

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДИАЛОГЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Е.О. ШАЛАМАТОВА
(Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия)

УДК 811.161.1-14(Пастернак Б.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ В ЛИРИКЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Аннотация. В статье исследуются причины обращения Б. Пастернака к английской литературе, а также пути влияния иноязычных текстов на жизнь и творчество поэта. Также уделяется внимание творческим установкам Пастернака-переводчика, которые объясняют проявление диалогических отношений с английской литературой в оригинальных текстах Пастернака. В связи с тем, что к произведениям У. Шекспира Пастернак обращался на протяжении всей жизни (об этом говорит хронологическая последовательность обращений к текстам английского драматурга), статья представляет собой попытку выявления проблемы шекспировского текста в лирике Б. Л. Пастернака и выделения трёх вариантов обращения поэта к творчеству английского драматурга: включение персонажей шекспировских произведений, включение У. Шекспира как персонажа и его текстов как знаков культуры, номинация цикла стихотворений по названию произведения У. Шекспира. Выделенные типы обращений укореняют творчество Б. Л. Пастернака в контекст мировой поэзии. Эксплицитно выраженные "знаки" шекспировского текста образуют единую канву произведений от начала и до конца творческого пути, что позволяет говорить о взаимодействии двух поэтических систем и диалоге двух авторов в поле культуры.

Ключевые слова: лирическая поэзия, поэтическое творчество, русская поэзия, русские поэты.

Борис Пастернак любил английскую литературу, читал её в оригинале. В период становления поэтического голоса чтение классиков повлекло за собой обращение молодого поэта к переводческой дея-

тельности, что было чрезвычайно важно для выживания и становления его творческой личности. С помощью переводов автор мог отточить писательскую технику, «писать на новом уровне приобретённых возможностей» [Пастернак 1997: 655]. Помимо этого, скромный заработок переводчика спасал жизнь художника, чьё личное творчество оказывалось под запретом и невозможностью публикации.

Самым важным, на наш взгляд, является то, что переводные тексты стали возможностью для Бориса Пастернака явить собственный поэтический голос изнутри чужого текста. Этот вывод следует из убеждений самого Б. Пастернака, который утверждает, что связь оригинала и перевода должна быть более тесной, чем просто словесное соответствие. [Пастернак 1991: 394]. Достичь величия оригинала, по Пастернаку, возможно только истинному художнику, равному по творческой силе: «Переводы мыслимы: потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью. Переводы мыслимы потому, что до нас веками переводили друг друга целые литературы, и переводы – не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов» [Пастернак 1991: 394]. Таким образом, Пастернак рассматривает переводное произведение как диалогическую форму и один из доступных путей реализации собственного творчества в эпоху тотального контроля.

За ранними увлечениями английскими писателями (Д. Китс, П. Б. Шелли, Ч. Суинберн, У. Вордсворт) и первыми переводческими опытами следовали глубокие осознанные переводы У. Шекспира, чьё творчество занимало особое место в творческой жизни поэта. К произведениям английского драматурга Б. Пастернак обращался на протяжении всей жизни. Об этом говорит хронологическая последовательность обращений к эксплицитно выраженным образам шекспировских текстов: от начала творческого пути и до конца. Так, например, стихотворение «Шекспир» написано в 1919 году ещё молодым Пастернаком, а стихотворение «Гамлет» – в 1946. Показательно и высказывание поэта в письме Ольге Михайловне Фрейденберг от 16 июня 1944 года, которое объясняет позицию поэта-переводчика и отношение к английскому драматургу: «Шекспиром я уже занимаюсь полубессознательно, он мне кажется членом былой семьи, времен Мясницкой и я его страшно упрощаю» [Пастернак 1997: 394].

При таком подходе становится неудивительным тот факт, что об-разная система шекспировских текстов проникла в творчество Пастернака. При этом эксплицитно выраженные варианты обращения к

шекспировскому тексту в творчестве Пастернака можно разделить на разные типы.

Один из видов эксплицитного обращения к шекспировскому тексту – это включение персонажей шекспировских произведений в свои собственные.

Первым опытом такого включения стало стихотворение «Десятилетье Пресни», которое посвящено десятой годовщине Декабрьского вооруженного восстания 1905 года и совмещает в себе впечатления 1915 и воспоминания детства. Как отмечает А. С. Акимова, стихия революции, сметающая все на своем пути, разрушающая не только привычный уклад жизни, но и нравственные ценности, вызывает у лирического героя опасения за будущее страны, в связи с чем и возникает образ макбетовых ведьм [Акимова 2009: 9]. По мысли А. С. Акимовой, макбетовы ведьмы у Шекспира и Пастернака становятся предвестниками грядущей катастрофы [Акимова 2009: 10]. Однако мы обращаем внимание на ещё один знак шекспировского текста – вопрос-реакцию на ужас происходящих событий. Лирический герой, противостоящий стихии и бедствию, задаётся вечным гамлетовским вопросом: «Тому грядущему, быть ему / Или не быть ему?». Безмолвным ответом является образ «макбетовых ведьм в дыму». Так, в стихотворении предугадывается трагический исход событий через литературный контекст. Подлинные события эпохи становятся слитны с литературным кодом.

