

А. С. АКИМОВА¹

ШЕКСПИР И ПАСТЕРНАК: ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» стал итогом работы по сближению поэзии и прозы, в нем взаимодействуют эпическое, лирическое и драматическое начала. Роман построен с использованием лирических приемов повествования (лирический герой; мотив, как сюжетная основа повествования; поэтические приемы). Переводы трагедий В. Шекспира и особенности драмы как литературного рода также определили поэтику романа.

Ключевые слова: проза поэта, драматизация прозы, «Доктор Живаго», трагедии Шекспира.

«Проза Пастернака — проза поэта, принадлежащего великой поэтической эпохе: все ее свойства — отсюда < ... > Пастернак, убежденный ученик искусства Скрябина, Блока, Комиссаржевской и Белого, иначе говоря, символистской школы, пришел к поэзии через музыку, перед которой испытывал почти культовое поклонение, характерное для символизма» [Якобсон, 1987, с. 325], — писал Р. Якобсон в «Заметках о прозе поэта Пастернака». Многими исследователями творчества Б. Л. Пастернака [Асмус, 1990] отмечалось то влияние, которое оказал на него символизм, самим поэтом также неоднократно подчеркивалось следование традициям, которое спонтанно рождало новое искусство. В восприятии поэта стихотворения — это «предварительная ступень на пути к прозе» [Гаспаров, 1992, с. 121], а творчество есть бесконечное «отсеивание» черновых версий. И поэзия, и проза, безусловно, равно важны для него, как автора поэтических и прозаических, но поэзия — литературный этюд к прозе.

Поэтические приемы, характерные для Пастернака-прозаика, выделены в исследовании Н. А. Фатеевой, которое нам представляется одним из наиболее полных на сегодняшний день [Фатеева, 2003]. Автором отмечены случаи использования в прозе стихотворных элементов: синтаксического параллелизма, звуковых повторов, метафор.

Проблема «поэтически-прозаического» двуязычья Б. Л. Пастернака интересовала В. Н. Топорова [Топоров, 1998], который, опираясь на высказывание

¹ **Акимова Анна Сергеевна**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБУН «Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН». E-mail: ann-akimova@yandex.ru

поэта («Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка»), полагает, что в минуты вдохновения две стихии (поэзия и проза) вторгаются в сознание поэта. Жизненные впечатления, внепоэтическое, перерабатываются в поэтические, что находит отражение в творчестве, во взаимодействии («конвертируемости» у Топорова) поэтического и прозаического начал.

Создавая стихотворные эскизы, поэт стремится «прикоснуться к «ускользающей сути предмета изображения» [Гаспаров, 1992, с. 113]. Желанием зафиксировать на бумаге неуловимую реальность объяснял Пастернак переходы от стиха к прозе в трагедиях В. Шекспира. Эта мысль неоднократно высказывалась им в статьях «О Шекспире», «Замечания к переводам из Шекспира»: «Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе» [Пастернак, 2004, V, с. 73]; «Живописная, познавательная лирика, не собирающаяся делать зарисовок, но попутно дающая их больше, чем <опись> вышедших с этюдником» [Пастернак, 2004, V, с. 323].

Лирическое начало в «Докторе Живаго» объясняется тем, что при создании романа автор опирался на свой поэтический опыт. На наш взгляд, и переводческая деятельность (переводы *трагедий* В. Шекспира прежде всего) нашла отражение в этом произведении писателя. Действительно, поэтику Пастернака определили особенности *драмы* как литературного рода.

Прежде всего выясним, что он понимал под драмой. Прямых высказываний нет, однако, судя по конспекту биографии Шекспира В. Гюго, ему было близко следующее понимание: «*Человеческое сознание, застигнутое за делом и помещенное в обстановку, с которой борется, управляет ею или преобразует ее, — вот что такое драма*» [Пастернак, 2004, V, с. 345]. Это определение Гюго выделено Пастернаком курсивом. В то же время «форма развернутого театра в слове», по его мнению, не драма, а проза [Пастернак, 2004, V, с. 467]. Эта мысль прозвучала на вечере у П. А. Кузько 5 апреля 1947 г., где Пастернак читал первые главы романа «Доктор Живаго». Таким образом, ориентация на слушателя, на коллективное восприятие отличает и драму, и эпос, по мнению автора. Сближает два рода литературы и стремление Пастернака создать не описательную прозу, а роман, который «давал бы чувства, диалоги и людей в драматическом воплощении. Это проза моего времени, нашего времени и очень моя» [Пастернак, 2004, V, с. 468].

