

Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака

Ю. В. Шатин

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Прежде чем говорить о шекспировском коде у Пастернака, необходимо уточнить теоретический статус самого понятия. Культурный код, на первый взгляд, близок понятию интертекста, поскольку в обоих случаях происходит отсылка к предшествующим текстам или фигурам их создателей. В действительности же они представляют собой единство противоположностей в той мере, в какой художественный язык и художественный текст являются единством противоположностей.

Культурный код представляет собой усвоение чужого языка, а затем его возвращение внутри собственной художественно речевой системы и наконец полное сращение с ней. Культурный код становится кодом лишь в том случае, когда перестает восприниматься как цитата, а становится конструируемым образом чужого языка как снятым моментом собственной модели мира. Интертекст, напротив, всегда воспринимается как игра с чужим словом – чужое на месте своего. Свой текст в этом случае становится фоном интертекста, а сам интертекст сообщением о конкретном факте обращения к иной художественной модели. Культурный код, если воспользоваться смелым образом О. Манделштама, отражает тоску по мировой культуре. Интертекст – это тоска по сделанности текста.

Такого рода дихотомия предполагает различные стратегии филологического исследования. Интертекст требует комментария, культурный код – интерпретации. Смещение этих стратегий всякий раз приводит к непониманию текста. Например, диккенсовский культурный код в известном стихотворении Манделштама воспринимается многими как интертекстуальная ошибка, поскольку не соответствует сюжету Оливера Твиста. Среди этих многих оказалась Марина Цветаева.

«Я помню Оливера Твиста
Над кипюю конторских книг.

Это Оливер Твист-то, взращенный в притоне воров! Вы его никогда не читали»¹.

Культурный код – целостное понятие, он никогда жестко не привязан к отдельным единицам текста и в этом случае всегда растворен в писательском дискурсе. Вот почему всякий раз, говоря о шекспировских знаках в поэзии Пастернака, мы не будем отсылать их к конкретным источникам и выяснять, почему именно этот источник и почему именно в данном фрагменте он использован. Вместо этого мы попытаемся ответить на вопрос, почему без освоения шекспировского кода поэтика Пастернака была бы иной и почему пересечение шекспировских текстов и пастернаковских переводов стало значимым художественным фактом середины прошлого века вопреки справедливым замечаниям филологов (М. Алексеев, М. Морозов и др.) о несоответствии Пастернака буквальному прочтению английского классика.

В оригинальной поэзии Бориса Пастернака эксплицированных обращений к Шекспиру и его персонажам сравнительно немного и в количественном отношении приблизительно соответствует числу обращений у Ахматовой или Цветаевой. К числу таких обращений относятся «Марбург», «Уроки английского», «Елене», «Шекспир», «Брюсову» и «Гамлет». Это меньше, чем обращений к Шопену и приблизительно столько же, сколько к Гете или Пушкину.

Следует также отметить две особенности шекспировской темы у Пастернака. В отличие от шекспировской «Марии Стюарт» ни одна шекспировская пьеса не развертывается у Пастернака в завершённый фрагмент фабулы. В этом смысле все шесть обращений ассоциативны и направлены на становление собственного, не шекспировского сюжета. Вторая особенность связана с тем, что ни в одном из обращений к Шекспиру Пастернак не выстраивает с его текстами лирического диалога. В противоположность Пастернаку Цветаеву, например, интересует не шекспировский культурный код, а интертекст с активной диалогической позицией по отношению к трагедии «Гамлет». Цветаевский Гамлет – «девственник», «женоненавистник», которому «довольно червивую залежь тревожить», а Офелия смело встает на защиту преступной любви королевы.

Принц Гамлет! Довольно царицыны недра
порочить... Не девственным – суд
над страстью. Тяжеле виновная – Федра:
О ней и поныне поют.

Цветаевская цель деконструкции шекспировского текста всегда была чужда Пастернаку. Его движение к тексту английского драматурга прямо противоположно: установит возможный смысл шекспировской пьесы и спроецирует его на современность, где «прошлое смеется и грустит, а злоба дня размахивает палкой».

¹ Цветаева М.И. Мой ответ Осипу Манделъштаму // Цветаева М.И. Собр. соч. В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 308.

При всей хронологической разнице стихотворений «Брюсову» и «Гамлет» (22 года) общая развертка лирического сюжета оказывается во многом сходной.

Ломиться в двери пошлых аксиом,
Где лгут слова и красноречье храмлет?..
О! весь Шекспир, быть может, только в том,
Что запросто болтает с тенью Гамлет.

Так запросто же! Дни рожденья есть.
Скажи мне, тень, что ты к нему желала б?
Так легче жить. А то почти не снести
Пережитого слышащихся жалоб.

