

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

«Мы в книге рока на одной строке»: шекспировский текст в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»

А. С. АКИМОВА

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук)*

Интертекстуальная связь трагедии У. Шекспира «Гамлет» и романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» рассматривается на образном (Гамлет — Юрий Живаго, женские образы трагедий Шекспира и романа) и на проблемно-тематическом уровнях.

Ключевые слова: интертекстуальные связи, сюжет, Живаго, система образов, Гамлет, мотив театра, Бирнамский лес.

«One Writ with Me in Sour Misfortune's Book»: Shakespeare's Text in the Novel «Doctor Zhivago» by B. Pasternak

A. S. AKIMOVA

(THE GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES)

The author considers the intertextual relation between W. Shakespeare's tragedy «Hamlet» and B. L. Pasternak's novel «Doctor Zhivago» on the imaginative (Hamlet — Yuri Zhivago, female characters of Shakespeare's tragedies and the novel) and on the problem and thematic levels.

Keywords: intertextual relations, plot, Zhivago, system of characters, Hamlet, motif of theatre, Birnam forest.

«Гамлет, принц Датский» (1600—1601) У. Шекспира — первая пьеса, к которой Б. Л. Пастернак обратился, а ее главный герой стал одним из самых значительных образов в его художественной системе. С образом Гамлета и, шире, драмами Шекспира непосредственно связан роман «Доктор Живаго» (1956), работу над которым Пастернак начал зимой 1945—1946 гг. Это также время работы над переводом «Макбета» (вторая часть «Доктора Живаго» написана на обороте трагедии в его переводе) (Отдел рукописей Института мировой литературы

РАН (далее — ОР ИМЛИ). ф. 120, оп. 5, № 35) и возвращения к трагедии о принце датском: февралем 1946 г. датируется первоначальная редакция стихотворения «Гамлет», которое открывает семнадцатую часть романа — «Стихотворения Юрия Живаго», а несколько месяцев спустя Б. Л. Пастернак пишет статью «Замечания к переводам Шекспира». Несмотря на отчетливую взаимосвязь трагедии Шекспира, ее перевода, выполненного Пастернаком, и романа «Доктор Живаго», на протяжении десятилетий критика рассматривала триаду «автор — Юрий Жи-

* Акимова Анна Сергеевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. Тел.: +7 (495) 690-53-08. Эл. адрес: Ann-akimova@yandex.ru

ваго — Гамлет» исключительно в рамках стихотворения «Гамлет». В то время как сопоставление прозаической части романа с драмой Шекспира поможет ответить на вопрос, почему образ принца датского важен для Пастернака.

В. Гёте считал, что основная идея образа Гамлета заключается в его словах: «Разлажен жизни ход, и в этот ад / Закинут я, чтоб все пошло на лад!» (Шекспир, 1997: 66). По мысли Б. А. Пастернака, в этих словах Гамлета звучит и констатация факта, и «горькое ругательство», и «сожаление о собственном кресте на постепенно замирающем вздохе» (Морозов, 1984: 286). Трагедия его — в «слабости воли при осознании долга». Иначе понимал суть внутренней драмы героя В. Г. Белинский: «слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе» (Белинский, 1953: 293).

От природы Гамлет человек сильный и даже беспощадный, особенно «когда надо действовать свободно, по внутреннему побуждению» (там же: 284). Причиной мучительной внутренней борьбы и, как следствие, слабости и нерешительности Гамлета стало несоответствие идеала жизни действительности. По мнению В. Г. Белинского, сила и мудрость Гамлета заключаются в его покорности судьбе. «Без божьей воли не пропасть и воробью. Если судьба этому сейчас, значит не потом», — говорит Гамлет Горацио (Шекспир, 1997: 224).

Сказанное выше применимо в полной мере и к образу Юрия Живаго, ошибочное понимание которого советской критикой обусловлено неверным толкованием оппозиции «слабость — сила». Слабость его заключалась, по мнению исследователей (Д. Заславского, Д. Урнова, В. Гусева), в житейской неприспособленности, предпочтении общественной жизни — жизни духовной. Обвинения критиков были вызваны нерешительностью героя, его безволием, мягкостью характера. Он — «ищущий истину одиночка», «внутренний эмигрант», «интеллигентский индивидуум». Вспомним роман. Ведь Живаго не просто талантливый поэт, одаренный врач

(как диагностику ему нет равных), но и умный, рассудительный человек. Когда возник вопрос о «живаговском наследстве», он разумно пояснил Анне Ивановне причины своего отказа от него, заключив: «Так на что мне это все: выдуманные капиталы, искусственно созданные соперники, их недоброжелательство и зависть?» (Пастернак, 2004: IV, 71).