Шекспировские герои присутствуют и в стихотворении «Уроки английского». В стихотворении проведены параллели двух женских судеб с одинаковым финалом – гибелью от любви. Дездемона убита своим возлюбленным, Офелия погибает дважды: сходит с ума после слов любимого, затем, тонет. Несмотря на тему страдания и смерти, в конце стихотворения возникает гармоничный финал, в котором героини не сопротивляются силе чувства, а отдаются ему, тем самым освобождают себя от брэнной страсти, которая сравнивается с грубой нищенской одеждой: «Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу, / Входили, с сердца замираньем, / В бассейн вселенной, стан свой любящий / Обдать и оглушить мирами» [Пастернак 1989: 133]. Героини отдаются воле судьбы, чувства, жизни, тем самым устанавливая принцип непротivления бытию, который был близок и самому Пастернаку. Рефлексия женских образов шекспировского текста задана через призму личного творчества и объясняет принципы, на которые опирается творческая логика Б. Пастернака.

Более сложную закономерность эксплицитного включения возможно проследить в стихотворении «Елене». Образ героини, к которой обращён текст, многослоен. С историко-биографической точки зрения,

Елена – имя героини книги «Сестра – моя жизнь» – Елены Виноград, и в то же время имя Царицы Спарты – Елены Спартанской, и героини «Фауста» Гёте [Пастернак 1989: 666]. В попытке определиться по отношению к своей возлюбленной лирический герой прибегает к шекспировской традиции. Он соотносит себя с Фаустом и Гамлетом, которые становятся для него двойниками, отражениями друг друга, объединяясь и сливаясь в одного персонажа: «Луг дружил с замашкой / Фауста, что ли, Гамлета ли, / Обегал ромашкой, / Стебли по ногам летали» [Пастернак, 1989: 133]. Лирический герой не мыслит себя вне любви, он определяет себя через литературных героев и становится их воплощением. В связи с этим закономерно, что в чувственном переживании он стремится к реализации двух литературных схем: Гамлет-Офелия, Фауст-Гретхен. Лирический герой мыслит возлюбленную преданно любящей: «Или еле-еле, / Как сквозь сон, овеивая / Жемчуг ожерелья / На плече Офелиином» [Пастернак 1989: 133]. Но герой терпит крах, его надежды развенчиваются, так как Елена не может быть ни Офелией, ни Гретхен. Елена задана, с одной стороны, как Елена Спартанская из мифа, которая, по мысли Анненского, олицетворяет «роковую развешанность “вечно-женского” по послушным и молящим, но быстро стынущим вожделениям» [Анненский 2007: 314], с другой стороны, Елена «Фауста» как символ идеальной, гармонической красоты античного мира, который ускользает из рук в реальной действительности. Отсюда и любовное разочарование героя: невозможность обретения счастья с любимой и горькое упование на судьбу: «Плачь, шепнуло. Гложет? / Жжет? Такую ж на щеку ей! / Пусть судьба положит – / Матерью ли, мачехой ли» [Пастернак 1989: 162].

В своей лирике Б. Пастернак обращается не только к женским образам шекспировского текста. Фигура Гамлета появляется в первом стихотворении цикла «Стихи Юрия Живаго», а также в стихотворении «Брюсову». Как отмечает Ю. В. Шатин, общая развертка сюжета двух произведений схожа, хотя и имеет хронологический разрыв, стихотворение «Брюсову» написано на 22 года раньше. В обоих текстах утверждается вневременной характер искусства, с точки зрения которого переживается лицемерие как свидетельство несовершенства реального мира [Шатин 2015: 214]. Факт троекратного обращения пастернаковской лирики к фигуре Гамлета подтверждает особенный интерес Б. Пастернака к этому персонажу. Но если в стихотворении «Брюсову» автору важно запечатлеть силу, ценность и вечность искусства в пошлом мире, то в «Гамлете» эта проблема получает своё развитие и доводится до своего пика. Голос Гамлета множится на разные голоса, а герой последовательно вмещает в себя разные значения: «вымышленного персонажа-автора, Гамлета, актера, исполняющего роль Гамлета,

биографического автора, Христа, любого, кто произносит текст» [Фатеева 2003: 98].

