

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.17223/19986645/62/13

**Г.М. Ибатуллина**

## **МИФ – ТРАГЕДИЯ – МИСТЕРИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА «ГАМЛЕТ»**

*Рассматриваются смысловые взаимоотражения образных парадигм мифа, трагедии и мистерии в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет». Шекспировский Гамлет входит в пространство произведения как герой трагедии, Христос – евангельского мифа и жанрово инвариантной ему мистерии. В мета-жанровом сознании бинарного автора Живаго – Пастернака каждый из трех лирических субъектов стихотворения, включая самого Живаго, интерпретируется как герой жанровой триады миф – трагедия – мистерия в целом.*

*Ключевые слова: Б. Пастернак, модель, парадигма, жанровая рефлексия, миф, трагедия, мистерия, жанровый архетип, жанровое сознание.*

«Стихотворения Юрия Живаго» Б. Пастернака остаются в фокусе внимания литературоведов уже на протяжении многих лет. В последние два десятилетия появился целый ряд работ, рассматривающих значимые аспекты художественного содержания и поэтики как всего цикла в целом, так и отдельных входящих в него произведений, см., например [1–5]. Вместе с тем вопросы, связанные с жанровой природой стихотворений, до сих пор не получили однозначно итоговых ответов и не утратили актуальности для современного пастернаковедения.

«Жанровая ориентация произведения, – пишет О.А. Гримова о «Докторе Живаго», – парадоксально разновекторна: она и архаична, и сверхинновационна» [6. С. 309]; это утверждение в полной мере может быть соотносено и с поэтической частью романа. Сложная, полифонически организованная жанровая система произведения определяет и сложность диалогически-рефлексивной<sup>1</sup> жанровой структуры ряда ключевых текстов «Стихо-

---

<sup>1</sup> Понятие рефлексии в контексте нашего исследования предполагает особое содержание, более широкое, чем принято в современной психологии: это не только субъектно-психологические акты, но любые процессы образно-смысловых взаимоотражений – втутрисубъектные, межсубъектные, субъектно-объектные, в том числе и между такими феноменами, как художественный образ, жанр, сюжет, стиль. Именно в данной интерпретации термин «рефлексия» и его производные, как, например, определение «рефлексивно-диалогические отношения», были использованы нами здесь и в ряде предшествующих работ: [7–9]. Поэтому используемое в статье прилагательное «рефлексивный» отлично по форме и семантике от прилагательного с другой принятой формой написания – «рефлексивный»: говоря о рефлексивных актах, как правило, подразумевают прежде всего личностные субъектно-психологические акты рефлексии. Подробнее о жанровой полифонии, жанровой рефлексии, жанровых архетипах, в том числе и в

творений Юрия Живаго», поэтика которых, на наш взгляд, основана на взаимоотражениях образно-смысловых парадигм мифа, трагедии и мистерии. Разумеется, речь здесь идет о том, что эти образно-смысловые миры существуют на правах «внутренней формы», функционируя в качестве жанровых архетипов или, по М. Бахтину, «памяти жанра» в рамках лирически организованной «актуальной»<sup>1</sup> жанровой формы произведения. Исследование жанровой природы стихотворений как «лирически актуализированных» текстов не является целью данной статьи, отметим лишь, что эта проблема до сих пор остается предметом дискуссий в пастернаковедении. Стихотворения цикла характеризуются исследователями разновекторно, так, например, В.И. Козлов и О.С. Мирошниченко выделяют «три жанровых пласта «Стихотворений» – элегический, идиллический и балладный» [2. С. 377]. «Гамлет» определяется при этом как элегия, что, на наш взгляд, кажется достаточно спорным, но еще раз отметим, что полемика по поводу «актуальной» лирической формы произведения не входит сейчас в наши задачи, мы сосредоточимся на архетипических жанровых парадигмах стихотворения.

В анализируемой нами триаде мистерия имеет особый статус – статус метапозиции по отношению к мифу и трагедии, поскольку мистерия рефлексийна к их смысловым универсумам, она переводит опыт мировосприятия мифа и трагедии на новый уровень осознания. Для мифа отношения человека и мира не просто неконфликтны, они абсолютно целостны, органичны и безрефлексийны, поскольку человек не выделяет себя в качестве субъекта сознания из общей картины реальности. Для трагедии, напротив, отношения человека и мира предельно катастрофичны, не случайно А.В. Ахутин определяет смысловой итог трагедии как рождение субъектного человеческого сознания вследствие трагической «озадаченности бытием» (см.: [11. С. 40]). Человек в трагедии впервые начинает задавать миру и мифу, его описывающему, вопросы, в том числе те, ответить на которые в данной ему реальности невозможно, что и порождает трагическое противоречие и конфликт. Трагедийное сознание, таким образом, рефлексийно по отношению к мифологически связанному (целостному, но монистически замкнутому в себе) типу восприятия действительности. Мистерия сохраняет целостность мировидения мифа, но видит и трагедийную конфликтность человеческого миробытия, однако конфликты и противоречия в многомерной мистерияльной модели реальности локализуются в рамках земного существования человека, в границах «срединного» мира, что не противоречит возможности разрешения противоречий и конфликтов

---

поэтике романа «Доктор Живаго», см. также в других, упомянутых выше, наших работах: [7–9].