Если мы вспомним первые критические отзывы о романе, то поймем, что предмет нападок — отсутствие четко сформулированной позиции автора, «авторского взгляда на жизнь» [Лихачев, 1982]. В романе нет однозначных оценок исторических событий. «... Пастернак очень мало и неумело показывает. Он, как правило, рассказывает (зачастую вместо персонажа), оповещает», — утверждал П. Горелов [Горелов, 1988, с. 60]. Действительно, в прозе поэта ослаблено внешнее действие, в то время как внутреннее (размышления и переживания героев) активно.

Подобно драме, в романе решающее значение имеют высказывания персонажей. Несмотря на то, что они не составляют в тексте непрерывную линию, их функция — раскрытие личности, характеристика героев и их

взглядов, политических, религиозных, эстетических. При этом исследователи отмечали, что диалоги искусственные, театральные, они насыщены сложными синтаксическими конструкциями, содержат большое количество различных образов. Возможно, это не было неудачей автора, его ошибкой? В них проявилось стремление автора, во-первых, дистанцировать своих героев от обывателей, во-вторых, обостренное восприятие героями исторических событий позволило, как в зеркале, показать их разрушительное влияние на жизнь людей. В-третьих (и здесь мы не исключаем влияния переводов В. Шекспира), важно для автора не то, чтобы понимали слова героев читатели! Как в «Гамлете», где, по мысли Пастернака, «исполнители обращаются не ко мне, а перекидываются фразами *между собой*. Тут мало того, чтобы я понимал их, тут мне требуется уверенность, наглядная зрелищная очевидность, что они с полуслова понимают *друг друга*» (курсив мой. — А. А.). Но определяющим, пожалуй, в изображении героев-марионеток стало представление автора о изменяющейся, движущейся действительности, которая неподвластна воле человека, которая играет судьбами людей. «... в романе, — писал он С. Спендеру 22 августа 1959 г., — есть попытка представить весь ход событий, фактов и происшествий как движущееся целое, как развивающееся, проходящее, проносящееся, прокатывающееся вдохновение, как если бы сама действительность имела свободу и выбор и сочиняла саму себя, отбирая из бесчисленных вариантов и версий» [Пастернак, 2005, X, с. 524]. Этим обусловлено отсутствие в романе эпической свободы, которой не хватало критикам, цель писателя — показать необъятный простор бытия и человека, очарованного им.

Роман построен с использованием лирических приемов повествования. Помимо лирического героя, восприятие которого определяет пространственно-временную характеристику действительности, к ним относится и мотив как сюжетная основа повествования. И в «Гамлете», и в романе «Доктор Живаго», огромное значение приобретает мотив болезни, распада, разложения. Датское королевство распадается от гнили. «Смрад злодейства», воспоминания об убийстве брата душат Клавдия, который, по словам Гамлета, «как колос, зараженный спорыньей»; Гертруда после отповеди сына охвачена ужасом от содеянного; безумна Офелия, безумным кажется всем Гамлет.

Мотив болезни — один из центральных и в романе Пастернака [см. : Фатеева, 2003]. Понятие «болезнь» — это и физическое заболевание, вызванное неустойчивостью быта, тяготами жизни, лишениями, душевными переживаниями. (Так, например, тиф перенесли люди, которых Живаго видит на перроне, сам доктор.) Это и нравственное заболевание, вызванное действиями героев: показано безумие Тягуновой, столкнувшей с поезда соперницу; Марфы, убившей сына. О видах помешательства, которые имеют «форму инфекции, заразы», говорит Живаго врач из пленных Лайош: «Появились и распространяются душевные заболевания самого типического свойства, носящие определенные черты времени, непосредственно вызванные историческими особенностями эпохи» [Пастернак, 2004, IV, с. 340]. Он рассказывает историю Памфила Палых, о его страхе за жизнь жены и детей, который привел к убийству семьи. Навязчивые идеи, страх сделали его похожим на «большое водобоязную бешеное животное». Страх изменил и лицо его жены. «За несколько дней она страшно постарела. Выпученные глаза ее готовы были

выйти из впадин. На шее, вытянувшейся оглоблей, бился вздувшийся живчик» [Пастернак, 2004, IV, с. 362]. «Болезнь века, революционное помешательство эпохи» воплощено в образе Стрельникова и Тарасюка, для которых война, как и «всякое дело», стало страстью. От болезни новейшего времени умирает Юрий Живаго. Причины, ее вызвавшие, «нравственного порядка». Нервная система не выдерживает атмосферы эпохи: «От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь; распинаться перед тем, чего не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье» [Пастернак, 2004, IV, с. 480]. С этой точки зрения имя героя и заглавие романа расшифровываются как «приносящий исцеление», «врачующий все сущее через жизнь».

