

О. Н. Купцова, А. Ю. Сергеева-Клятиц
**ГАМЛЕТ И ГАМЛЕТИЗМ: ИСКУШЕНИЕ САМОУБИЙСТВОМ
 И «ПРИРОЖДЕННЫЙ ИНСТИНКТ» ВЫЖИВАНИЯ
 В ТВОРЧЕСТВЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА**

doi: 10.30759/1728-9718-2020-3(68)-73-81

УДК 82-1

ББК 83(2)

Статья посвящена одному из аспектов проблемы искушения самоубийством и «прирожденного инстинкта» выживания в творчестве Б. Л. Пастернака, а именно рассмотрению образа Гамлета и гамлетической модели поведения в трагических обстоятельствах. Трагедия Шекспира «Гамлет» оказала значительное влияние на творчество Пастернака задолго до его работы над ее переводом в 1939–1940 гг. Гамлетизм означал для Пастернака прежде всего пограничное состояние выбора между жизнью и смертью, противостояние личности самоубийственным тенденциям. Ситуации «второго рождения» (состояния фактического нахождения на пороге гибели, конца жизни и последующего перерождения), несколько раз повторявшиеся в жизни Пастернака и отраженные в его творчестве, так или иначе связаны с темой Гамлета и его выбором («быть или не быть»). Осознание человеком необходимости принять высшую волю взамен собственной — смысловой центр раннего стихотворения «Марбург» (1916). Последний пастернаковский сценарий пьесы «Слепая красавица» (незавершенный замысел, начатый весной 1959 г.), заново отрефлексируемый уже после романа «Доктор Живаго», — это право человека на «быть»: не самоубийственная пассивная жертвенность ради высокой цели, но творение жизни (сквозь страдания и испытания) как «замысла».

Ключевые слова: *Пастернак, Гамлет, гамлетизм, Шекспир, «второе рождение», стихотворения «Марбург», «Гамлет», роман «Доктор Живаго», пьеса «Слепая красавица»*

Среди устойчивых образных мотивов творчества Б. Л. Пастернака Гамлет и гамлетизм — наиболее константные и сквозные. При всей, казалось бы, изученности данного вопроса по-прежнему остаются нераскрытыми некоторые его аспекты и прежде всего неразрывная связь этого мотива с собственно пастернаковскими образами («вторым рождением», искушением самоубийством и «прирожденным инстинктом» выживания).

В «Замечаниях к переводам из Шекспира» Б. Л. Пастернак написал: «По давнишнему определению критики, “Гамлет” — трагедия воли. Это правильное определение».¹ «Трагедию воли» Пастернак трактовал достаточно традиционно — как вынужденный представлениями о чести и долге отказ Гамлета от всех выгод своего положения и судьбы: «С момента появления призрака Гамлет отказывается от

себя, чтобы “творить волю пославшего его”».² Это очень важная для Пастернака мысль, очевидным образом совпадавшая с его собственным мироощущением.

Именно размышления о «трагедии воли» стали центральными в стихотворении «Гамлет» (1946), написанном через шесть лет после первой публикации пастернаковского перевода трагедии Шекспира.³ Осознание человеком необходимости принять высшую

² Там же.

³ Литературы, посвященной стихотворению Б. Л. Пастернака, достаточно много. Приведем основную: Паперно И., Гаспаров Б. «Встань и иди» // *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. 5/6. P. 393, 394; Ляпунов В., Сендерович С. Об одной поговорке и трех функциях плана выражения поговорок // *Russian literature*. 1986. Vol. 19, iss. 4. P. 393–404; Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 291–298; Schroeder S. Hamlet als Messias. Eine Sinnlinie durch Pasternaks Doktor Živago // *Russian literature*. 1992. Vol. 31, iss. 1. P. 71–98; Левин Ю. Гамлет и Офелия в русской поэзии // Шекспировские чтения. 1993. М., 1993. С. 122, 132, 133; Йенсен П. А. «Сады выходят из оград...»: Некоторые наблюдения над явлением времени в стихотворениях Юрия Живаго // В кругу Живаго: Пастернаковский сборник. Stanford Slavic Studies. Vol. 22. Stanford, 2000. P. 157–159; Поливанов К. М. «Гамлет» // Пастернак и современники: биография, диалоги, параллели, прочтения. М., 2006. С. 260–268; Власов А. С. «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака: сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст. Кострома, 2008. С. 66–78; Казимирчук О. Ю. «Гамлет» как стихотворение о городе // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 92–101; Hamoudi H. M. «Гамлет» Пастернака и Евангелическая философия (Стихотворение «Гамлет» в романе «Доктор Живаго») // *Journal of the College of Languages*. 2010. № 22. С. 124–130; Горелик Л. Л. Мифологема «Гамлет» в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Изв. Смолен. гос. ун-та. 2012. № 2 (18). С. 21–31.

¹ Пастернак Б. Л. Замечания к переводам из Шекспира. Полное собр. соч. в 11 т. М., 2003–2005. Т. 5. С. 75.

Купцова Ольга Николаевна — к. филол. н., доцент, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва)
 E-mail: okouptsova@yandex.ru

Сергеева-Клятиц Анна Юрьевна — д. филол. н., профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва)
 E-mail: nnklt1@gmail.com

волю взамен собственной — смысловой центр стихотворения.

Та же мысль дала импульс и роману «Доктор Живаго», в котором самоотречение и доверие к высшему началу, ведущему человека, становится одним из главных сюжетобразующих мотивов. Можно сказать, что именно обращение к Шекспиру, которое началось для Пастернака с перевода «Гамлета», повлияло на решение создать роман, во многом сформировало его замысел.