<sup>1</sup> Понятие «актуальной» жанровой формы мы используем по аналогии с термином «актуальный сюжет», который был введен коллективом авторов известной статьи «Сюжет и фабула» [10] для дифференциации таких художественных структур, как сюжет-архетип и сюжет, реализованный (актуализированный) в конкретной событийно-фабульной системе данного произведения.

в иных бытийных планах, в «высших» мирах, в том числе и в иной временной реальности, так как мистерия видит мир как становящийся, движущийся к эсхатологическому завершению и преображению (подробнее о диалектике отношений мифа, трагедии, мистерии см. в уже упомянутых наших работах).

Отметим, что миф сам по себе не является жанром в строгом определении. Однако миф можно считать первичным жанроподобным эйдосом<sup>1</sup>, смысловая и образная структура которого организована той же логикой миропостижения и текстопорождения, что и структура жанрового эйдоса. Поэтому мы включаем его в ряд протожанровых миромоделирующих систем, функционирующих в литературных произведениях на равных правах с собственно жанровыми формами изображения. И древняя трагедия, и мистерия вырастают из мифа, порождая онтологически укорененную смысловую триаду, все элементы которой продолжают жить в культуре в ситуациях взаимоотражения и взаимоосознания<sup>2</sup>.

Эта триада, на наш взгляд, становится одной из базовых жанрообразующих парадигм в классической европейской литературе и особой степени актуализации достигает в русской литературе XIX–XX вв. Исследованию художественно-рефлексивных отношений мифа, трагедии и мистерии в прозе А. Чехова, Н. Лескова и Б. Пастернака (прозаическая часть романа «Доктор Живаго») был посвящен ряд наших предшествующих работ, в том числе уже названных выше, здесь же мы рассмотрим пути воплощения триады в поэтике стихотворной части романа Пастернака и конкретно сосредоточимся на исследовании ключевого для цикла стихотворения «Гамлет».

Актуализация трагедийных образно-смысловых контекстов в «Гамлете» вполне очевидна: в семантическое поле шекспировской трагедии нас подключает уже название стихотворения, которое приобретает концептуализирующий характер для всего произведения, хотя в дальнейшем ни одного собственно шекспировского образа мы не обнаружим. Парадокс в том, что читатель, встретившийся с этим текстом без его заглавия, имел бы все основания считать, что лирический персонаж – актер, играющий роль Христа, а не Гамлета или кого-либо другого: и движение лирического сюжета, и ряд последовательных отсылок к евангельскому тексту свидетельствуют об этом. Заглавие здесь становится главным кодом интерпретации смыслового универсума произведения, а не просто маркирует его художественное

---

<sup>1</sup> Понятия «эйдос», «логос», «эйдетический», «логоический» мы употребляем в том смысле, в каком они используются в трудах А.Ф. Лосева.

<sup>2</sup> Еще раз отметим, что мистерия – жанровая форма, организованная принципом художественной рефлексии. Кроме того, художественная рефлексия здесь является не просто жанропорождающим началом, но самими структурами мистерияльного эйдоса, изнутри самого мира мистерии осознается именно как жанропорождающее начало. Если трагедия есть осознание мифа, мистерия уже не просто осознание мифа и трагедии в их диалогичности, но и осознание самой себя как новой осознающей метасмысловой инстанции. Перед нами усложненная трехчленная структура рефлексии, которая, однако, не исчерпывает ее возможные смысловые уровни.

содержание<sup>1</sup>. Заглавие актуализирует и жанровый код трагедии, генерирующий особое семантическое пространство, лишь с учетом которого адекватно эксплицируются и другие образно-смысловые коды текста, прежде всего связанные с развитием лирического сюжета. Сюжет здесь может быть прочитан и интерпретирован в полной мере именно через логику диалогических взаимоотношений разных жанровых сознаний, фокусом рефлексийного пересечения которых становится сознание бинарного автора, Живаго – Пастернака.