К лирическим приемам повествования относятся и такие поэтические приемы, как синтаксический параллелизм, анафора, ритмизация и звукопись. Некоторые фрагменты текста организованы при помощи анафоры: «Галузина уже не раз доходила до привоза, торговой площади Крестовоздвиженска. <...> *Здесь*, в спокойные времена, бывало, за чтением газеты-копейки восседал на стуле <...> Брюханов. <...> *Здесь* на выставке маленького тусклого оконца годами пылилось несколько картонных коробок с парными, убранными лентами и букетиками, свадебными свечами. <...> *Здесь* в середине уличного ряда находилась большая, в три окна, колониальная лавка Галузиных. В ней три раза в день подметали щепящийся некрашенный пол. <...> *Здесь* молодая хозяйка охотно и часто сиживала за кассой. Любимый ее цвет был лиловый, фиолетовый. <...> Цвет счастья, цвет воспоминаний, цвет закатившегося дореволюционного девичества России казался ей тоже светло-сиреневым» [Пастернак, 2004, IV, с. 309–310]; синтаксического параллелизма: «*О том, чтобы Фаусту быть ученым, позаботились* предшественников и современников. Шаг вперед в науке делается по закону отталкивания, с опровержения царящих заблуждений и ложных теорий.

О том, чтобы Фаусту быть художником, позаботились заразные примеры учителей. Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения...» [Пастернак, 2004, IV, с. 283–284]. Синтаксический параллелизм и анафора способствуют музыкальности звучания текста. («Здесь» служит также средством конкретизации пространства.)

Использование анафоры характерно и для Шекспира: «... *You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery...*» [Shakespeare, 1868, p. 64] («Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны») [Шекспир, 1997, с. 131–132]).

Пастернак использует и другие приемы создания поэтического текста: звукопись и ритмизацию, которые также способствуют музыкальности звучания текста, точнее его фрагментов, так как музыкальность Пастернака спонтанна. Например: «Скрипя всем корпусом, вагóны *шли* в гóру по высóкой насыпи. Под ней рóс молодóй мешаный лес, вершинами не достигавший ее уровня. Внизу были луга, с котóрых недавно сошла вода. Трава, перемешанная с пескóм, была покрыта *ипальными брѣ[р'ó]внами*, в беспорядке лежавшими в разных направлениях» [Пастернак, 2004, IV, с. 238–239]. Музыкальность этого фрагмента связана с использованием ассонансов (преобладает [ó]) и аллитераций ([с] — [ш]).

Звуковой повтор последовательно использовался Шекспиром, что было отмечено М. Морозовым. Приведем несколько примеров:

I'll cro[ss] it, though it bla[s]t me. – [S]tay, – illusion!
[Shakespeare, 1868, p. 5]

(Но тише! Вот он вновь! Остановлю
Любой ценой. Ни с места, наважденье!)
[ОР ИМЛИ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 14]

Или: See[i:]ms, madam! nay, it is; I know not “seems”.
<...> Nor customary suits of solemn black,
Nor wi[i]ndy suspiration of fors'd breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the de[i]jecte[i]d haviour of the visage,
Together with all forms, modes, shows of grief,
That can denote me truly...
[Shakespeare, 1868, p. 9]

(Не кажется, сударыня, а есть.
Мне «кажется» неведомы. Ни этот
Суровый плащ, ни платья чернота,
Ни хрипая прерывистость дыханья.
Ни даже слез податливый поток
И впалость черт, и все подразделяя
Тоски не в силах выразить меня).
[Шекспир, 1997, с. 26]