и

Я люблю твой замысел упрямый
и играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

Лицемерие – переживание лирического героя – Шекспир как творец художественного целого – Вечность творения, с точки зрения которого рассматривается несовершенство настоящего. Вот цепь мотивов, показывающая устойчивость шекспировского кода у Пастернака, который сам поэт сформулировал в конце своих «Замечаний к переводам из Шекспира». «В духе всего своего искусства, противоположного античному фатализму, он растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения»².

Шекспировский код выполняет важную функцию в поэтике Пастернака, являясь свидетельством бессмертия культуры перед лицом преходящей истории. Он необычайно стабилен и характеризуется, во-первых, неизменностью при всей вариативности сообщений, транслируемых при помощи данного кода, и своеобразным фильтром, отсекающим определенные части шекспировских сообщений как нерелевантных для построения пастернаковских текстов. Именно поэтому, как считает Пастернак, «образная речь Шекспира неоднородна. Порой это высочайшая поэзия, требующая к себе соответствующего отношения, порой откровенная риторика, нагромождающая десяток пустых

² Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира // Пастернак Б.Л. Об искусстве. М., 1990. С.192.

околичностей вместо одного вертевшегося на языке у автора и второпях не уловленного слова»³.

Вполне вероятно, что для Пастернака в шекспировских текстах слова лгут, а красноречие «храмлет», но создаваемая в оригинальной поэзии шекспировская модель освобождает английского автора от этих недостатков. Пастернак во многом пропускает поэтику Шекспира через жесткие фильтры толстовской критики, возводя ее к тому, что сам поэт называет духом реализма, имея в виду, конечно, не школьное определение метода, но платоновский реализм, противоположный видимостям эмпирического мира.

Результатом всякого интертекста оказывается узнавание, результатом шекспировского кода у Пастернака становится расширение границ художественного языка до пределов изображаемого мира. Обращение к Шекспиру устраняет цитату и превращает код в дискурс, в основе которого лежит коммуникативное событие текста. Существует прямая связь между ранним стихотворением «Уроки английского» (1917), последующими переводами из Шекспира и «Заметками» 1956 г.

Когда случалось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде она, –
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездемонек
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.

Когда случалось петь Офелии,
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случалось петь Офелии,
А горечь грез осточертела,
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела...

Стихотворение построено по принципу восхождения от частного к общему. Два анафорических повтора не только переводят двух шекспировских героинь в контекст «Сестры моей жизни», но и ведут к чисто пастернаковскому гиперболическому обобщению

В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

³ Там же. С.176.

В своем творчестве Пастернак решает две смежные задачи: при помощи шекспировского кода организует событийный характер культурного мира. Культура здесь становится не перечнем имен и событий, расположенных в определенной иерархии, т.е. историей культуры; но серией коммуникативных событий, совершающихся *здесь* и *сейчас*. С другой стороны, прошедший фильтрацию культурный код оживляет тексты самого Шекспира в поэтических переводах Пастернака.

Положение пастернаковских переводов Шекспира в нашей культуре, по мнению большинства теоретиков перевода (М. Морозова, М. Алексеева, Е. Эткинда и др.), парадоксально.

Отмечая предельную живость и поэтичность языка поэта, все без исключения указывают на их чрезвычайную вольность. Не входя сейчас в глубинные основания теории перевода и не анализируя подробно аргументы противников и защитников Пастернака-переводчика, следует назвать причину такого противоречия. Она, бесспорно, заключена в особенностях шекспировского кода у Пастернака. Отказ от шекспировской интертекстуальности в оригинальном творчестве Пастернака и обретение им шекспировского кода с логической неизбежностью приводят к тому, что этот код преобразуется в пастернаковскую интертекстуальность. Один из студентов, прочитав пастернаковский перевод «Гамлета», сказал, что он обескуражен. «Такое впечатление, что Гамлет только что прочитал «Сестру – мою жизнь».

Иногда непонимание этой закономерности, связанное с единством противоположностей кода и интертекста, приводит к недоразумениям, ярким примером чего может служить курьезная книжка Н. А. Никифоровской «Шекспир Бориса Пастернака». В частности, автор пишет: «В конце трагедии Отелло лишает Дездемону жизни. Можно сказать, что Пастернак здесь совершил в отношении шекспировской героини злодеяние иного рода: он отнял у нее прекрасные, исполненные благородства и великодушия слова, сказанные ею перед смертью, и заменил их другими, вульгарными и ничего общего не имеющими с подлинником»⁴.

Если отрешиться от мало понятной агрессивности, Никифоровская права в том смысле, что Пастернак заменяет бессобытийную риторiku XVI века событийной поэтикой XX века. Возрождая высказывание как коммуникативное событие, Пастернак естественно обращает Шекспира в собственную художественную систему. Вполне вероятно, что пастернаковский дискурс в пьесах Шекспира мог бы стать темой отдельного филологического изучения.