В основе жанрового сознания всегда лежит определенная концепция отношений человека с миром, находящая выражение и в характере сюжетного конфликта. Соответственно, трагедия видит в этих отношениях неразрешимое противоречие, приводящее в итоге героя к катастрофе, а читателя / зрителя заставляющее катарсически пережить катастрофичность мира в целом. Сквозь призму шекспировского Гамлета судьба Юрия Живаго прочитывается как безусловно трагическая, а основные, веховые события судьбы, где «... продуман распорядок действий, // И неотвратим конец пути» [12. Т. 3. С. 511]<sup>2</sup>, приобретают «роковые» обертоны. Как и Гамлет, Юрий Живаго оказывается обременен высокой «трагической виной», порождаемой роковым несовпадением внутренних идеальных устремлений героя и амбивалентной возможностью / невозможностью их реализации в рамках данной ему судьбой «исторической» действительности:

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

Живаго, как и Гамлет, – «вечности заложник // У времени в плену» [Там же. Т. 2. С. 97]; их трагическая высота и одновременно трагическая вина в том, что они оказываются носителями столь высокого духовно-творческого начала, что оно не может быть конкретно-практически востребовано «временем»; однако ни «время», ни герой не могут и отказаться от чаемого ими идеала, который в самом общем виде может быть определен как единство «истины, добра и красоты» в их полноте, совершенстве и самодостаточности. Поэтому «время» и «вечность» амбивалентно живут в героях Шекспира и Пастернака, а всякая амбивалентность, спроецированная в сферы человеческой души и сознания, имеет потенциал перерасти в трагическое противоречие, а самого субъекта сознания превратить в трагического героя.

«Время», в том числе и современная социально-историческая реальность, – не враг героя трагедии, их отношения оказываются трагически конфликтными именно в силу того, что эпоха ищет в герое своего Героя, т.е. личность, способную воссоединить «нить времен», став посредником

---

<sup>1</sup> Эту ситуацию можно считать по-своему уникальной, поскольку обычно, как правило, название произведения имеет какую-то конкретную, словесно выраженную семантическую «поддержку» в самом тексте.

<sup>2</sup> Далее текст цитируется по указанному изданию.

(= «заложником») между «временами» с их насущными требованиями и высшими идеалами «вечности». Поэтому подлинной своей глубины и трагической напряженности конфликт у лирического героя Пастернака, как и у Гамлета Шекспира, достигает не во внешнем «видимом» противостоянии миру («Я один, все тонет в фарисействе»), а в пространстве собственного сознания, где кульминирует в процессах внутренней рефлексийной погруженности в переживание / проживание некой изначально заданной для человека конфликтности и противоречивости бытия, выраженной в том числе и через оппозиции временного и вечного, созидания и разрушения, личности и социума и т.д. В этом плане строки «На меня наставлен сумрак ночи // Тысячью биноклей на оси» – это, конечно, не столько футуристическая рефлексия, как иногда интерпретируется комментаторами, сколько рефлексия, обращенная к «вечно длящемуся настоящему» в его внутренней амбивалентности, в тайнах и парадоксах его противоречий.

Гамлет и Живаго, подобно пушкинскому Моцарту, носители и «привносители» абсолютной, метафизически понимаемой Гармонии, которая оказывается малосовместимой с реалиями окружающей их действительности, и преодоление этого «рокового» несовпадения становится возможным для земного мира лишь ценой жизни героя. С точки зрения жанрового сознания трагедии подобный исход воспринимается как катастрофа, ведущая мир к катарсическому осознанию тех противоречий, в которых он существует. Однако трагедийная концепция реальности в пастернаковском «Гамлете» вступает в отношения взаиморефлексии с мифологической и мистериальной моделями действительности, которые актуализируют иные концепции отношений человека и мира.

И миф и мистерия включаются в образно-смысловую парадигму стихотворения через семантическое пространство евангельского текста: реминисценции, аллюзии, символические и знаковые образы, с ним связанные, неоднократно описаны в литературе, посвященной «Гамлету» Пастернака. Центральный в этом ряду образ Моления о чаше, порождающий параллель Гамлет – Христос и триаду Гамлет – Христос – Живаго, в контексте нашей интерпретации прочитывается одновременно и как мифологический, и как мистериальный; в результате каждый из этих трех субъектов сознания оказывается героем внутренне диалогичной жанровой парадигмы миф – трагедия – мистерия. Изначально Гамлет входит в мир стихотворения как герой трагедии, а Христос – евангельского мифа и жанрово инвариантной ему мистерии, однако в пространстве сознания Живаго – Пастернака все три героя, включая самого Живаго, эксплицируются как субъекты сознания всех трех жанровых миров, живущих в ситуации диалогических взаимоотношений: мифа – трагедии – мистерии, т.е. мыслятся героями единой жанрово-сюжетной парадигмы, конструктивно организующей внутреннюю смысловую архитектуру произведения<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Мы говорим именно о парадигматических отношениях между этими жанровыми эйдосами, однако уточним, что в рамках христианизированных контекстов европейской

