

УДК 82-14

DOI: 10.17223/19986645/39/11

Ю.В. Пасько

### **«ВСЕЛЕННАЯ ВНУТРИ НАС»: «ГАМЛЕТ» Б. ПАСТЕРНАКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФИЛОСОФИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА**

*В статье проводится анализ стихотворения Б. Пастернака «Гамлет» при помощи некоторых ключевых понятий и мотивов философии немецкого романтизма, таких как театр, ночь, мировая душа, микрокосм и макрокосм. Автор также обращается к понятиям хронотопа и полифонии М. Бахтина и вопросам интертекстуальности, учитывая влияние немецких поэтов-романтиков на творчество Б. Пастернака.*

*Ключевые слова: хронотоп, философия немецкого романтизма, театр, метафора, макрокосм и микрокосм, интертекстуальность.*

Wir träumen von Reisen durch das Weltall – Ist  
denn das Weltall nicht in uns?

Novalis

Стихотворение «Гамлет» было написано Б. Пастернаком в 1946 г. и входит в цикл стихотворений Юрия Живаго из романа «Доктор Живаго», являясь одним из центральных текстов не только упомянутого цикла, но и всего творчества поэта. Идея прочесть это стихотворение, «вооружившись» категориями философии немецкого романтизма, не случайна. Известно, что Пастернак испытывал на себе достаточно сильное влияние немецкоязычной культуры, свидетельством этому являются его переводы стихов Рильке, черновики его собственных произведений, в которых прослеживаются мотивы немецкой романтики («История одной контроктавы»). В его опубликованных произведениях также можно заметить цитаты и реминисценции из Н. Ленау, Г. Гейне, Э.Т.А. Гофмана; важную роль в его творчестве играет И. В. фон Гете – его персонажи фигурируют, к примеру, в стихотворении «Марбург», а одним из главных переводов в жизни Пастернака является перевод «Фауста», ставший классическим. Карен Эванс-Ромэйн доказывает на основе тщательного интертекстуального анализа, что в произведениях Пастернака присутствует рецепция творчества Новалиса, одного из главных философов и идеологов немецкого романтизма [1]. Среди упоминаемых в исследованиях лирики Пастернака претекстов фигурирует также и Гёльдерлин, еще одна важная фигура в истории немецкого романтизма [2]. Однако целью данного исследования является не интертекстуальный анализ «Гамлета», хотя понятия интертекстуальности избежать не удастся, но делается попытка привлечь в качестве инструментария категории и основы философии мировоззрения немецкого романтизма и использовать этот инструментарий как матрицу для анализа текста.

Приведем стихотворение целиком:

Гамлет

Гул затих. Я вышел на подмостки.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске,  
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.  
Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси.

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.  
[З. С. 646]

Обратимся к организации времени и пространства в тексте стихотворения. Особенности пространственно-временной структуры задает первое четверостишие:

Гул затих. Я вышел на подмостки.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске,  
Что случится на моем веку.

Уже в самом начале Пастернак соединяет три временных пласта: прошлое («в далеком отголоске»), настоящее («прислонясь к дверному косяку») и будущее («что случится на моем веку»), при этом «далекий отголосок» может также относиться к будущему. Все три временных пласта соединены в одном предложении, в одной точке, этой точкой является сам лирический герой, что подчеркивается глагольными формами настоящего времени и обращенностью этих форм к нему: «ловлю», «случится», «прислонясь». Как мы видим, здесь присутствует хронотоп порога, «проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью», являясь хронотопом «кризиса и жизненного перелома», о котором пишет М.М. Бахтин в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе»: «Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме» [4. С. 397]. Стихотворение начинается с шага за порог, из этого шага, переступания через некую границу и возникает стихотворение.

В следующем четверостишии Пастернак задает пространственные координаты своего текста:

На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.

Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси.

Если по отношению к первому четверостишию мы говорили о хронотопе порога, то здесь уместно дополнить классификацию хронотопом взгляда: именно взгляд, направленный вверх и одновременно в свой внутренний мир, открывает путь дальнейшей рефлексии лирического героя, напоминая о кантовском «звездное небо надо мной и нравственный закон во мне»<sup>1</sup>.

