные доказательствами взаимного понимания» [Там же, с. 177]. Ведянин и Живаго – герои одного типа, тогда как Шура Шлезингер, вопреки тому, что она выводит Николая Николаевича из себя, нужна ему, поскольку именно конфликт с ней позволяет ему лучше формулировать мысли о важных эстетическо-философских категориях.

Ключ к пониманию пастернаковского принципа жизнеустройства и произведений кроется, на наш взгляд, в словах Гейне из «Апеллесовой черты»: «Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы! Какая резкость! Все остальное погружено во мрак» [4, с. 15-16]. Так, зачастую подчеркнутая театральность происходящих с героями событий связана с тем, что эти моменты имеют особую значимость для их судьбы. Такие реперные точки в их жизнях необходимо подсвечивать, дабы читатель имел возможность пристально, как под микроскопом, рассмотреть того или иного героя.

Кто-то стремится попасть на сцену, а кто-то предпочитает оставаться в тени. Вероятно, один из ключей к разгадке этой тайны кроется в следующих словах: «Существует закон, по которому с нами никогда не может быть того, что сплошь и рядом должно приключаться с другими» [Там же, с. 87]. В то время как Гейне хочет оказаться под светом софитов: «Да, это снова подмостки. Но отчего бы не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения?» [Там же, с. 15].

Однако театральность, наигрыш могут выполнять различные функции. Так, работницы швейной мастерской Амалии Карловны в дни Пресни «инсценируют <...> стачку для пользы владелицы и заведения» [5, с. 53]. Тогда как Амалия Карловна театральнo травилась ради собственной выгоды, стремясь привлечь внимание Комаровского, а Миша и Юра прячутся в это время в нише и смотрят драму за «четвертой стеной»: «Там был спальный закуток, отделенный от передней и посторонних взоров пыльной откидной портьерой. Теперь в переполохе ее забывали опускать. Ее пола была закинута за верхний край перегородки. Лампа стояла в алькове на скамейке. Этот угол был резко озарен снизу словно светом театральной рампы» [Там же, с. 61]. Они, словно зрители в зале, наблюдают то ли трагедию, разворачивающуюся на сцене, то ли фарс. У этого представления было два действия: одно – между Амалией Карловной и Фадеем Каземировичем, второе – между Ларой и ним же: «... между девушкой и мужчиной происходила немая сцена. Они не сказали друг другу ни слова и только обменивались взглядами. Но взаимное понимание их было пугающе волшебным, словно он был кукольником, а она послушным движением его руки марионеткой» [Там же, с. 62]. Данная сцена невольно пробуждает в памяти ярмарочные представления и уличных артистов. Таким образом, перед нами предстает противопоставление почти академического театра и его уличного прототипа, где один из актеров, как проводник, наделенный особыми полномочиями, переходит из одной роли в другую. «Юра пожирал обоих глазами. Из полутьмы, в которой никто не мог

его видеть, он смотрел не отрываясь в освещенный лампою круг. Зрелище порабощения девушки было неисповедимо таинственно и беззастенчиво откровенно» [Там же]. Важно подчеркнуть использование слова «кукольник» в данном отрывке текста, поскольку оно употребляется для обозначения человека, который делает, создает куклу. Иными словами, Комаровский делает Лару куклой, порабощает ее. Следует отметить, что словарь Ожегова дает два значения данного слова: и мастер, делающий куклу, и артист, работающий с куклой на сцене. Комаровский, однако, сходную функцию выполняет и в отношениях с Амалией Карловной: обе эти женщины – мать и дочь – оказываются в его власти. Но его власть простирается еще шире. Так, одним из синонимов слова упомянутой лексики является слово «мошенник» и даже «манипулятор». Комаровский – успешнейший адвокат, на счету которого огромное количество дел. Нам, однако, важно сейчас одно из них – дело отца Юры Живаго, доведенного манипулятором до самоубийства. Таким образом, Юра и Лара оказываются соединены между собой еще до личной встречи. Комаровский играет в данном романе роль злого демона для них обоих, но внешне он, как двуликий Янус, всегда выступает в обличье друга и помощника.