«Гамлет» Пастернака с безусловностью свидетельствует, что именно Моление о чаше, а не Голгофа – самый трагичный по своей сути эпизод евангельской истории Христа, поскольку именно здесь впервые проявилось, одновременно достигло кульминации и получило разрешение противоречие между человеческой и божественной природой Иисуса, между его индивидуальной волей и провиденциально выстраиваемой судьбой. С не меньшей отчетливостью именно в этом евангельском эпизоде Пастернак обнаруживает смысловые взаимоотражения мифа, трагедии и мистерии, поскольку трагическое по своей природе противоречие находит мифологическую и мистериальную развязку: с точки зрения логики мифа выбор Иисуса – это жертва «Агнца», требующая *отказа от индивидуальной воли*<sup>1</sup>; с точки зрения мистерии – это добровольная жертва как высшее проявление *свободного индивидуального выбора* человека, и именно такая жертва превращает Агнца в Икупителя и Спасителя. Отметим, что здесь сохраняется и семантика трагедийной развязки, традиционно ассоциируемой с мотивом умирания, смерти, разрушения: способность к свободному добровольному самоотречению является свидетельством смерти «слишком человеческого» эго в личности. Начиная с Гефсиманского сада происходит окончательное преображение Иисуса в Христа, «человекобога» (человека с божественными силами) – в Богочеловека как полноту воплощения божественного Логоса в человеческой индивидуальности. Не боясь повторений, еще раз отметим, что Иисус в сцене Гефсиманского сада, по сути, проживает все этапы развития человеческого сознания, обозначенные триадой миф – трагедия – мистерия: он приходит сюда как герой мифа с предопределенной судьбой (жертвенный Агнец), переживает трагический внутренний конфликт, потрясенность своей судьбой, катарсис и проходит в «конце пути» высшее мистериальное Посвящение, даруемое всегда через испытание свободной воли человека, через индивидуальный личностный выбор. Глубинный смысл такого мистериального Посвящения именно в обретении способности к диалогическому, но гармоничному согласию индивидуальной воли с волей высшей: от гармонии «послушания», характерной для мифа, через «трагическое недоумение» и протест личность вырастает до гармонии свободного единства, что и является путем к Спасению во Христе и человека и мира, путем Живого Христа и Живой Истины. Этот путь кардинально отличается от путей «фарисейства» – мертвой веры и мертвой

---

культуры отношения мифа, трагедии и мистерии даны и как синтагма, отражающая последовательное обогащение и наращение смысла. Помимо того, в контексте христианских представлений об исторической направленности и необратимости развития человеческой культуры актуальны представления о диахроническом, в первую очередь, а не синхроническом характере этих отношений. Христианская мистерия изживает как наивность архаического мифа, так и «трагическое недоумение», часто ведущее к бунту, мятежу сознания, отраженное в античной трагедии. Мистерия Христа оказывается завершающей, итоговой точкой человеческой истории как в смысловом, так и в хронологическом плане.

<sup>1</sup> Курсив в статье принадлежит ее автору.

истины, погрязшей в формально-религиозном послушании догме и не ждущей от человека свободного самоопределения и личностного волеизъявления.

В изображении Пастернака путь мистериального Посвящения проходит и герой его романа, и герой трагедии Шекспира<sup>1</sup>. Взаимопроекции образов Живаго, Гамлета, Христа обнаруживают логику триады в жизненных историях и двух первых героев: Живаго узнает себя в Гамлете, одновременно узнавая в Гамлете Христа, и тем самым узнает Христа Живого в глубинах собственной личности и судьбы. Подобное самосозерцание открывает герою Пастернака парадоксальную возможность *свободного выбора в понимании и интерпретации своей судьбы*: и как трагедии с ее роковой катастрофичностью, и как мифа с его безусловным законом жертвы, лишенным всякой вопрошающей рефлексийности, и как мистерии, дающей высшую духовную инициацию-Посвящение через осознанный свободный выбор там, где противоречия кажутся неразрешимыми, а выбор невозможным. В последней строфе стихотворения образно-смысловой диалог мифа, трагедии, мистерии представлен наиболее явственно:

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

Если первая строка отсылает нас к надличностно-безрефлексийной логике мифа, то третья очевидным образом инкарнирует мотив трагического одиночества, вторая же строка – своеобразное промежуточное, граничное между мифом и трагедией смысловое пространство, поскольку «роковая» неотвратимость финала жизненного пути в равной мере постулируется и мифом и трагедией (разница лишь в том, что миф принимает это в качестве естественного закона жизни, так как индивидуальность здесь не выделяет себя из целого, а трагедия уже видит неразрешимое и катастрофическое противоречие между индивидуальной волей и волей «высшей»). Последняя же строка строфы и всего стихотворения имеет явный мистериальный акцент. Итогово-образный смысл лирического монолога героя: «Жизнь прожить – не поле перейти» – подразумевает, что жизнь – не прямой отрезок пути, а пространство со множеством перекрестков и перепутий, и на каждом из них человек оказывается в точке выбора, определяющего его судьбу<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Здесь естественным образом возникает вопрос о мистериальности шекспировского «Гамлета», однако его обсуждение и тем более решение требует отдельного развернутого исследования.