О житейской практичности свидетельствует и тот факт, что он выжил в двух войнах, смог покинуть лагерь партизан и во все времена оставался единственной опорой окружающим (вспомним, в Юрятине он работал в амбулатории Военного госпиталя, читал общую патологию и ряд предметов в Институте гинекологии и акушерства, участвовал в заседаниях Юрятинского облздора, совмещая три должности). Он всегда верно оценивал происходящие исторические события, демонстрируя осведомленность и самостоятельность мышления. Сила Живаго, как и Гамлета, «в разуме и нравственном чувстве для исполнения профессии как долга и жизни как жертвы» (Газизова, 1990: 12). Заметим, что Б. А. Пастернак называл «Гамлета» драмой «долга и самоотречения» (Пастернак, 2004: V, 75).

Юрий Живаго понимает жизнь как жертву собой ради мира в семье и работы. «Что может быть выше мира в семье и работы? Остальное не в нашей власти», — говорит он (Пастернак, 2004: IV, 169). История, ворвавшаяся в человеческое существование, стихия революции, разрушающая жизнь Живаго и его семьи, заставили его по-новому оценить собственные возможности. Так, например, в дни Октябрьского переворота Живаго чувствует свою беспомощность. Он, врач, ничем не может помочь заболевшему сыну. В разгар уличных боев, когда жизнь за линией огня замерла, единственное, что остается ему и его семье, — покорное ожидание.

Даже те, кто не желает признавать свою беспомощность, в частности Стрельников, оказываются раздавленными «колесом истории». Не случайно в разговоре с Живаго Лара называет Стрельникова ребенком, в то время как сам Павел считает себя (подоб-

но шекспировскому Макбету) всесильным и безнаказанным. Но историческая действительность обступившим со всех сторон лесом разрушает его веру в собственные силы. Шекспировский образ — Бирнамский лес, перемещение которого уничтожило могущество Макбета, появляется в словах Живаго: «Мы забудем часть прошлого и не будем искать небывалому объяснений. *Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой* (здесь и далее курсив мой. — А. А.). Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого» (там же: 181). В отличие от Павла Юрий признает свое бессилие: «...он не знал куда деваться от чувства нависшего несчастья, от сознания своей невластности в будущем» (там же: 181). Эта мысль выражена и в авторском отступлении: «Люди в городах были беспомощны, как дети перед лицом близящейся неизвестности, которая опрокидывала на своем пути все установленные навыки и оставляла по себе опустошение, хотя сама была детищем города и созданием горожан. <...> Он [Живаго] понимал, что он пигмей перед чудовищной машиной будущего, боялся его, любил это будущее и втайне им гордился... и был готов принести себя в жертву, чтобы стало лучше, и ничего не мог» (там же: 182).

Юрий Живаго в его стремлении сохранить семью, а затем и сберечь свое чувство к Ларе, как и Гамлет с его бунтом против зла мира, «в силу исторических причин, заранее обречен на поражение» (ОР ИМЛИ, ф. 120, оп. 5, ед. хр. 152, Пастернак Е. Б.).

Своеобразным дневником эпохи, в котором нашли отражение наблюдения и впечатления, а также те выводы, которые делает Юрий Живаго из пережитых им событий, стала «*Игра в людей*» — «мрачный дневник или журнал тех дней, состоявший из прозы, стихов и всякой всячины, внушенной сознанием, что половина людей перестала быть собой и неизвестно что разыгрывает» (Пастернак, 2004: IV, 183). Историческая действительность становится основой для творчества. Размышления героя не связаны с осуж-

дением установившегося политического строя, а касаются лишь нравственных проблем, которые выдвигает на авансцену жизни История. Изменить порядок вещей человек не в силах, но за ним остается право выбора, как он будет взаимодействовать с этой действительностью.