Метафора, определяющая, очерчивающая пространство стихотворения: «На меня наставлен сумрак ночи/Тысячью биноклей на оси» не поддается однозначному толкованию. Этот образ может быть понят как темнота зрительного зала в театре, нарушаемая бликами стекол биноклей, что согласуется с самой первой строчкой текста «Гул затих. Я вышел на подмостки». Лирический герой – актер, играющий пьесу Шекспира, что следует уже из названия стихотворения. Однако есть еще одна возможность интерпретации этой метафоры: «тысяча биноклей на оси» может быть метафорическим обозначением звезд и звездного неба над головой лирического героя. Находится лирический герой на самом деле на сцене театра или воспринимает окружающий его мир как театр? Неоднозначность этой метафоры создает некую нечеткость, размытость границ пространства, что в свою очередь делает пространство всего текста открытым.

«Театральность» данной метафоры-загадки открывает интересное измерение для понимания всего стихотворения, поскольку становится в таком случае развернутым парафразом шекспировского высказывания «Весь мир – театр и люди в нем актеры». Концепция театра и фигура английского драматурга играют немаловажную роль в мировоззрении немецких романтиков. Ф. Шиллер при написании драмы «Валленштайн» видит в качестве литературного и драматического ориентира именно Шекспира, а немецкий писатель и мыслитель Жан Поль Рихтер называет Шекспира и Гомера литературным созвездием близнецов [5. С. 32], ставя их тем самым на одну ступень. Исследовательница Моника Шмитц-Эманс отмечает, что сравнение жизни с драмой можно найти еще в Античности, во времена Средневековья и барокко земля предстает как сцена, на которой человек играет в своего рода мировой драме, а ее режиссером выступает Бог. Причем в эпоху барокко происходящее на сцене трактуется как иллюзия, а по ту сторону кулис находится правда, истоком и вместилищем которой является Бог. Однако романтики отрицают наличие «потустороннего» мира за кулисами, пространства за сценой или вне сцены не существует, а место божественного автора, режиссера и зрителя пустует, поэтому авторство переходит непосредственно к человеку. «Я» играет самое себя и растворяется в этой игре» [6. С. 62]. «Театральность», т.е. иллюзорность происходящего в мире связана с такими понятиями, как *Sein* и *Schein*, т.е. реальность и видимость, то, что есть, и то, что кажется существующим. Реальности как таковой нет, она отражается в бесконечных гранях видимости, их постоянной игре, как в калейдоскопе. Именно в таком контексте уместна метафора театра, суть которого заключается в игре,

<sup>1</sup> О значении взгляда, направленного на окружающий мир и на себя, см. M. Schmitz-Emans „Einführung in die Romantik“ [6. С. 124].

в создании несуществующего мира, который становится на время спектакля единственной реальностью, в которой живут актеры и в которую погружается зритель. Итак, театр – пространство вопросов, действительность и видимость действительности одновременно. Что реально? Что есть жизнь? Кто режиссер? Интересно, что Пастернак именно в контексте театральной метафоры вводит обращение к Богу в том же самом втором четверостишии «Гамлета»:

Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси.

Если романтики постулируют отсутствие фигуры божественного режиссера и ставят на его место случай, то Пастернак отвечает на это в духе Средневековья или барокко: именно Бог является режиссером драмы и в его власти изменить происходящее, ход спектакля:

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.

Говоря о необычной пространственно-временной организации текста стихотворения, необходимо внести некоторые уточнения. При прочтении пастернаковского «Гамлета» одним из ключевых является вопрос «Кто говорит? От чьего лица ведется речь?». Однозначный ответ на него сложно найти. Название стихотворения наводит на мысль, что «повествование» ведется от лица Гамлета, героя одноименной пьесы Шекспира. Метафора о «тысяче биноклей на оси» наводит на мысль о некоем театральном пространстве, и в сознании возникает образ актера, выходящего на подмостки и играющего роль Гамлета в спектакле. Обращение к Богу с просьбой «Чашу эту мимо пронеси» рисует образ Христа во время его молитвы в Гефсиманском саду. Если же принять во внимание тот факт, что «Гамлет» – это стихотворение Юрия Живаго из цикла стихов к роману «Доктор Живаго», то перед нами отчасти и Юрий Живаго, и сам Борис Пастернак как поэт и писатель. Образ лирического героя с каждой строчкой становится всё сложнее, многослойнее, полифоничнее, в нем слышна «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных, голосов [...] ... множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [7. С. 8–9]. Благодаря образам Христа и Гамлета, которые имплицитно и эксплицитно присутствуют в тексте, контуры времен и пространств делаются более четкими, эти образы становятся их метонимиями: в одной точке, а именно в лирическом герое, в его космосе сходятся и существуют одновременно то пространство, в котором он находится в данный момент (либо театр, либо весь

мир или одновременно театр и весь мир), пространство Датского королевства и пространство Гефсиманского сада. Таким образом, в тексте присутствуют начало нашей эры, когда жил и проповедовал Иисус Христос, время Гамлета и время Шекспира, и настоящее, тот момент, когда открылись и были преодолены все временные и пространственные границы и прошлое стало наравне с настоящим.