<sup>2</sup> Не-мифологический смысл этой строки становится особенно прозрачным, если перефразировать цитируемую поэтом пословицу: «Жизнь прожить – как поле перейти» – это вполне соответствовало бы логике мифологического понимания судьбы как начерченной прямой, не требующей от человека выбора путей.

В отличие от мифа и классической трагедии с их безлично-роковым характером статичной судьбы, имеющей начало и конец, мистериальные испытания открывают возможность провиденциального диалога с судьбой, в процессе которого совершается становление личности. В этом плане «продолгованные» гамлетовские монологи в трагедии Шекспира – это не ретардация судьбы и действия пьесы, а внутренние рефлексийные диалоги с судьбой; не точки промедления героя, а своеобразные «точки бифуркации» его сознания, моменты вопрошания себе и миру в поиске путей к высшей истине. Подобная логика изображения героя носит уже явно мистериальный характер, поскольку переводит трагедийно-фабульный сценарий «противостояния» в провиденциально диалогизированный сюжет мистериальной инициации-испытания. В этом, кстати, обнаруживается кардинальное отличие ситуации шекспировского героя от героя классической античной трагедии рока, например от Эдипа: если Эдип бежит от судьбы, то шекспировский Гамлет (так же как Гамлет Пастернака, евангельский Иисус и Юрий Живаго) идет навстречу своей судьбе, вступая с ней в вопрошающе-диалогическое общение; смысл и цель этого общения не в получении готовых ответов, а в самой встрече с Судьбой, в полной открытости ее непредсказуемости и в погружении в ее высшую Тайну. Гамлет Шекспира, в отличие от Эдипа, готов исполнить свою судьбу, но не как послушная марионетка в ее руках, а как сознательный ее сотворец и собеседник.

Весь монолог лирического героя пастернаковского «Гамлета» по своей сути есть именно такой мистериально иницирующий диалог – с Богом, с миром, со своей Судьбой, со своим высшим Я, внутренним Логосом-Христом; не случайно диалогизирующие текст образы и смысловые конструкции мы обнаруживаем в каждой строфе стихотворения, что уже отмечалось исследователями. Мы видим, что диалогическое смысловое пространство «Гамлета» находит отражение в диалогизированной нарративной структуре текста и в рефлексивно-диалогической жанровой парадигме произведения. Метасмысловой статус мистерии здесь проявляет себя и в том, что мистериальный диалог героя с миром – это в принципе незавершимый диалог, мистерия изображает земную жизнь человека как один из этапов его духовно-личностного становления, включенного в становление мира как целого (в рамках христианской историософии – от грехопадения к эсхатологическому преображению; см. об этом подробнее: [13. С. 154–182]<sup>1</sup>).

В последней строфе стихотворения обнаруживается отчетливый контрапункт мифологического и трагедийного понимания судьбы с мистериальным: судьба как «провиденциальный *монолог*» существует для мифа:

---

<sup>1</sup> Из упомянутой здесь хрестоматийной работы Э. Ауэрбаха приведем в качестве подтверждения одно из наиболее характерных высказываний: «...всякое событие, взятое в своей повседневной действительности, одновременно оказывается звеном всемирно-исторической цепи, где все звенья сопряжены одно с другим и потому должны быть поняты как ежечасные, каждовременные, или как сверхвременные» [13. С. 166].



«Но продуман распорядок действий»; как *завершенный* и не могущий быть продолженным *диалог* – для трагедии: «Я один, все тонет в фарисействе»; и как *продолжающийся незавершенный диалог* для мистерии: «Жизнь прожить – не поле перейти». (Отметим, что сама образно-смысловая и фразовая структура данной пословицы изначально диалогична: это не столько утверждение, сколько ответная реплика на предполагаемый вопрос и провоцирование новых вопросов: а что же тогда – «жизнь прожить»?)). Разумеется, диалогические, в том числе контрапунктные отношения мифа, трагедии, мистерии, мы обнаружим не только в последней, прокомментированной здесь строфе стихотворения, но и в его образно-смысловых структурах в целом, однако в рамках данной статьи нам было важно представить аналитическую модель экспликации семантических взаимоотражений в художественном пространстве триады, и, как нам кажется, эта модель может быть с достаточной ясностью спроецирована на другие фрагменты текста.