Другой вариант присутствия шекспировского текста в творчестве Пастернака – это обращение к личности Уильяма Шекспира и его текстам как к знакам истинных произведений искусства. Например, в стихотворении «Марбург» пьеса Шекспира является почти именем нарицательным. «Драма Шекспирова» становится классическим образцом пьесы, которую любой провинциальный «трагик» носит с собой, но одновременно она воспринимается как исключительное произведение, требующее интеллектуального труда и усилия понимания. Лирический герой сопоставляет любовное волнение перед встречей с эмоциональным и умственным напряжением работы «трагика» с текстом: «В тот день всю тебя от гребенок до ног, / Как трагик в провинции драму Шекспирову, / Носил я с собою и знал назубок, / Шатался по городу и репетировал» [Пастернак 1989: 106]. Сравнение себя с трагиком, репетирующим пьесу Шекспира, рождается из драматической ситуации отвергнутой любви и одновременно её иронического переосмысления лирическим героем.

В более позднем стихотворении «Шекспир» сонет английского драматурга уже становится одним из персонажей наравне с писателем-творцом. В стихотворении развивается сюжет отношения творения и его автора. Как справедливо заметил Ю. В. Шатин, образ пастернаковского Шекспира вряд ли мог бы совпадать с подлинным, реальным образом английского драматурга [Шатин 2015: 217]. По мнению Е. Б. Пастернака, «в образе Шекспира в стихотворении ёмко и лаконично передана манера поведения Маяковского, подчёркнутая характерными деталями внешнего облика». Таким образом, стихотворение представляет собой обобщённый образ творца, идеальный образ поэта в пространстве угрюмого готического Лондона, с «пасмурным Тауэром» – тюремной крепостью и «простуженным звоном Вестминстера» [Пастернак 1989: 181]. В стихотворении фигура творца не совпадает со «спиритической» атмосферой лондонских улиц, напротив, поэт – "остряк", не уставший после пира «цедить сквозь приросший мундштук чубука / Убийственный вздор» [Пастернак 1989: 181]. Образ творящего поэта Шекспира представлен после ночной работы. Оживший сонет, «написанный ночью с огнем без помарок», упрекает своего создателя в том, что его читают в трактирах и бильярдных. Произведение противится быть прочитанным в трактирном пространстве и делает попытку самостоятельно выбрать своего слушателя: «Мне хочется шири! / Прочтите вот этому...» [Пастернак 1989: 182]. Так, перед читателем возникает таинственная ситуация разговора творца – Шекспира со своим творением – сонетом, восходящая к мифу о Пигмалионе и

Галатее. Сонет с любовью и уважением относится к своему создателю, именуя его «гением», «мастером», «отцом», «милордом» и «сэром», но он же и восстаёт против уготованной судьбы. Отделившись от творца, произведение искусства стремится жить по своим законам и правилам. Оживший текст признаёт своё превосходство над природой человека и утверждает своё божественное предназначение: «Весь в молнию я, то есть выше по касте, / Чем люди...» [Пастернак 1989: 182]. Но несмотря на бунт сонета Шекспир идет наперекор творению и, прогоня видение, нарушает логику мистической атмосферы Лондона: «Считает: полпинты, французский рагу – / И в дверь, запустя в привиденье салфеткой» [Пастернак 1989: 182].

Следующий тип обращения к шекспировскому тексту отражен в цикле из пяти стихотворений «Сон в летнюю ночь», названный по одноименной комедии Шекспира. Цикл является не непосредственной рецепцией Шекспира, а рефлексией его музыкального воплощения. Пастернаковский «Сон в летнюю ночь» является своего рода переводом языка музыки на язык литературы, в связи с этим об этом цикле имеет смысл говорить отдельно.

Таким образом, мы выяснили, что в лирике Б. Пастернака существует три варианта эксплицитного обращения к шекспировскому тексту:

- 1) включение персонажей шекспировских произведений;
- 2) включение Уильяма Шекспира как персонажа и его текстов как знаков культуры;
- 3) номинация цикла стихотворений по названию комедии У. Шекспира.

Подытоживая всё вышесказанное, мы утверждаем, что шекспировский текст органично входит в поэтическую систему Пастернака, являясь неотъемлемой частью его поэтики. Эксплицитно выраженные «знаки» шекспировского текста образуют единую канву произведений от начала и до конца творческого пути. Таким образом, можно говорить о взаимодействии двух поэтических систем и диалоге двух авторов в поле культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Акимова А. С.* «Погружение» в Шекспира: В. Шекспир в творческом сознании Б. Л. Пастернака. // Русская словесность. – 2009. – № 2.
- Анненский И. Ф.* Письма 1906-1909. Том 2. – СПб.: Издательский дом "Галина скрипсит", издательство имени Н.И. Новикова, 2009.
- Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. – М.: Художественная литература, 1991.

Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1989.

Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. – М.: Цитадель, 1997.

Фатеева Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Шатин Ю. В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. – 2005. – № 8.

Науч. руководитель: Налегач Н. В., д.ф.н., проф..