В романе «Доктор Живаго» нет свободно действующих героев, управляет ими, дергая за веревки, автор, полагал Г. В. Адамович (Рукописный отдел Российской государственной библиотеки (далее — РО РГБ), ф. 754, оп. 2, ед. хр. 37). Действительно, писатель, как нам кажется, стремится передать ощущение несвободы персонажа, показать его зависимость от воли некой третьей силы. Это проявляется в теме театра и актерской игры, которая прослеживается на протяжении всего романа. Герои увлечены игрой в войну (Стрельников — Галлиулин), примеряют на себя роль последователя идей Толстого (Выволочнов), разыгрывают спектакли в свете (Шура Шлезингер), но в действительности они лишь марионетки в руках умелого и опытного кукловода. Причем и те, кто считают себя режиссером, кукловодом (Стрельников, Комаровский), оказываются в финале запутанными в веревках.

В повествовании это находит выражение прежде всего в смене точек зрения на происходящее. Так, из наблюдателя, зрителя, который отделен от сценической площадки занавесом, герои, не осознавая того, превращаются в участников драмы. Рассмотрим сцену «порабощения девушки», свидетелем которой становится Живаго. Тема театра заявлена уже в ее экспозиции: на музыкальный вечер в дом к Громеко в январе 1906 г. съезжались гости: «мужчины корчили из себя рассеянных и неуклюжих увальней», их жены «наоборот, изображали прожженных шельм» (Пастернак, 2004: IV, 56). Для Юрия Живаго и его друга Михаила Гордона концерт оборвался на середине. Происходит резкая смена декораций — вместе с Громеко Юрий и Миша приезжают в гостиницу «Черногория» мадам Гишар, которая пыталась отравиться. Из-за откидной портьеры маль-

чики видят закоулок, где лежит мать Лары. Он был «резко озарен снизу словно светом *театральной рамы*» (там же: 61). Действительно, представление удалось: Юрий слышит из-за портьеры сбивчивые объяснения больной: «У меня были такие подозрения! <...> Но по счастью оказалось, что все это глупости, мое расстроенное воображение» (там же: 61). В это время другой спектакль разыгрывается по другую сторону портьеры: «Тем временем 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 *кукольник*, а она послушно движением его руки *марионеткой*. <...> на насмешливые взгляды мужчины она отвечала лукавым подмигиванием сообщницы. Оба были довольны, что все обошлось так благополучно, тайна не раскрыта и травившаяся осталась жива» (там же: 62). Авторское описание здесь предвзвешивает точку зрения Живаго, которая вводится словами «У Юры сжималось сердце от их [противоречивых чувств] неиспытанной силы. Это было то самое, о чем они так горячо год продолжали с Мишей и Тоней под ничем не значащим именем пошлости...» (там же: 63) Как видим, из наблюдателя герой превращается в «объект наблюдения», чьи мысли и чувства становятся предметом описания.

Тема театра, без сомнения, является основной и в трагедии Шекспира, и в романе Пастернака. Близки и образы главных героев: мы показали это на примере анализа понятия «сила» в нравственном, философском ее понимании, в то же время и на сюжетном уровне между ними много общего.

И «Гамлет», и «Доктор Живаго» начинаются с упоминания о смерти отца главного героя. Виновник смерти короля Гамлета — Клавдий. Комаровский подтолкнул к самоубийству отца Юрия Живаго. Однако сюжетная линия, связанная с местью главного героя, редуцирована в романе. Живаго трижды сталкивается с Комаровским. Зная, что он был юрисконсультотом отца, спавал

его и довел до банкротства, Юрий Андреевич даже не думает о мести человеку, оставившего его сиротой. Однако, увидев волнение Лары и ее растерянность после встречи с Комаровским, Живаго полон решимости отомстить за нее: «Если нужно, если ты мне прикажешь, я убью его» (там же: 417). «Злым гением» он вошел в жизнь его и Лары. Еще в юности Живаго был невольным свидетелем «зрелища порабощения девушки» (там же: 62). Ревность повзрослевшего героя вызывает осознание того, что Лара все еще в подчинении у Комаровского. «Человеческая, в особенности женская природа так темна и противоречива! — говорит он Ларе. — Каким-то уголком своего отвращения ты, может быть, в большем подчинении у него, чем у кого бы то ни было другого, кого ты любишь по доброй воле, без принуждения» (Пастернак, 2004: V, 398).