Шекспировский «Гамлет» связан, однако, не только с послевоенным творчеством Пастернака, на которое, несомненно, он оказал влияние, но и с поэзией более раннего периода. Речь идет о теме, для «Гамлета», казалось бы, второстепенной, но имеющей большую значимость в мировосприятии его переводчика. Это тема «второго рождения», пронизывающая все творчество Пастернака, а особенно отчетливо его первую половину.

Начало ей положено в стихотворении «Марбург», вошедшем в сборник «Поверх барьеров» (1916), но потом многократно переработанном.⁴ О «втором рождении» в «Марбурге» говорится прямо:

Я вышел на площадь. Я мог быть сочтен
Вторично родившимся. Каждая малость
Жила и, не ставя меня ни во что,
В прощальном значеньи своем подымалась.⁵

Как пишет об этом О. П. Раевская-Хьюз, «“второе рождение” у Пастернака означает и рождение поэта (как в “Марбурге”), и перерождение (как в сборнике “Второе рождение”). Это всегда творческий подъем, перелом, обновление, выход на новый путь. Самое основное ощущение этого “нового человека” — это исключительная новизна окружающего мира...»⁶ Для подтверждения своей мысли исследовательница приводит возможную ассоциацию с Евангелием от Иоанна, в котором Христос говорит Никодиму: «Если кто не родится свыше, не может увидеть Царства Божия» (Ин., 3: 3).

⁴ Тема «второго рождения» в той или иной степени затрагивается практически всеми авторами сборника, целиком посвященного этому стихотворению Б. Л. Пастернака: «Марбург» Б. Пастернака. Темы и вариации. М., 2009. См. также подробный разбор стихотворения в статье: Абашев В. В. Место и текст: заметки о стихах, написанных во Всеволодовилье // Любовь пространства: поэтика текста в творчестве Бориса Пастернака. М., 2008. С. 44–61.

⁵ Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 1. С. 110.

⁶ Раевская-Хьюз О. П. Стихотворение «Марбург» и тема «второго рождения»: Наблюдения над разными редакциями стихотворения «Марбург» // «Марбург» Б. Пастернака. Темы и вариации. М., 2009. С. 32.

Согласимся, что отмеченные мотивы есть как в стихотворении «Марбург», так и в сборнике «Второе рождение». Однако столь же очевидно, что и там, и там присутствует еще одна тема — пограничная, которую не столь часто связывают с пастернаковским творчеством. Герой фактически стоит на пороге гибели, конца жизни. Собственно, «Марбург» рассказывает прежде всего о том, как принимается выстраданное решение — не умирать, а продолжать жить. Его шатание по нагретому солнцем весеннему городу, случайные или неслучайные вспышки памяти, мгновенно выхваченные из общей картины детали — все говорит о кризисном состоянии. Выживание дается герою с трудом, благодаря естественному инстинкту, практически неосознанно:

Инстинкт прирожденный, старик-подхалим,
Был невыносим мне. Он крался бок о бок
И думал: «Ребятца зазноба. За ним,
К несчастью, придется присматривать в оба».
«Шагни, и еще раз», — твердил мне инстинкт
И вел меня мудро, как старый схоластик,
Чрез девственный, непроходимый тростник
Нагретых деревьев, сирени и страсти.

Мотив прощания с возлюбленной, который появляется во второй половине стихотворения, также связан с предполагаемым уходом из жизни: «Нет, я не пойду туда завтра, / Отказ полнее прощанья...» Самоубийственная тенденция мучит героя всю бессонную ночь, в течение которой он принимает решение. Игра в шахматы «на лунном паркетном полу» в этом контексте может быть осмыслена как игра со смертью — известный в культуре архетип.⁷ Аллегорически шахматная игра обозначала сложный моральный выбор (выбор хода), который стоит перед человеком и за которым следует либо награда, либо возмездие.⁸ Наступившее утро освобождает поэта от страшного выбора, дает новый импульс к существованию: «И ночь побеждает, фигуры сторонятся, / Я белое утро в лицо узнаю».

В «Охранной грамоте» этот момент выражен еще более отчетливо: «Меня окружали изме-

⁷ Так, в Средние века были широко распространены изображения человека, играющего в шахматы со смертью. «Смерть ставит мат королю» — аллегорическая гравюра неизвестного эльзасского художника XV в. «Смерть, играющая в шахматы» (Альбертус Пиктор, 1480) — фреска в церкви Тёбю (Швеция) и др. Благодарим за эту подсказку А. И. Великанову-Шмайне.

⁸ Таков смысл средневековых философских моралите о шахматах, представлявших жизнь как шахматную игру. Так, в частности, объясняется эта аллегория в средневековом трактате «Doctrinale Mortis» (Johannes Raulin, 1518).

нившиеся вещи. В существо действительности закралось что-то неиспытанное. Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить».⁹ Вслед за самоубийственным переживанием отказа, которое в «Охранной грамоте» описывается не менее значительно, чем в «Марбурге», наступает новая — вторая — жизнь, связанная и с новым поприщем: Пастернак оставляет философию и начинает писать стихи. «Конец, конец! Конец философии, то есть какой бы то ни было мысли о ней. Как и соседям в купе, ей придется считаться с тем, что всякая любовь есть переход в новую веру».¹⁰ Так происходит «второе рождение».

Совершаемый поэтом выбор между жизнью и смертью, между самоубийством и стремлением к исполнению своего предназначения традиционно входит в понятие гамлетизма. Один из центральных монологов Гамлета («Быть или не быть, вот в чем вопрос...»), как известно, посвящен решению именно этой дилеммы. И хотя перевод Пастернаком шекспировской трагедии был выполнен гораздо позже, чем написаны и стихотворение «Марбург», и «Охранная грамота», и книга стихов «Второе рождение», значимо, что размышления Гамлета о ценности земного существования были близки Пастернаку в принципе: он мучился теми же вопросами, ситуации выбора между смертью и «вторым рождением» не раз повторялись в его жизни и отражались в творчестве.