Преодоление границ можно назвать одной из важнейших идей философии немецкого романтизма, оно касалось времени, пространства, не в последнюю очередь и литературных жанров. Раскрытие темы преодоления границ было бы неполным без упоминания преодоления текстуальных границ и феномена интертекстуальности. О богатстве и насыщенности интертекстуальной составляющей текстов Б. Пастернака писали и Н. Фатеева [8] и А. Жолковский [2], и уже упомянутая К. Эванс-Ромэйн [1], подвергая тщательному анализу разные произведения поэта. Нам бы хотелось обратить внимание в контексте нашего исследования на метонимическую природу интертекстуальных элементов в стихотворении «Гамлет». Интертекстуальными элементами выступает имя персонажа (Гамлет), цитата из Нового Завета и реминисценции, позволяющие читать стихотворение как возможность парафраза знаменитого высказывания Шекспира о мире и о театре. Каждый интертекстуальный элемент выполняет в этом тексте метонимическую функцию, о которой писала Р. Лахманн в работе «*Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*» [9], представляя в исходном тексте претексты. Разные формы интертекстуальных элементов и повествование, ведущееся в тексте от первого лица, актуализуют в сознании читателя определенные образы, которые, в свою очередь, становятся метонимиями разных исторических эпох. Таким образом, интертекстуальные элементы или в данном случае интертекстуальные метонимии представляют не только разные тексты, персонажей и жанры, но и разные временные пласты, что и способствует преодолению границ и глобальной контекстуализации стихотворения.

Здесь необходимо остановиться на таком важном топосе немецкого романтизма, как ночь. Хронологически романтизм следует за эпохой Просвещения, известно, что чаще всего сложно установить четкие границы смены культурных эпох и направлений, однако с уверенностью можно утверждать, что философия немецкого романтизма обусловлена ответом, реакцией на основные постулаты философии Просвещения. Уже само слово «просвещение», как и немецкое «*Aufklärung*» («*klar*», ясный, светлый), раскрывает основную идею этой культурной эпохи – нести свет, пролить свет на непонятные, «темные» явления или понятия, что способен сделать разум, рассудок. Романтики же в начале XIX в. проявляют серьезный интерес к «темной» стороне вещей, тому, что уходит от света. Таким образом, противопоставление света и темноты, дня и ночи становится одним из ключевых мотивов литературных произведений, выражающим сомнение в исключительном авторитете *ratio*, в его неоспоримом превосходстве над *emotio*. Для обращения к мотиву ночи, темноты, по мнению Монике Шмитц-Еманс, существуют гораздо более глубокие и многозначные причины: «...zum einen scheinen sich ahnungsweise neue Dimensionen der Welt zu erschließen, vertiefende Formen des Wissens über die Natur zu gewinnen zu lassen – zum anderen aber wird zunehmend fragwürdiger, in-

wiefern sich in das Dunkel des Nichtgewussten Licht bringen lässt. Nicht nur das Selbstvertrauen des aufklärerischen Erkenntnisoptimismus, der sich zutraute, die Welt erschöpfend zu durchschauen, zu erklären und in Begriffen zu rekonstruieren, ist gebrochen, sondern auch das cartesianische Zutrauen in die mögliche Transparenz des Subjektes für sich selbst. Grundlegende begriffliche Ordnungsmuster kollabieren. So relativieren sich etwa die Oppositionen von Identität und Nichtidentität, von Nähe und Ferne (oft erscheint das räumlich und zeitlich Nächste als das Fernste, und umgekehrt; die Lehre vom Magnetismus etwa unterstellt die Möglichkeit einer Fern-Steuerung des Ichs), von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Traum und Wirklichkeit, Lebendigem und Totem, Verständigkeit und Wahnsinn, Wahrheit und Irrtum. Dabei geht von der dunklen Seite der Welt und des Ichs eine große Faszination aus. In Träumen und visionären Ahnungen scheint sich ein neues Leben zu erschließen, in dem die Zerrissenheit und Disparatheit der Tageswelt aufgehoben sind und das Ich sich mit der Natur vereinigt erfährt» [6. S. 63].