Два образа — королевы Гертруды и Лары объединяет страсть, вызванная в женщине человеком недостойным, низким. Чувство, внушенное Гертруде Клавдием, называл зерном образа В. И. Немирович-Данченко (Немирович-Данченко, 1984: 139—141, 207). До него никто из режиссеров не придавал значения этому потому, что существовавшие до того времени переводы трагедии мешали подобной интерпретации. «От королевы, — говорил режиссер исполнительнице роли Гертруды К. Н. Еланской, — я жду трех основных моментов. Первый — «в угаре». Полна Клавдием, его грехом. Драма эта началась еще раньше, до смерти первого мужа... Клавдий по-настоящему влюблен в нее. У нее вторая молодость. Она мать и любовница. Мать — это второй момент» (там же: 207). Свое мнение режиссер не раз озвучивал во время встреч со «штабом» по постановке «Гамлета», на некоторых из них присутствовал и переводчик — Б. А. Пастернак. Известно, что стенограмму тех бесед, на которых Пастернак не был, он читал, т. е. ему было известно, как трактовал образ королевы В. И. Немирович-Данченко.

Два вида привязанности, два типа любви реализованы в любовном треугольнике «Ко-

маровский — Лара — Живаго»: неосознанное влечение женского начала в Ларе к существу развратному и возвышенная любовь взрослой женщины к одаренному поэту. Реминисценция подкреплена еще и тем, что глава, следующая за разговором Лары и Юрия о Комаровском, открывается цитатой из У. Шекспира. «Мы в книге рока на одной строке», — говорит Живаго, подразумевая себя и Стрельникова. Он просит Лару рассказать о муже. Здесь образ Лары ассоциируется с Джульеттой, у могилы которой сходятся два героя-антагониста — Ромео и граф Парис, Живаго и Стрельников. В соответствии с основной идеей романа — показать власть судьбы, истории над жизнью людей — автор изменил общее звучание этой фразы. В его переводе трагедии «Ромео и Джульетта» редуцировано значение «рок», «судьба»: «Мы в книге бедствий на одной строке» (Шекспир, 1997: 182).

Живаго стремится защитить Лару, но ему не удается это сделать. Судьба, рок разрушили его надежды на совместный труд, на спокойную жизнь в Варыкине. И герой бессилен противостоять этому. Он осознает, что есть неподвластные человеку силы, которые, играючи, сводят людей и разлучают их. Крушение любви Гамлета к Офелии также предопределено вывихнутым временем.

История беспощадно врывается не только в судьбы людей, но и разрушает их индивидуальность. В трагедии Шекспира общество, абстрактное множество образуют, по мысли В. Гёте, абсолютно похожие друг на друга Розенкранц и Гильденстерн. В романе Б. А. Пастернака в роли такого «множества» выступают друзья Юрия Живаго Михаил Гордон и Иннокентий Дудоров. Вспомним, что говорит о них герой: «Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения» (Пастернак, 2004: IV, 173).

Мораль друзей неприемлема ни для Гамлета, ни для Живаго. Не случайно главная

проблема, интересующая героя Пастернака, проблема мимикрии, рассматривается им не только применительно к миру животных. Она связана в большей мере с наблюдениями поэта над жизнью людей. «Привычный круг мыслей овладел Юрием Андреевичем. <...> О мимикрии, о подражательной и предохранительной окраске. О выживании наиболее приспособленных...» (Пастернак, 2004: IV, 344) Он замечает, что индивидуальное начало растворилось в типичном, личность оказалась поглощенной толпой.

Признавая, что человек — лишь «действующее лицо», лишь «герой постановки, которая называется «история» или «историческое существование» (Пастернак, 2004: V, 280), автор оставляет за героем право на творческое преображение действительности и отстаивание самостоятельной позиции, не зависимой от изменяющейся исторической действительности.

Как мы убедились, интертекстуальная связь трагедии У. Шекспира «Гамлет» и романа Б. А. Пастернака «Доктор Живаго» выявлена и на образном, и на проблемно-тематическом уровне. Это позволяет в заключение сказать, что Юрий Живаго — «обитатель времени», творчески преображенный во времени Гамлет, перед которым его эпоха ставит прежние вопросы: о роли человека в истории, о праве на насилие и милосердии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Белинский, В. Г. (1953) Полн. собр. соч. : в 13 т. М. Т. 2.
- Газизова, А. А. (1990) «Синтез живого со смыслом» (Размышления о прозе Б. Пастернака). М.
- Морозов, М. М. (1984) Театр Шекспира. М.
- Немирович-Данченко, В. И. (1984) Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет». М.
- Пастернак, Б. А. (2004) Полн. собр. соч. : в 11 т. М. Т. IV–V.
- Шекспир, В. (1997) Полн. собр. соч. : в 14 т. М. Т. 8.