«Сердечные муки и тысяча лишений, присущих телу», настолько сильно угнетают Гамлета, что смерть кажется желанным избавлением. И все же он принимает решение жить, потому что должен исполнить предначертанное судьбой. Сходный мотив возникает и в той части «Охранной грамоты» Пастернака, которая посвящена самоубийству Маяковского. Эта часть зеркально симметрична и противопоставлена автобиографической, прежде всего ее марбургскому эпизоду. Преодоленное искушение самоубийства, описанное там, сталкивается с непреодоленным здесь, «второе рождение» — со смертью. «...Это какая-то нечеловеческая молодость, но с такой резкой радостью надрывающая непрерывность предыдущей жизни, что за незадуманностью возраста и необходимостью сравнений она своей резкостью более всего похожа на смерть. <...> она похожа на смерть, но совсем не смерть, отнюдь не смерть, и только бы, толь-

ко бы люди не пожелали полного сходства».¹¹ Маяковский, вступивший в опасный возраст и испытывавший «робость отрочества перед уязвимостью этого нового рожденья», не смог преодолеть страха перед будущим, переступить ту границу, которая отделяла его вчерашнего от него завтрашнего, не совершил качественного рывка. Главу о самоубийстве Маяковского Пастернак заканчивает риторическими вопросами, которые составляют очевидную антитезу сказанному ранее о себе самом: «Так это не второе рождение? Так это смерть?»

Для Пастернака гамлетовское «быть или не быть» — вечный роковой вопрос, перед которым непременно оказывается всякий большой художник. Сложное и мучительное решение «быть» — это трагедия воли и долга. Оно означает заново родиться, стать другим, исполнить предначертанное свыше. «Не быть» — значит объявить себя банкротом, отказаться от будущего, остановиться. Те же смысловые акценты Пастернак делает в своем позднем автобиографическом очерке «Люди и положения», написанном в 1956–1957 гг., рассказывая о самоубийствах В. В. Маяковского, С. А. Есенина, М. И. Цветаевой, А. А. Фадеева, П. Яшвили. Слишком хорошо знакомое ему страдание как преддверие рокового шага описано с толстовской психологической глубиной. Однако и гамлетовский импульс ощущается здесь по-прежнему очень отчетливо: все самоубийства трактуются как отказ от самого себя и своего пути, неспособность, по разным причинам, принять тяготы будущего. Схватка между страданием, которое причиняет жизнь, и осознанием своего долга перед ней оказывается проигранной.

По классическому определению, Шекспир, как правило, описывает трагедию действующего человека, то есть человека активного, борющегося за свою идею. И только Гамлет представляется «слабовольным» и бездействующим.¹² Жизнь словно несет его до самого последнего момента: не он становится инициатором поединка с Лаэртом, и месть его совершается как бы случайно, независимо от его воли — словно по знаку свыше. Думается, что таким образом понимаемый Гамлет и его способ прохождения жизненного поприща, помимо других источников, оказали влияние на

⁹ Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Полное собр. соч. в 11 т. Т. 3. С. 181.

¹⁰ Там же. С. 184.

¹¹ Там же. С. 231.

¹² Такое представление о характере Гамлета сложилось далеко не сразу, во второй половине XIX — начале XX в., но стало общим местом в трактовке этого образа в пастернаковскую эпоху. См., в частности: Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971. С. 160.

пастернаковский замысел главного героя будущего романа. Юрий Андреевич Живаго, который соотнесен с Гамлетом в уже упомянутом одноименном стихотворении, обладает теми же качествами: он безволен, не принимает решений, отказывается кроить жизнь по собственному усмотрению и покорно подчиняется ее ходу, поскольку убежден в том, что не им «продуман распорядок действий». Пассивность Живаго и при этом готовность принять свою судьбу, как бы она ни была страшна, возможно, определяющее качество пастернаковского героя.¹³

Доказательством тезиса о неизменной значимости гамлетовской темы в творчестве Пастернака может служить и его драматургия, а именно пьеса «Слепая красавица» (1959–1960) — самое позднее произведение, незаконченное, но глубоко продуманное Пастернаком и значимое для понимания его мировоззрения. В подготовительных материалах к пьесе, подводя итоги своего творческого пути, он снова возвращался ко многим своим любимым сквозным проблемам и мотивам. Коснулось это возвращение (а в некотором смысле пересмотр) и шекспировской, а точнее — гамлетовской линии, размышлений о праве человека на самоубийственный выход и о трагическом предназначении. Важно, что в данном случае Пастернак находится на территории самого Шекспира — драматургической, предполагает сценическое воплощение своей пьесы, что дает устойчивому гамлетовскому мотиву обновление и усложнение, возможность его использования как приема «театр в театре».

Действие «Слепой красавицы», задуманной широко, панорамно, по-романному (не по-драматургически) эпично, должно было относиться к большому периоду российской истории — от 1830-х до 1880-х гг., охватывать несколько поколений, включать десятки действующих лиц в соответствии с подзаголовком — «Картины полувекового обихода». Но в центре этой пьесы (а возможно, и цикла пьес), как сообщал Пастернак в письме Б. К. Зайцеву, оказывались для него все же события 1860 г. «где-нибудь в богатом графском имении (с крепостным театром), на заре реформы».¹⁴ Среди бесконечных толков о грядущем освобождении «единственно свободный из всех, господ и слуг, вследствие своей бездонной одаренно-

сти, будет один крепостной актер, который не будет нуждаться ни в чем освобождении ни сверху, ни снизу. Разумеется, это (творческий источник единственно истинной свободы) будет основной, центральной мыслью вещи».¹⁵

Этот «единственно свободный из всех» — крепостной актер Петр Агафонов, фокус трех уровней пьесы (исторического, современного/автобиографического, метатеатрального), по-разному репрезентирующих «творческий источник единственно истинной свободы».