Действие «Гамлета» также происходит вечером или ночью, и это время становится для лирического героя стихотворения с точки зрения философии абсолютно «романтическим» временем, временным пространством, в котором стираются все границы (что показывает и неоднозначность метафоры «тысяча биноклей на оси»), как временные, так и пространственные, это время поэтического откровения, единения с окружающим миром. Кроме того, наряду с темой отца ночь является некоей осью, которая объединяет временные пласты текста: ночью молится Христос в Гефсиманском саду, вечером шекспировский Гамлет показывает срежиссированную им постановку, сюжетом которой становится убийство его отца, вечером происходит и действие стихотворения.

В контексте немецкого романтизма возникает еще одна очень важная тема для Б. Пастернака – это тема микрокосма и макрокосма, их взаимосвязи, взаимодействия, тема, которую можно обозначить как одну из центральных для литературы и философии немецкого романтизма. Одной из ее основных идей можно считать идею единства всего мира, которая, по мнению немецкого исследователя Д. Кремера, восходит к постулату немецкой натурфилософии конца XVIII – начала XIX в. о существовании в прошлом некоего абсолюта, который материализовался в природе и истории, тем самым разделившись, нарушив изначальное единство. К истории отношение неоднозначно, поскольку, с одной стороны, в истории происходит разделение абсолютного начала, а с другой стороны, история на более высокой ступени рефлексии может быть медиумом восстановления единства. Неоспоримым средством (медиумом) восстановления идеи абсолюта и всемирного единства во всех его проявлениях романтики считают искусство, об этом пишут философ Шеллинг, теолог Шлейермахер, эту же мысль во многих вариациях транслируют Шлегель, Новалис и Гёльдерлин в своих произведениях.

Необходимо отметить, что философия Шеллинга оказала значительное влияние на мировоззрение романтиков, в особенности его идея о мировой душе (Weltseele), к которой философ пришел, развивая мысль о единстве духа и природы, утверждая впоследствии, что универсальное понятие природы охватывает единство духа и материи, человека и Вселенной. Понятие природы, сформулированное Шеллингом, включает в себя как предметы (ее объек-

ты) (*natura naturata*), так и ее творческую, созидательную энергию (*natura naturans*). Природа является своего рода архивом всего сотворенного и связана к тому же и с процессами истории культуры [10. С. 59–63].

Такая трактовка природы и связь микрокосма и макрокосма побуждает романтиков искать аналогии, связи между предметами и явлениями, не всегда кажущиеся очевидными на первый взгляд. Именно к этой идее мировой души, скрытого единства всех явлений восходит стремление Пастернака показать в своих произведениях «волшебный мир всеобщих соответствий». Эти всеобщие соответствия мы видим и в стихотворении «Гамлет»: мир смотрит на лирического героя глазами-биноклями звезд, в одной точке времени могут соединяться несколько эпох, в одном человеке живут Христос, Гамлет, Шекспир, поэт, актер и простой человек, размыты границы между вымышленными персонажами и реальными людьми.

Но эта размытость не является хаосом или некоей путаницей, сама структура текста показывает гармоничное сосуществование разных сфер – это и есть то самое вселенское единство, которое стремились найти романтики, в частности Новалис, одна из ключевых фигур в истории немецкого романтизма. Квинтэссенцией этих размышлений можно считать следующий отрывок из размышлений Новалиса: «*Wir träumen von Reisen durch das Weltall – Ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten – die Vergangenheit und Zukunft*» [11. С. 417–419]. Наш внутренний мир, наша душа – это Вселенная, которую необходимо постичь и в которой заключено абсолютно всё, путь к постижению Вселенной ведет в глубины собственного внутреннего мира. Стихотворение «Гамлет» – это текст, который и показывает путь внутрь себя, «*Weg nach Innen*». Еще раз подчеркнем, что этот путь начинается со взгляда на звездное небо мира-театра, является наряду с шагом лирического героя на подмостки отправной точкой «*Weg nach Innen*».