Вспомним, что в Комаровском внутренний человек впервые проявляется после того, как он обесчестил Лару: «Что за наваждение! – думал он. – Что все это значит? Что это – проснувшаяся совесть, чувство жалости или раскаяния? Или это – беспокойство? Нет, он знает, что она дома у себя и в безопасности. Так что же она не идет из головы у него!» [Там же, с. 47]. Наиболее вероятно, ключом к пониманию принципа действия движущих механизмов данного отрывка является текст, следующий ниже в той же главе: «Она [собака] ревновала хозяина к Ларе, словно боясь, как бы он не заразился от нее чем-нибудь человеческим» [Там же, с. 48]. Он словно претерпевает альтерацию под воздействием начавшихся с ней отношений. Тут становится очевидной параллель: он – демон, искуситель, но под ее воздействием начинает очеловечиваться. Выражаясь биологическим термином, все герои, сталкиваясь друг с другом в романе и оказывая сколь угодно значимое воздействие, неизбежно переопыляются, то есть их картины мира, накладываясь друг на друга, отдают часть красок, не оставаясь более прежними.

Здесь необходимо сделать краткий экскурс в кукольное дело. Марионетки, подвешенные к крестовине (ваге), могут иметь различную степень подвижности. Причем мы будем использовать эту лексику в нескольких значениях. Так, чем больше нитей прикреплено к ваге, чем больше подвижных сочленений у куклы, тем богаче будет ее пластика. Лара раз за разом полагает, что освободилась от влияния своего злого демона, но это лишь иллюзия. Игра включает в себя элемент борьбы. Лара пытается выйти из-под влияния Комаровского, но тут же попадает обратно, как только тот появляется в поле ее зрения. Это две линии-темы, которые, развиваясь, то расходятся, двигаясь параллельно, то вновь соединяются для того, чтобы через некоторое время опять разойтись. Важным, на наш взгляд, дополнением, сделанным Хейзингой, является тот факт, что борьба предполагает «обмен ценностями» [6, с. 64]. Неслучайно Юра больше всего ревновал Лару именно к первому ее мужчине. Иными словами, она лишь наделена большей свободой движений, чем ее мать, но она продолжает крепиться к крестовине. Комаровский пытается взять на себя функцию властителя судеб, тогда как он оказывается такой же куклой. Почему? Каждой кукле делается индивидуальная вага, приспособленная именно под ее нужды и возможности. Это ли не метафора креста, данного каждому человеку свыше и который нужно нести, не ропща?

Итак, нами были рассмотрены некоторые тексты Б. Пастернака, содержащие разработку темы театральности как игры и как первоосновы жизни. Каждый человек исполняет множество ролей, не каждая из которых приносит ему радость. Между героями Пастернака существуют очень крепкие связи, что позволяет нам сделать вывод о корпусе текстов автора как о едином организме.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. Т. I: Стихотворения и поэмы 1912-1931. 576 с.
3. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930-1959. 528 с.
4. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. III: Проза. 632 с.
5. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11-ти т. / сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. IV: Доктор Живаго, 1945-1955. 632 с.
6. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 413 с.
7. Shakespeare W. Complete works. USA: Borders Group, Inc., 1996. 1229 p.

“ALL THE WORLD IS A STAGE...”: THEATRICALITY IN B. PASTERNAK’S CREATIVE WORK

Hamenok Vera Ivanovna
Lomonosov Moscow State University
verakhamenok@gmail.com

The article examines the interrelation of B. Pasternak’s works with theatricality. Attention is paid to the various social roles played by the characters of Pasternak’s novel and small prose, as well as to the specificity of the perception of the surrounding reality by his characters. The article emphasizes that the theatrical ramp is a convention and every person can move from the auditorium to the stage at any time, often against his own will.

Key words and phrases: B. Pasternak; theatricality; ramp; puppet; fourth wall; laws of theatre; actors.