В прошлом этого персонажа много тайн: он незаконнорожденный сын графини и крепостного, воспитанный неродной слепой матерью. Но в средних частях драмы, относящихся ко времени перед реформой, Агафонов — лидер крепостной труппы (вероятно, первый трагик, хотя о его ролях ничего не говорится), мечтающий о своем собственном, свободном театре в Петербурге, а также драматург. Агафонов в этих частях пьесы не включен в интригу, он резонер и, по сути, идеальный образ.

На первом, историческом сюжетном уровне пьесы образ Петра Агафопова отсылает к реальным актерам-прототипам: прежде всего к М. С. Щепкину, вышедшему из крепостного сословия, и П. С. Мочалову, чьи родители также были крепостными актерами. Но Мочалов — к тому же еще и знаменитый первый московский Гамлет (1837), как и третий прототип персонажа — М. Т. Иванов-Козельский, прославившийся в этой шекспировской роли позже, в 1870–1880-е гг.¹⁶

На том же историческом уровне пьесы для Пастернака важно такое явление, как «русский гамлетизм». Работая над переводом «Гамлета» по просьбе В. Э. Мейерхольда для его будущего, так и не состоявшегося спектакля в ленинградском Театре драмы им. А. С. Пушкина (зима–весна 1939 — зима 1940 г.),¹⁷ Пастернак обращался к житнетворческому (поведенческому) гамлетизму людей «сороковых годов», его корням, а также поздним проявлениям и следствиям. В набросках предполагаемого предисловия к изданию «Гамлета» в Гослитиздате в 1941 г. Пастернак называл главную для него эволюционную линию русской ветви шекспировской традиции: Ап. А. Григорьев,

¹⁵ Там же.

¹⁶ См.: Комментарии к «Слепой красавице» // Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С. 574.

¹⁷ О пастернаковском переводе «Гамлета» см.: Поплавский В. Р. «Гамлет» в переводе Пастернака: становление метода // Russian literature. 2015. Vol. 78, iss. 3–4. P. 787–813.

¹³ См. об этом: Пастернак Е. В. Значение автобиографического момента в романе «Доктор Живаго» // Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongress 1991 in Marburg. München, 1993. S. 97–106.

¹⁴ Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 10. С. 468.

А. Н. Островский, А. А. Блок.¹⁸ Ап. Григорьев и Островский ожидаемо возникают в этом ряду как переводчики Шекспира, а Островский еще и как продолжатель шекспировских традиций в собственной драматургии. Имя же Блока не столь очевидно и появляется здесь в другой связи — как Гамлета Серебряного века. Одной из главных черт раннего Блока (и человека, и поэта) Пастернак называл гамлетизм — натурально-стихийную, неопределенную и ненаправленную духовность.¹⁹

В «Фабульных добавлениях» к «Слепой красавице» Пастернак дал определяющую характеристику Агафонову — «глубокий, медлительный, оригинальный, мечтательный (à la Блок)».²⁰ Таким образом, фигура Блока (не столько его поэзия, сколько сам тип его личности) соединяет в пьесе (через образ Петра Агафонова) две эпохи, два уровня: исторический и современный/автобиографический.

Гамлетовской линией Петр Агафонов, очевидно, связан не только с Блоком, но и далее — с самим Пастернаком. Отметим наблюдение Е. Б. Пастернака во время чтения Б. Л. Пастернаком текста трагедии (в первоначальном варианте перевода) зимой 1939 г.: «Он играл Гамлета, — остальные персонажи трагедии говорили в ответ».²¹ Читая, Пастернак-переводчик театрально разыгрывал пьесу «в лицах» и как бы примерял на себя главную роль.

Однако и в памяти самого Б. Л. Пастернака, и в памяти его сына трагедия принца датского прочно соединилась с другой — им современной: «Перевод “Гамлета” был опубликован в мае 1939 г. в журнале “Молодая гвардия”, через месяц арестовали Мейерхольда, а вскоре затем зверски убили его жену».²²

14 февраля 1940 г. Б. Л. Пастернак писал отцу: «Я давно хотел писать тебе, но с каким-то суеверным чувством, естественным в наше время, все боялся, как бы какая-нибудь роковая случайность не помешала мне довести перевод Гамлета до конца.

Когда-нибудь, если мы будем живы и общий мир сведет нас воедино, я расскажу тебе, каких неопишуемых несчастий я оказывался близким свидетелем, сверх всего, ранее пережитого, тем временем, как подвигалась эта работа...»²³

В тот же день Пастернак шлет письмо О. М. Фрейденберг: «Когда я весной надеялся увидеться, повод был следующий: я должен был перевести Гамлета для Александринки, ты, наверно, догадываешься, по чьей просьбе. Два или три раза я должен был поехать с ним посмотреть у вас его *Маскарад*, и все откладывал.

Потом с ним случилось несчастье, а его жену зарезали. Все это неопишимо, все это близко коснулось меня».²⁴

В 1955 г. в связи с хлопотами внучки Мейерхольда М. А. Валентей о реабилитации режиссера Пастернак неоднократно отвечал на вопросы военного прокурора Б. Ряжского. Таким образом, история Мейерхольда — Райх в середине 1950-х гг. для Пастернака вновь актуализировалась, и воспоминание об их двойной гибели нашло отзвук в «Слепой красавице», в первую очередь, по-видимому, в образе и судьбе крепостной актрисы Степаниды Сурепьевой.