И мистерия и трагедия – драматические жанры, поэтому, говоря о жанровой архитектонике пастернаковского «Гамлета», нельзя не вспомнить о функциональной значимости в стихотворении сценического хронотопа и драматургической сюжетно-фабульной ситуации.

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

На уровне фабулы перед нами монолог актера, стоящего на театральных подмостках; и если актер здесь является субъектом речи, то Гамлет как сценический образ-персонаж – и ролевым субъектом речи, и субъектом сознания, в обоих случаях проявленным на уровне развития сюжета. С точки зрения целостного образно-смыслового контекста стихотворения, а также его художественно-речевой формы весь внутренне диалогичный монолог лирического героя Пастернака является по сути аллюзийным парафразом центрального монолога шекспировского героя: «Быть или не быть...» (акт третий, сцена первая «Гамлета» Шекспира). Трагедийная тема «роковой» судьбы и мистериальная тема свободного личностного выбора, определяющего индивидуальное бытие человека, являются смысловыми центрами и того и другого монолога, а рефлексия, исповедь и медитация и в том и в другом случае – формами постижения и выражения этих смыслов.

Драматургичность фабульной экспозиции, представленной в цитированной первой строфе стихотворения, четко коррелирует с драматизмом развития сюжета, приобретающего одновременно и драматургический, и лирический характер. Один из источников особой напряженности этого внутреннего драматизма – взаимопроецирование ролей, построенное на амбивалентном отождествлении и растождествлении сознаний трех глав-

ных лирических субъектов – Гамлета, Христа, Живаго. Парадокс пастернаковского текста в том, что здесь сюжетно-актуализированной в *лирическом мире* произведения оказывается не ролевая ситуация *лирического персонажа* – актера, играющего на сцене и озвучивающего монолог героя, а ролевые ситуации, в которых живет его *сценический персонаж* – Гамлет (т.е. *сценический персонаж лирического персонажа*<sup>1</sup>), а также и ролевые ситуации связанных с ним других лирических субъектов. Фабульно актер играет роль Гамлета, но сюжетно Гамлет проживает роль Христа, а в сознание Живаго проецируются все ролевые образы стихотворения.

Представление о земной жизни человека как о проживаемых им ролях приобретает здесь статус реализованной метафоры, лежащей в основе сюжета стихотворения и организующей его поэтический космос в целом. Современному человеку философема «жизнь – театр» знакома чаще всего по пьесе Шекспира «Как вам это понравится» (Акт II, сцена VII): «Весь мир – театр. // В нём женщины, мужчины – все актёры. // У них свои есть выходы, уходы, // И каждый не одну играет роль». Однако само представление о театральности и «сценичности» человеческого миробытия было распространено в разных культурах и цивилизациях задолго до Шекспира. Согласно Э. Ауэрбаху именно подобное мировосприятие служит основой и средневековой христианской мистерии, так, например, исследователь отмечает, что для Франциска Ассизского «мир – это сцена, на которой разыгрывается подражание Христу» [13. С. 177]. Эта теологема обнаруживает удивительно точные смысловые взаимопроекции с сюжетно-фабульным строем, жанровой архитектоникой и образной системой стихотворения Пастернака: каждый из лирических субъектов «не одну играет роль» в трагедийно-мистериальном действе «подражания Христу», суть которого – в поиске Христа Живого и встрече с ним в глубинах собственной души и сознания. (Еще раз отметим, что в контексте пастернаковского романа путь Христа Живого, которым идет Юрий Живаго, – это путь осознанно выбранной и внутренне пережитой, а не заданной извне истины о себе и мире, путь свободного самоопределения в живой истине, не могущей быть ограниченной какими-либо однозначными «идеями», и лишь на этом пути возможно для героя Пастернака исполнение своей «роли», своей духовной миссии и высшего предназначения.)

Усложненная ролевая организация пастернаковского «Гамлета» коррелирует и с метасмысловой позицией мистерии в его художественном мире. Именно в мистерии итоговое преображение человека интерпретируется как смена «роли», т.е. его духовно-бытийного статуса, а сам путь к обновлению и перерождению инсценируется как театрализованное действие; от-

---

<sup>1</sup> Здесь перед нами одно из проявлений художественной рефлексии, порождающей такие феномены как *образ образа*; в данном случае – лирический образ драматургического образа (см. об этих процессах подробнее: [7, 9]). Собственно, на принципах художественной рефлексии, генерирующей *образы образов* и *образы жанров*, основана вся поэтическая архитектоника пастернаковского «Гамлета», однако детальный анализ этих явлений требует отдельного развернутого разговора.