На фоне остальных стихотворений, образующих шекспировский код, особняком стоит стихотворение «Шекспир» из сборника «Темы и вариации». При ближайшем рассмотрении этого произведения легко обнаружить разрывы, нарушающие дискурсивную целостность. Первый разрыв связан с тем, что весьма конкретная картина Лондона XVI века (извозчиный двор, Тауэр, узкие улицы, меловая слюда и т. д.) одновременно снимается фантастичностью ситуации, когда оживший сонет предьявляет создателю права на более широкую реальность в сравнении с той, что задается экспозицией.

⁴ Никифоровская Н.А. Шекспир Бориса Пастернака. СПб, 1994. С.92.

Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы
Пред плещущей чернью? Мне хочется шири.

В завязавшейся дискуссии между Шекспиром и Галатеей мужского рода, побеждает сонет, вводя мастера в нервическое состояние.

– Ему?! Ты сбесился? – и кличит слугу,
И, нервно играя малаговой веткой,
Считает: полпинты, французский рагу –
И в дверь, запустя в привиденье салфеткой.

Через этот разрыв реализуется основная функция культурного кода, о которой говорилось выше, – господство вечного творенья, уничтожающего злобу дня. Ведь, как известно, в процессе своего создания текст отчуждается («остраняется», говоря языком раннего Шкловского) от автора. «Сценическое пространство текста лишено рамы: позади текста отнюдь не скрывается некий активный субъект (автор), а перед ним не располагается некий объект (читатель); субъект и объект здесь отсутствуют... текст – это то неделимое око, о котором говорит один восторженный автор (Ангелус Силезиус): «Глаз, коим язираю на Бога, есть тот же самый глаз, коим он взирает на меня»⁵.

Благодаря первому разрыву Пастернак реализует шекспировский код в поэтическом дискурсе, и в этом отношении стихотворение «Шекспир» находится в указанном ряду. Вместе с тем построение текста оказывается более сложным из-за другого разрыва. В картину Лондона XVI века и портрет Шекспира вносятся черты, не свойственные английскому драматургу. Вряд ли «гений и мастер» мог «цедить сквозь приросший мундштук чубука убийственный вздор», вряд ли он мечтал об успехе «популярности в бильярдной», вряд ли он обдавал зловоньем и т. д. Перед нами явный палимпсест, вступающий в неоднозначные отношения с декларируемым дискурсом. За первым слоем шекспировской Англии встает совершенно другая страна и совершенно другая фигура.

Как свидетельствует Е. Б. Пастернак, «В образе Шекспира в стихотворении емко и лаконично передана манера поведения Маяковского, подчеркнутая характерными деталями внешнего облика <...> Внутренний монолог недовольного собой поэта представлен в стихотворении как претензии только что написанного сонета своему автору, обрекшему себя на узость трактирного круга. Имеются в виду почти ежедневные в это время выступления Маяковского в кафе поэтов, причем иронический вопрос: “Чем вам не успех популярность в бильярдной?” – относящийся к страстному игроку Маяковскому, вызывает бешенство у Шекспира в стихотворении»⁶.

⁵ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С.473.

⁶ Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 338-339.

Сейчас невозможно сказать, насколько широко и точно современниками был расшифрован пастернаковский палимпсест. Тем более, что само стихотворение было опубликовано три года спустя (в наиболее, по крайней мере внешне, благополучный период жизни и творчества Маяковского). Несомненно, однако, что прототип однозначно узнал себя в образе Шекспира, и это узнавание не оставило его равнодушным до конца дней. По воспоминаниям Виссариона Саянова, незадолго до смерти Маяковский сказал ему: «Друзья по бильярдной игре знают меня лучше, чем поэты»⁷.

Шекспировский культурный код, таким образом, демонстрирует широкие возможности. Будучи, как и всякий другой код, противоположным интертексту, шекспировский культурный код упорядочивает определенную систему символов и становится основным конструирующим моментом той части пастернаковского дискурса, с помощью которого защищается вневременной характер художественной целостности («Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»). Одновременно с этим шекспировский культурный код в ряде случаев становится благодаря ассоциативному расширению возможностью палимпсеста, позволяющего увидеть за фигурой Шекспира трагический облик Маяковского, а за фигурой Гамлета главного героя пастернаковского романа.

Несомненно шекспировский культурный код играет важную роль в поэтике Пастернака, наряду с другими кодами: евангелическим, гетевским, пушкинским, шопеновским и др. – он образует некоторый ансамбль. Вот почему интерпретация указанных кодов и способов их соединения несомненно стала бы поворотным моментом в изучении художественного наследия нашего великого поэта.

⁷ Саянов В. Встречи с Маяковским // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1993. С.525.