Именно «Гамлет» Шекспира в тексте задуманной пастернаковской пьесы должен был соединить век девятнадцатый и век двадцатый, рифмуя события с разницей в сто лет: первый русский «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого (1837) и перевод Пастернака (1939–1940); московский спектакль с участием П. С. Мочалова, который был воспринят современниками как реакция на дуэль и гибель Пушкина, и арест Мейерхольда, страшную смерть З. Н. Райх во время работы Пастернака над новым переводом. Пастернак еще раз проживал и переосмысливал также две непоставленных и несыгранных постановки «Гамлета» в своем переводе: мейерхольдовскую в Ленинградском театре им. А. С. Пушкина и мхатовскую в режиссуре В. И. Немировича-Данченко, намеченную на сезон 1940/1941 г., а также, вероятно, и слова И. В. Сталина, сказанные им в разговоре с актером МХАТа Б. Н. Ливановым, о нецелесообразности постановки этой шекспировской трагедии в 1940 г. И хотя к моменту написания «Слепой красавицы» режиссером Г. М. Козинцевым была осуществлена постановка «Гамлета»

¹⁸ Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 5 т. Т. 4. Повести. Статьи. Очерки. С. 846.

¹⁹ Он же. К характеристике Блока // Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С. 363.

²⁰ Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С. 578.

²¹ Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак. «Существование ткань сквозная», дополненная письмами Евгения Борисовича Пастернака и его воспоминаниями. М., 2017. С. 409.

²² Там же. В датировке публикации перевода Е. Б. Пастернак ошибся, и это значимая aberrация. Полный текст перевода «Гамлета» появился в журнале «Молодая гвардия» только в следующем 1940 г. в № 5–6. Но рифмовка судеб в долгосрочной памяти произвела это сближение дат.

²³ Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 9. С. 165, 166.

²⁴ Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг. New York, 1981. P. 180.

в пастернаковском переводе в ленинградском Театре драмы им. А. С. Пушкина (1954), переживания событий предвоенных лет вновь ожили и обострились в связи с травлей, развернутой вокруг романа «Доктор Живаго» и Нобелевской премии.

В подготовительных материалах к «Слепой красавице» 1959 г. эпизод с несыгранным «Гамлетом» на сцене крепостного театра занимает целую картину (шестую) в средних частях пьесы: эпизод здесь как бы лишний, разговорный, тормозящий действие, но именно драматургическая неуместность определяет его важность для автора. Картина оформлена в виде урока-объяснения, посвященного этой пьесе и данного актером Агафоновым (который, по видимому, и должен был играть роль Гамлета в крепостном спектакле) детям графа Норовцева в библиотеке усадьбы Пятибратское.²⁵

Сцена открывается репликой Агафонова о том, что постановка шекспировской трагедии, подготовленной крепостной труппой, отменена: «Мы покажем “Самоубийцу”, переводную мелодраму с французского. “Гамлет” — произведение слишком высокое и значительное. Граф почел, что мы недостаточно разучили его».²⁶

Граф (владелец крепостной труппы) предпочитает мелодраму с самоубийством. Агафонов настаивает на «Гамлете». По-видимому, здесь важна не какая-либо конкретная, прямо подразумеваемая Пастернаком пьеса, но выбор жанра как определенной жизненной позиции: экзальтированный мелодраматический уход-самоубийство или трагическое смирение перед неразрешимыми обстоятельствами.

Монологи и реплики Петра Агафонова о «Гамлете» — во многом, по сути, пересказ ранее написанных заметок Пастернака-переводчика. Однако в них чуть иначе акцентировано несколько моментов.

Во-первых, «Гамлет» — «пьеса, написанная актером об актере» (художником о художнике).²⁷ Во-вторых, это «пьеса о деятельности, волею судьбы выпавшей человеку, об избранничестве, о предназначении».²⁸ «Игрою рока на Гамлета ложится ложная роль мстителя.

Трагедия показывает, как он эту роль играет. Чтобы скрыть свою тайну от постороннего глаза, Гамлет притворяется помешанным. Целое откровение актерства в том, как он разыгрывает помешанного».²⁹

Однако сам Агафонов не Гамлет, он только играет эту роль в театре. Скажем еще и иначе, по-театральному — он только играет роли этого амплуа (трагического героя). Актер Агафонов в «Слепой красавице» толкует и комментирует шекспировский образ, но между ним и ролью существует отчетливая, осознаваемая дистанция. Агафонов в жизни не копирует Гамлета, не подражает ему, не строит свою жизнь по гамлетовскому сценарию.

Учитель Ветхопещерников сравнивает артистический обман Гамлета, необходимость скрываться и притворяться с невольным поведением заговорщика-революционера. На это замечание Петр Агафонов отвечает, что его собственное свободолобие совсем другого, не гамлетовского рода:

«Петр Агафонов. Я не люблю законодателей, ни нынешних, ни тех, которых вы готовите, если по всеобщему и вашему собственному несчастью вы когда-нибудь к чему-нибудь придете. Я люблю родящую землю, плодовые деревья, колосющиеся хлеба. Я люблю тружеников, возделывающих поля, ухаживающих за садами. Я люблю людей, кропотливо, до последних мелочей приводящих свои мечты в исполнение своими руками, и не понимаю и презираю глубокоумцев, занятых в общих чертах выработкой расплывчатых и, ближе, неопределимых идеалов. Я люблю крестьян, ремесленников и *кровно, жадно, до смерти* люблю художников... (курсив наш — А. К., О. К.)»³⁰

Агафонов, в сущности, противопоставлен всем прежним русским Гамлетам, известным Пастернаку: Блоку, Мейерхольду, самому Пастернаку, ранее примерявшему эту роль на себя. Драма «долга и самоотречения», «высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного

²⁵ В еще одном варианте диалог Петра Агафонова и учителя Саши Ветхопещерникова о «Гамлете» в более свернутом виде, но совпадающий по основным положениям с поздним вариантом, проходил в третьем явлении восьмой картины без детей Норовцевых. Первоначально именно эта сцена, по замыслу Пастернака, должна была открывать пьесу.