метим, что театрально-ролевая логика лежит в основе не только религиозно-христианской модификации мистерии, но и ее изначальной сакрально-ритуальной формы<sup>1</sup>. Перед нами еще один из удивительных парадоксов «Гамлета» Пастернака: сценическое действие и сакральное действие, как и в мистерии, представлены здесь в живом диалоге и взаимоактуализации. Семантические коды того и другого могут быть полноценно и адекватно поняты и эксплицированы лишь с учетом этого диалогически организованного художественного пространства.

Разумеется, в рамках небольшой статьи мы не могли дать исчерпывающее описание рефлексивно-диалогических отношений мифа – трагедии – мистерии в поэтическом мире пастернаковского «Гамлета», и тем более не могли ставить цели развернутого описания функций триады в «Стихотворениях Юрия Живаго» или в контексте романа в целом. Решение этих задач требует дальнейших научных изысканий, здесь же, обобщая проделанные исследования, можно сказать, что поэтика «Доктора Живаго», в том числе и жанровая, внутренне полифонична<sup>2</sup> и основана на принципах рефлексивных взаимоотражений (взаимоосознаний) разнородовых художественных парадигм – характерных для эпических, лирических и драматических жанров. Подобная структура определяет жанровую архитектуру как прозаической, так и стихотворной части романа Пастернака, и в том и в другом случае миф, трагедия и мистерия сосуществуют в условиях взаимообогащения и взаимопроникновения. Если миф и трагедия живут в первую очередь в отношениях контрапункта и смыслового взаимооспоривания, то эйдос мистерии, играющей обобщающую, фокусирующую роль, приобретает осознающую смысловую дистанцию к мифу и трагедии и выполняет по отношению к ним функции метажанра.

### Литература

1. Пасько Ю.В. «Вселенная внутри нас»: «Гамлет» Б. Пастернака через призму философии немецкого романтизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 1 (39). С. 130–139.
2. Козлов В.И., Мирошниценко О.С. Жанровый репертуар поэта Живаго // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М., 2014. С. 376–411.
3. Морева Ю.С. Автор и читатель «Стихотворений Юрия Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 4 (27). С. 46–53.
4. Орлова Т.Д. Стихи о Магдалине в контексте «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2012. № 4 (23). С. 115–124.
5. Власов А.С. «Стихотворения Юрия Живаго» Б.Л. Пастернака: (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст). Кострома : КГУ им. Н.А. Некрасова, 2008. 208 с. URL: <http://vlasov.kostromka.ru/books/01/> (дата обращения: 14.06.2018).

<sup>1</sup> См. об этом: [13. С. 154–182; 14; 15].

<sup>2</sup> Ср.: «ДЖ жанрово полиморфичен. Элементы инновационной жанровой конструкции генетически связаны с самыми значимыми этапами развития словесности (миф – фольклор – литература)» [6. С. 341].

6. *Гримова О.А.* Жанровое своеобразие романа // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / под ред. В.И. Тюпы. М., 2014. С. 308–342.
7. *Валиева (Ибатуллина) Г.М.* Рефлексия как основа образотворчества в системе чеховской прозы : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992. 202 с.
8. *Ибатуллина Г.М.* Проблемы жанровой архитектоники романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Ибатуллина Г.М. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков : дис. ... д-ра филол. наук. Ижевск, 2015. 564 с.
9. *Ибатуллина Г.М.* Сквозь призму образа: художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX вв. Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. URL: [http://biblioclub.ru/index.php?page=book\\_red&id=480158&st=1](http://biblioclub.ru/index.php?page=book_red&id=480158&st=1) (дата обращения: 20.06.2018).
10. *Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения : сб. ст. Рига, 1978. Вып. 5. С. 11–21.
11. *Ахутин А.В.* Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры / отв. ред. А.Я. Гуревич. М., 1990. С. 5–42.
12. *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений : в 5 т. / редкол.: А.А. Вознесенский, Д.С. Лихачев и др. М. : Худож. лит., 1990.
13. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. : Прогресс, 1976. 556 с.
14. *Веселовский А.Н.* Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М. : Книга по Требованию, 2011. 421 с.
15. *Штайнер Р.* Христианство как мистический факт и мистерии древности. Ереван : НОЙ, 1991. 154 с.

#### **Myth – Tragedy – Mystery in Boris Pasternak’s Poem “Hamlet”**

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2019. 62. 185–197. DOI: 10.17223/19986645/62/13

*Guzel M. Ibatullina, Sterlitamak Branch of Bashkir State University (Sterlitamak, Russian Federation).* E-mail: [guzel-anna@yandex.ru](mailto:guzel-anna@yandex.ru)

**Keywords:** Boris Pasternak, “Poems by Yuri Zhivago”, model, paradigm, genre reflection, myth, tragedy, mystery, genre archetype, genre consciousness.