Но не только лирический герой смотрит на звезды, на него, в свою очередь, направлен взгляд Вселенной «тысячью биноклей на оси», поэтому можно утверждать, что мир точно так же смотрит на героя, как и он на него, этот обоюдный взгляд свидетельствует об общении, происходящем между Вселенной и человеком, что усиливает тему единства микрокосма и макрокосма. Звездное небо является неотъемлемой частью поэтического пространства Б. Пастернака, оно ему очень близко, и он находится с ним в постоянном диалоге, носящем часто экзистенциальный характер.

О Новалисе необходимо сказать отдельно, поскольку можно утверждать, что он оказал сильное влияние на поэзию Серебряного века, и это влияние связано не только с творчеством Пастернака. К. Эванс-Ромэйн отмечает в своем исследовании многочисленные факторы, которые могли способствовать серьезному интересу Пастернака к этому поэту. В начале XX в. идеи Йенского периода романтизма, в частности Новалиса, были словно разлиты в воздухе. Обусловлено это было не в последнюю очередь вниманием младосимволистов к творчеству именно Новалиса. Достоверно известно, что у А. Блока в библиотеке был экземпляр романа «Генрих фон Офтердинген», Вячеслав Иванов переводил довольно много стихов Новалиса, некоторые его

переводы были опубликованы в 1910 г. в журнале «Аполлон», к тому же в 1909, 1914 и 1920 гг. он читал в Москве лекции по творчеству Новалиса, иллюстрируя их своими переводами. Сергей Бобров, поэт и член литературных обществ «Лирика» и «Центрифуга», многократно цитировал Новалиса в своих стихах и переводил его. Особенным в рецепции Новалиса в России является 1914 г.: литератор Григорий Петников публикует отдельные переводы Фрагментов Новалиса, выходит в свет перевод романа «Генрих фот Офтердинген», подготовленный Зинаидой Венгеровой и Василием Гиппиусом. В этом же году Виктор Жирмунский выпускает в Санкт-Петербурге книгу «Немецкий романтизм и современная мистика», центральной темой которой являются параллели между ранним романтизмом и русским символизмом и которая, по словам исследовательницы, активно обсуждалась в литературных кругах того времени. В это время как раз и происходило становление раннего Пастернака, на эти годы приходятся его первые стихотворные опыты, которые поддерживались и его собственным интересом к философии немецкого романтизма (Ф. Шлегель, Жан Поль Рихтер) [1. С. 43–46].

К. Эванс-Ромэйн отмечает, что диалог с Новалисом – а обращение к творчеству предшественников можно по праву считать диалогом, разговором – прошел через всё творчество Пастернака, от ранних поэтических набросков до «Доктора Живаго».

Есть еще один аспект, на который необходимо обратить внимание в рамках темы единства микрокосма и макрокосма, единства лирического героя и окружающего мира. В последнем четверостишии звучат фразы «Я один. Все тонет в фарисействе». Снова возникает вопрос «Чьи это слова?». Это голос Христа из Гефсиманского сада? Голос Гамлета? Голос лирического героя или самого поэта? Однозначная интерпретация здесь вряд ли возможна. Эти фразы могут принадлежать как отдельно взятому персонажу, так и всем одновременно. Поэтому можно сделать вывод, что во вселенском единстве макрокосма и микрокосма есть место и одиночеству. Одновременно возможно и другое толкование: Пастернак более склонен к ощущению экзистенциального одиночества человека и поэта, а не мирового единства всего и вся.

Итак, мы проанализировали стихотворение Б. Пастернака «Гамлет», опираясь на некоторые ключевые понятия и мотивы философии немецкого романтизма. Чему способствовал этот анализ? Во-первых, он помог увидеть интертекстуальную насыщенность текста, но не на синтагматическом уровне, уровне цитат, а парадигматическом – уровне размышлений автора над различными темами, комплексами вопросов, его связью с мировой культурой и определением своего места в ткани этой культуры. Во-вторых, текст стихотворения вновь позволил убедиться, как важны были для поэта философия и мировоззрение немецких романтиков на протяжении всей его жизни. Театральная метафорика, метонимичность интертекстуальных элементов, необычная организация временно-пространственной структуры текста стихотворения и преодоление всех границ внутри себя и как следствие преодоление границ во Вселенной, переживаемое в одно мгновение, показывают отношение автора к историческому времени, что снова возвращает нас к контексту эпохи немецкого романтизма, поскольку время – это одна из ключевых проблем, которая интересовала в то время как ученых, так и художников.