²⁶ Пастернак Б. Л. Слепая красавица. Из фрагментов // Пастернак Б. Л. Полное собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 594.

²⁷ Там же. С. 205.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. Ср. из книги В. Гюго о Шекспире, фрагменты которой Пастернак читал А. К. Gladкову в Чистополе: «Гамлет прикидывается помешанным не для того, чтобы ему было удобнее выносить план мести, а для того, чтобы не быть убитым. Поэт — в то же время прекрасный историк, знающий нравы этих зловещих королевств. В те времена горе было тому, кто узнавал про преступление, совершенное королем. Вольтер предполагает, что Овидий был выслан из Рима за то, что знал что-то страшное про Августа. Знать, что король — убийца, само по себе было государственным преступлением. Человек, подозреваемый в подозрении, мог считать себя погибшим...» (Gladkov A. K. Мейерхольд: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 377.)

³⁰ Пастернак Б. Л. Слепая красавица... С. 188.

предназначения»³¹ (роль Гамлета) корректируется Агафоновым, который вместо «гениальной» пьесы Шекспира предлагает свою пьесу — «Благовещенье» (название рифмуется со значением его фамилии от имени «Агафон» — «добрый», «благодать»), сплетенную и в то же время полемизирующую с «Гамлетом».

Агафонов, так и не сыгравший внутри пастернаковской пьесы продуманную и сценически подготовленную им роль Гамлета, противопоставляет шекспировской трагедии свою собственную пьесу-мистерию. Пастернак, сделавший перевод «Гамлета» и дважды столкнувшийся с запретом на постановку шекспировской трагедии, пишет как своеобразный ответ на это запрещение «Слепую красавицу».

Мистериальное слияние театра и жизни («здесь и сейчас») происходит именно в этой точке. Пьеса «Благовещенье» еще не написана Агафоновым (она как раз пишется в момент сценического действия). Но в «Слепой красавице» предполагалась картина (восьмая) в трактире, время которой совпадало с праздником Благовещенья. Отметим, что первоначально эта картина начиналась с обсуждения актером Агафоновым и учителем Ветхопещерниковым смысла «Гамлета», то есть сталкивала обе пьесы, и предварялась ремаркой: «Благовещенье. Необычайно раннее пробуждение природы. В окнах солнце, редкий, но внятный свист лесной птицы, отдаленный звук благовеста в начале сцены».³²

Ср. с письмом Б. Л. Пастернака Б. К. Зайцеву от 22 апреля 1959 г. о замысле пьесы «Слепая красавица»: «Необычайно ранняя весна. Благовещенье. Трактир на лесной опушке, через дорогу от церкви. Частые возвращения (в положениях, в настроении жаркого тихого дня) к словам текста: “Благовествует Гавриил”, к потрясающей естественности архангела, предупреждающего Марию, что он — архангел: “Не удивляйся странному моему зраку, не ужасайся; архангел бо есмь”. Трактир. Лес. Щелкающий в глубине леса дрозд. И среди всех — актер, непонятный и свободный, как архангел и как дрозд в лесу».³³

Ранняя весна и дрозд были взяты из весны 1959 г.: события пьесы вписаны в личное биографическое время Пастернака. По архиву погоды в те апрельские дни, когда Пастернак писал Зайцеву, в недавнее Благовещенье было необычайно тепло — до 20 градусов.

В будущей пьесе «Благовещенье» предполагалось подчеркнутое соединение религиозного и светского (о чем и ведут диалог Агафонов и Ветхопещерников). Это обобщенная и отвлеченная (вроде аллегорических средневековых моралите) и в то же время заостренно актуальная драматургия. Агафонов прямо сравнивает Благовещенье и известие о свободе (об отмене крепостного права):

«А г а ф о н о в. Войду я к Глаше в светелку со спешным сообщением, с эстафетой и скажу: “Не убивайся, Глаша, что ты в положении. Знай, Глашенька, что воля вышла, и родишь ты не раба-плясуна али плясунью, а вольное создание, вольную душеньку со своей вольной прихотью, фантазией”».³⁴

В Благовещенье, в праздник, возвещающий о будущем рождении Христа как символа драмы долга и отречения во имя человечества, приходит благая весть и о свободе человека.

В 1930-е гг. монолог «Быть или не быть» очень лично (и субъективно) был понят Пастернаком-переводчиком как внезапная и обрывающаяся проба «органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты».³⁵ Стихотворение «Гамлет» (1946) являлось, по сути, переложением того же монолога «Быть или не быть» с подчеркнутой связью трагического предназначения Христа и Гамлета, с молением о чаше в Гефсиманском саду и «недоумениями» принца датского, но также и с включенным присутствием многослойного лирического героя (имеющего отношение и к Юрию Живаго — автору стихов в романе, и к Пастернаку — автору романа). В «Гамлете» лирический герой (он же — своего рода актер, так как текст стихотворения осмысливается в координатах мир — театр) неотделим от тех ролей, которые считает своими, ему предназначенными. Вынужденный и выстрадавший выбор лирического героя — подчиниться ходу событий, каков бы он ни был, не противиться режиссерской воле, иными словами, любимая Пастернаком пассивность, непротивление судьбе, в которых и заключается подлинная витальность, доверие к жизни — этот путь и дает максимальное личностное и творческое воплощение.