Ритм Пастернак называл первоосновой поэзии Шекспира, объясняющей «некоторые стилистические капризы» автора [Асмус, 1990, с. 29]. Основной ритмической формой всех его драм является «белый стих», в котором ритм создается не написанием слов, а произношением (расхождение между орфографией и произношением свойственно английскому языку в большей мере, чем русскому). Хотя редукция [a] и [o] играет не менее значимую роль и в текстах Пастернака: «Что с то[a^b]бою, ангел мой? Что ты дела[ъ]ешь? Не бро[a^b]сайся на ко[a^b]лени. Встань. Ра[ъ]звеселись. Про[ъ]го[a^b]ни преследующее тебя нава[a^b]ждение. Он на всю жизнь за[ъ]пугал тебя. Я с то[a^b]бою. Если нужно[ъ], если ты мне прикажешь, я убью его» [Пастернак, 2004, IV, с. 416–417]. Приведенные выше примеры иллюстрируют другое отличительное свойство поэзии Шекспира и Пастернака — чередование простых и сложных, нераспространенных и распространенных предложений (соответственно, использование усеченных строк у Шекспира) с целью создания более сложного ритмического рисунка.

Однако если говорить о ритмизации прозы и звукописи, то здесь обнаружилось и влияние Ч. Диккенса. Синтаксический параллелизм, анафорические повторы и их функция в многочисленных лирических фрагментах прозы английского писателя уже становились объектом исследования. В ритмической организации ряда эпизодов заметно также влияние национальной традиции: служебных песнопений (вторая часть первоначального варианта романа содержит значительные по объему выписки из служб с проставленным в словах ударением [ОР ИМЛИ. Ф. 120, оп. 5, ед. хр. 35]). Например, «плач» Лары по

Живаго: «И вот она стала прощаться с ним простыми, обиходными словами бодрого бесцеремонного разговора, разламывающего рамки реальности и не имеющего смысла, как не имеют смысла хоры и монологи трагедий, и стихотворная речь, и музыка, и прочие условности, оправдываемые одною только условностью волнения. <...> Казалось, именно эти мокрые от слез слова сами слипались в ее ласковый и быстрый лепет, как шелестит ветер шелковистой и влажной листвою, спутанной теплым дождем.

— Вот и снова мы вместе, Юрочка. Как опять Бог привел свидеться. Какой ужас, подумай! О я не могу! И Господи! Реву и Реву! Подумай!» [Пастернак, 2004, IV, с. 498].

Использование поэтических приемов в прозе (анафора, звукопись, ритмизация) свидетельствует о том, что для Пастернака искусство, как и мир, едино. Он «живет в едином мировосприятии» [Лихачев, 1982, с. 5]. Поэзия и проза образуют диалектическое единство в его творчестве. Действительность, «правильно воспринятая, принятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой» [Там же]. Таким образом, роман «Доктор Живаго» — «удивительный памятник мощного действия принципа «губки» [Топоров, 1998, с. 32], впитавшем прошлое, настоящее и будущее, в котором взаимодействуют поэзия и проза, эпическое, лирическое и драматическое начала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Shakespeare W.* Hamlet, Prince of Denmark. — Leipzig, 1868.
2. *Асмус В. Ф.* Творческая эстетика Б. Пастернака // *Пастернак Б.* Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. — М., 1990.
3. *Гаспаров Б. М.* «Gradus ad Parnassum» (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) / «Быть знаменитым некрасиво...» // Пастернаковские чтения. — Вып. 1. — М., 1992.
4. *Горелов П.* Размышления над романом // Вопросы литературы. — 1988. — № 9. — С. 54–81.
5. *Клинг О. Б.* Пастернак и символизм // Вопросы литературы. — 2002. — Март-апрель. — С. 25–59. (Наиболее значимым, по мнению О. Клинга, в прозе поэта является использование ранее открытых мотивов и приемов)
6. *Козинцев г. М., Пастернак Б. Л.* Письма о «Гамлете» // Вопросы литературы. — 1975. — № 1. — С. 212–223.
7. *Лихачев Д. С.* Звездный дождь. Проза Б. Пастернака разных лет // *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. — М., 1982. — С. 3–17.
8. *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т. — М., 2004–2005.
9. Письмо членов редколлегии журнала «Новый мир» Б. Пастернаку // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. — М., 1990. — С. 12.
10. *Топоров В. Н.* Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака (о «резонантном» пространстве литературы) // Пастернаковские чтения. — Вып. 2. — М., 1998.
11. *Фатеева Н. А.* Поэт и проза : Книга о Пастернаке. — М., 2003.
12. *Шекспир В.* Полное собрание сочинений. В 14 т. — Т. 8. — М., 1997.
13. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. — М., 1987.