Самое главное заключается в том, что, несмотря на всю сложность и многоуровневость содержания, стихотворение представляет собой невероятно простой по структуре, архитектурно четкий текст, модель Вселенной, в которой гармонично сосуществуют разные культурные коды, модель поэтического универсума Б. Пастернака.

### Литература

1. *Evans-Romaine K.* Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism. München, 1997.
2. *Жолковский, А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.
3. *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. СПб., 2004.
4. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 234–408.
5. *Jean Paul.* Vorschule der Ästhetik. München, 1963.
6. *Schmitz-Emans M.* Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt, 2009.
7. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
8. *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2007.
9. *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990.
10. *Kremer D.* Romantik. Stuttgart, 2007.
11. *Novalis.* Vermischte Bemerkungen. Stuttgart, 1981.

### “THE UNIVERSE IN US”: “HAMLET” BY BORIS PASTERNAK IN THE LIGHT OF GERMAN ROMANTIC PHILOSOPHY

*Tomsk State University Journal of Philology*, 2016, 1(39), pp. 130–139.

DOI: 10.17223/19986645/39/11

*Pasko Yulia V.*, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: juliapasko@inbox.ru

**Keywords:** chronotope, philosophy of German romanticism, theatre, metaphor, macrocosm and microcosm, intertextuality.

The article is devoted to the analysis of Boris Pasternak’s “Hamlet” with the help of some of the key concepts of the philosophy and motives of German romanticism, such as the theater, the night, the world soul, the microcosm and the macrocosm. The author also refers to the concepts of Mikhail Bakhtin’s chronotope and polyphony and to the concept of intertextuality, referring to the influence of German romantic poets on Boris Pasternak’s work. The poem “Hamlet” was written by Boris Pasternak in 1946 and is part of a cycle of Yuri Zhivago’s poems from the novel *Doctor Zhivago*, being one of the central texts not only in this cycle but also in the whole work of the poet. The idea to read a poem “armed with” categories of the philosophy of German romanticism is not accidental. It is known that Pasternak felt a strong influence of German-speaking culture; his translations of poems by Rilke, drafts of his own works are evidence of this fact. In his published works, we can also see quotes and reminiscences of N. Lenau, H. Heine, E. T. A. Hoffmann; Goethe plays a very important role in his work.

Such an analysis of the poem, relying on some of the key concepts of the philosophy and motives of German romanticism, allows seeing some interesting aspects. First, it helps to explore the intertextual richness of the text, not only on the syntagmatic level, the level of citations, but also on the paradigmatic level, the level of the author’s reflections on various topics, a range of issues, his attitude to the culture and the determination of his own place in the world of this culture. Secondly, the text of the poem shows again the importance of the German romantic philosophy for Pasternak’s work. The theatrical metaphor, the metonymical intertextual elements, an unusual organization of the time-spatial structure of the text, the overcoming of all boundaries within the narrator and the overcoming of borders in the universe as a result, experienced in a certain moment, show the author’s attitude to the historical time, which brings us back again to the context of German romanticism, because time is one of the key issues that interested scientists and artists of the epoch. The most important thing is that despite the complexity and multi-layered content of the poem, it is incredibly simple in its structure; it is a

clear text architectural model of the universe in which different cultural codes harmoniously coexist, the model of the poetic universe of Boris Pasternak.

### References

1. Evans-Romaine, K. (1997) *Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism*. München.
2. Zholkovskiy, A.K. (2011) *Poetika Pasternaka: Invarianty, struktury, interteksty* [Pasternak's Poetics: Invariants, structure, intertext]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Pasternak, B.L. (2004) *Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. St. Petersburg: Zvezda.
4. Bakhtin, M.M. (1975) *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Time forms and chronotope in the novel. Essays on historical poetics]. In: Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Studies over the years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
5. Jean Paul. (1963) *Vorschule der Ästhetik*. München.
6. Schmitz-Emans, M. (2009) *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt.
7. Bakhtin, M.M. (1929) *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's works]. Leningrad: Priboy.
8. Fateeva, N.A. (2007) *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual'nosti* [Intertext in the text world: Counterpoint of intertextuality]. Moscow: KomKniga.
9. Lachmann, R. (1990) *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt.
10. Kremer, D. (2007) *Romantik*. Stuttgart.
11. Novalis. (1981) *Vermischte Bemerkungen*. Stuttgart.