В письме Пастернака Б. К. Зайцеву Агафонов был назван единственно свободным человеком,

³¹ Он же. Замечания к переводам из Шекспира... С. 75.

³² Он же. Слепая красавица... С. 200.

³³ Письмо Б. Л. Пастернака — Б. К. Зайцеву // Полное собр. соч.: в 11 т. Т. 10. С. 469.

³⁴ Пастернак Б. Л. Слепая красавица... С. 207.

³⁵ Он же. Замечания к переводам из Шекспира... С. 76.

не нуждавшимся ни в чем освобождении «ни сверху, ни снизу» (ни Богом, ни людьми); творческий источник истинной свободы Агафонова Пастернак видел в бездонной одаренности, иными словами — в замысле его человеческого существования. Агафонов-человек не воспринимает мир трагически-безысходно, он пытается менять мир несвободы, но не политическим путем, а через конкретное дело; в его случае — через театр.

Примерно в то же время, когда задумывалась и писалась «Слепая красавица», Пастернак ответил на вопрос журнала «Магnum» о том, что такое человек. В главных пунктах его собственный ответ совпал с рассуждениями героя-резонера, alter ego Пастернака актера Петра Агафонова:

«...человек не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия, вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он — обитатель времени. <...> Человек — действующее лицо. Он герой постановки, которая называется “история” или “историческое существование”». ³⁶

«Человек реален и истинен, когда он занят делом, когда он ремесленник, крестьянин, или великий, незабываемо великий художник, или же ученый, творчески постигающий истину». ³⁷

Не поклоняясь человеку и не обожествляя его, Пастернак подчеркивал, что человек «достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом. <...> Каждый человек, каждый в отдельности единственен и неповторим. Потому, что целый мир заключен в его совести. Потому, что в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение». ³⁸

И, наконец, в «Слепой красавице» намечен еще и третий вариант судьбы, как будто бы второстепенный, побочный, а на самом деле важный. На сцене в день именин владельца крепостной труппы в итоге играют не «Гамлета», подготовленного Агафоновым, и даже не французскую мелодраму, но французскую

трагедию, однако также с самоубийственным (как хотел владелец театра) финалом — «Федру» Жана Расина, главная роль в которой женская. Самоубийство Федры, имеющее любовный мотив, в этом контексте рифмуется с самоубийством Офелии (которую, кстати, в крепостном театре графа Норовцева должна была бы сыграть та же актриса). Агафонов, несостоявшийся Гамлет, не занятый в спектакле, присутствует за кулисами. Он — свидетель того, что разыгрывается в театре и параллельно в жизни. Сценическая роль Федры влияет на жизненное поведение актрисы Степаниды Сурепьевой, которая, спасаясь от преследования председателя уголовной управы, поступает аффективно, под влиянием минуты: «рукой по роже его съездила», «бутылкой по головехватила, да, говорят, так, что стекло посыпалось, осколками лысину раскровенила». ³⁹

В «Фабульных дополнениях» к «Слепой красавице» Пастернак отмечал, что Степанида Сурепьева — натура, противоположная Агафонову; она — «страстная, решительная, определенная» «à la М<арина> Цв<етаева>». ⁴⁰ Цветаева же сама написала «Федру» и разыграла похожую трагедию в жизни (самоубийство, объясняемое любовью к сыну). ⁴¹

Так, обдумывая свой жизненный опыт (в первую очередь опыт последних лет) и в определенном смысле подводя итоги, Пастернак обозначил в «Слепой красавице» три возможных пути. Блоковский (Гамлет): философское смирение перед ударами судьбы и следование своему трагическому предназначению. Цветаевский (Федра): мелодраматический выход из трагической ситуации через самоубийство. И, так сказать, агафоновский, а, в сущности, его собственный, пастернаковский путь, заново отрефлексированный после «Доктора Живаго», — право человека на «быть»: не самоубийственная пассивная жертвенность ради высокой цели, но творение жизни (сквозь страдания и испытания) как «замысла».

Olga N. Kuptsova

Candidate of Philological Sciences, Lomonosov Moscow State University (Russia, Moscow)

E-mail: okouptsova@yandex.ru

Anna Yu. Sergeeva-Klyatis

Doctor of Philological Sciences, Lomonosov Moscow State University (Russia, Moscow)

E-mail: nnklt1@gmail.com

³⁶ Пастернак Б. Л. Что такое человек? // Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С. 280.

³⁷ Там же. С. 281.

³⁸ Там же.

³⁹ Пастернак Б. Л. Слепая красавица... С. 208.

⁴⁰ Он же. Комментарии к «Слепой красавице» // Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 5. С. 578.

⁴¹ См. об этом подробнее: Купцова О. Н. «Слепая красавица»: театральный контекст // Пастернаковский сборник. М., 2020. Вып. 3. С. 102–115.

HAMLET AND HAMLETISM: THE TEMPTATION OF SUICIDE
AND “INNATE INSTINCT” OF SURVIVAL IN THE WORKS OF B. L. PASTERNAK

The article deals with one aspect of the problem of the temptation of suicide and “innate instinct” of survival in Boris Pasternak’s works, namely the image of Hamlet and Hamlet’s pattern of behaviour in tragic circumstances. Shakespeare’s tragedy “Hamlet” had a significant impact on Pasternak’s work long before his work on its translation in 1939–1940. Hamletism first of all meant for Pasternak a borderline state of choice between life and death, withstanding of the individual to suicidal tendencies. Situations of the “second birth” (conditions of actual being on the threshold of death, the end of life and subsequent rebirth), which repeated several times in Pasternak’s life and reflected in his work, are somehow connected in his mind with the theme of Hamlet and his choice (“To be or not to be”). Man’s awareness of the need to accept a higher will instead of his own is the semantic center of the early poem “Marburg” (1916). The last Pasternak script of the play “Blind Beauty” (an unfinished idea, begun in the spring of 1959), re-reflexed after the novel “Doctor Zhivago”, is a person’s right “to be”: not a suicidal passive sacrifice for a high purpose, but a creation of life (through suffering and trials) as a “concept”.

Keywords: *Pasternak, Hamlet, Hamletism, Shakespeare, “second birth”, the poem “Marburg”, the poem “Hamlet”, the novel “Doctor Zhivago”, the play “Blind Beauty”*

REFERENCES

- Abashev V. V. [Place and text: Notes on verses written in Vsevolodo-Vilva]. *Lyubov’ prostranstva: Poetika teksta v tvorchestve Borisa Pasternaka* [Love of space: Poetics of the text in the works of Boris Pasternak]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 2008, pp. 44–61. (in Russ.).
- Alfonsov V. N. *Poeziya Borisa Pasternaka* [Poetry of Boris Pasternak]. Leningrad: Sovetskiy pisatel’ Publ., 1990. (in Russ.).
- Gladkov A. K. *Meyyerkhold: v 2 t.* [Meyerhold: in 2 vols]. Moscow: Soyuz teatral’nykh deyatley Publ., 1990, vol. 2. (in Russ.).
- Gorelik L. L. [Mythologem Hamlet in B. L. Pasternak’s novel “Doctor Zhivago”]. *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya of Smolensk State University], 2012, no. 2 (18), pp. 21–31. (in Russ.).
- Hamoudi H. M. [Pasternak’s Hamlet and Evangelical Philosophy (the poem “Hamlet” in the novel “Doctor Zhivago”)]. *Journal of the College of Languages*, 2010, no. 22, pp. 124–130. (in Russ.).
- Jensen P. A. [“Gardens come out of the fences ...”: Some observations on the phenomenon of time in the poems of Yuri Zhivago]. *V krugu Zhivago: Pasternakovskiy sbornik. Stanford Slavic Studies* [In the circle of Zhivago: Pasternak collection. Stanford Slavic Studies]. Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University, 2000, vol. 22, pp. 157–159. (in Russ.).
- Kazimirchuk O. Yu. [“Hamlet” as a poem about the city]. *Novyy filologicheskiy vestnik* [The New Philological Bulletin], 2011, no. 3 (18), pp. 92–101. (in Russ.).
- Kuptsova O. N. [“Blind Beauty”: theatrical context]. *Pasternakovskiy sbornik* [Pasternak collection]. Moscow: “Literaturnyy muzey” Publ., 2020, iss. 3, pp. 102–115. (in Russ.).
- Levin Yu. [Hamlet and Ophelia in Russian poetry]. *Shakespearevskiy chteniya* [Shakespeare Readings]. Moscow: Nauka Publ., 1993, pp. 122–133. (in Russ.).
- Lyapunov V., Senderovich S. [About one proverb and three functions of the plan of expression of proverbs]. *Russian literature*, 1986, vol. 19, iss. 4, pp. 393–404. DOI: [https://doi.org/10.1016/0304-3479\(86\)90030-X](https://doi.org/10.1016/0304-3479(86)90030-X) (in Russ.).
- “Marburg” B. Pasternaka: *Temy i variatsii* [“Marburg” by B. Pasternak: Themes and variations]. Moscow: RGGU Publ., 2009. (in Russ.).
- Paperno I., Gasparov B. [“Get up and go”]. *Slavica Hierosolymitana*, 1981, vol. 5/6, pp. 387–400. (in Russ.).
- Pasternak E. V. [The value of the autobiographical moment in the novel “Doctor Zhivago”]. *Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg*. München: Verlag Otto Sagner, 1993, ss. 97–106. (in Russ.).
- Pinsky L. E. *Shakespeare*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. (in Russ.).
- Polivanov K. M. [“Hamlet”]. *Polivanov K. M. Pasternak i sovremenniki: Biografiya, dialogi, paralleli, prochteniya* [Polivanov K. M. Pasternak and contemporaries: Biography, dialogues, parallels, readings]. Moscow: Izdatel’skiy dom GU VShE Publ., 2006, pp. 260–268. (in Russ.).
- Poplavskii V. R. [“Hamlet” in Pasternak’s translation: The formation of his method]. *Russian literature*, 2015, vol. 78, iss. 3–4, pp. 787–813. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2015.11.011> (in Russ.).
- Raevskaya-Hughes O. P. [The poem “Marburg” and the theme of the “second birth”: observations on different editions of the poem “Marburg”]. *“Marburg” B. Pasternaka: Temy i variatsii* [“Marburg” by B. Pasternak: Themes and variations]. Moscow: RGGU Publ., 2009, pp. 29–46. (in Russ.).
- Schroeder S. Hamlet als Messias. Eine Sinnlinie durch Pasternaks Doktor Živago. *Russian literature*, 1992, vol. 31, iss. 1, pp. 71–98. DOI: [https://doi.org/10.1016/0304-3479\(92\)90046-H](https://doi.org/10.1016/0304-3479(92)90046-H) (in German).
- Vlasov A. S. “Stikhotvoreniya Yuriya Zhivago” B. L. Pasternaka: *Syuzhetnaya dinamika poeticheskogo tsikla i “prozaicheskiy” kontekst* [“Poems by Yuri Zhivago” of B. L. Pasternak: The plot dynamics of the poetic cycle and the “prosaic” context]. Kostroma: KGU im. N. A. Nekrasova Publ., 2008. (in Russ.).