The article analyses the figurative and semantic interactions of the genre paradigms of myth, tragedy and mystery in the poetics of Boris Pasternak’s poem “Hamlet”. The study uses a systematic approach to the text, taking into account its contextual links with the cycle *Poems by Yuri Zhivago* and the novel *Doctor Zhivago*. The tragic contexts in “Hamlet” are actualised directly by referring to the semantic field of Shakespeare’s tragedy via the poem’s title, which acquires a conceptualising character for the whole work. Through the prism of Shakespeare’s Hamlet, the fate of Yuri Zhivago is read as certainly tragic, and the main events of fate acquire “fatal” overtones. Like Hamlet, Yuri Zhivago is burdened with a high “tragic blame”, caused by a fatal mismatch between the hero’s internal ideal aspirations and the ambivalent possibility / impossibility of their realisation in the “historical” reality given to him by the fate. Both myth and mystery are included in the figurative-semantic paradigm of the poem through the semantic space of the Gospel text manifested through reminiscences, allusions, symbolic and iconic images. Central in this series is the image of the Agony in the Garden. It generates the parallel between Hamlet and Christ and the triad of Hamlet, Christ, and Zhivago. In this gospel episode, Pasternak discovers the semantic mutual reflections of myth, tragedy and mystery, because the tragic contradiction experienced by the hero finds a mythological and mysterious denouement. The study leads to the following conclusions. Initially, Hamlet enters the world of the poem as the hero of the tragedy, and Christ of the evangelical myth and genre-invariant mystery, but in the consciousness of the binary Zhivago–Pasternak author, all three heroes, including Zhivago himself, are explicated as subjects of

consciousness of all three genre worlds living in dialogical mutual reflections: myth – tragedy – mystery, that is, they are thought as heroes of a single genre-story paradigm that constructively organises the inner semantic architectonics of the work.

### References

1. Pas'ko, Yu.V. (2016) "The universe in us": "Hamlet" by Boris Pasternak in the light of German romantic philosophy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 1 (39). pp. 130–139. DOI: 10.17223/19986645/39/11
2. Kozlov, V.I. & Miroshnichenko, O.S. (2014) Zhanrovyy repertuar poeta Zhivago [The genre repertoire of the poet Zhivago]. In: Tyupa, V.I. (ed.) *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskoy prochtenii* [Poetics of "Doctor Zhivago" in narratological reading]. Moscow: Intrada. pp. 376–411.
3. Moreva, Yu.S. (2013) Poems by Yuri Zhivago: author and reader. *Novyy filologicheskyy vestnik – The New Philological Bulletin*. 4 (27). pp. 46–53. (In Russian).
4. Orlova, T.D. (2012) Poems about Magdalene in the context of "Doctor Zhivago". *Novyy filologicheskyy vestnik – The New Philological Bulletin*. 4 (23). pp. 115–124. (In Russian).
5. Vlasov, A.S. (2008) "Stikhotvoreniya Yuriya Zhivago" B.L. Pasternaka: (Syuzhetnaya dinamika poeticheskogo tsikla i "prozaicheskiy" kontekst) ["Poems by Yuri Zhivago" B.L. Pasternak: (The plot dynamics of the poetic cycle and the "prosaic" context)]. Kostroma: Nekrasov Kostroma State University. [Online] Available from: <http://vlasov.kostromka.ru/books/01/>. (Accessed: 14.06.2018).
6. Grimova, O.A. (2014) Zhanrovoe svoeobrazie romana [Genre originality of the novel]. In: Tyupa, V.I. (ed.) *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskoy prochtenii* [Poetics of "Doctor Zhivago" in narratological reading]. Moscow: Intrada. pp. 308–342.
7. Valieva (Ibatullina), G.M. (1992) *Refleksiya kak osnova obrazotvorchestva v sisteme chekhovskoy prozy* [Reflection as the basis of creativity in the system of Chekhov's prose]. Philology Cand. Diss. St. Petersburg.
8. Ibatullina, G.M. (2015) *Khudozhestvennaya refleksiya v poetike russkoy literatury XIX–XX vekov* [Artistic reflection in the poetics of Russian literature of the 19th – 20th centuries]. Philology Dr. Diss. Izhevsk.
9. Ibatullina, G.M. (2017) *Skvoz' prizmu obraza: khudozhestvennaya refleksiya v poetike russkoy literatury XIX–XX vv.* [Through the Prism of the Image: Artistic reflection in the poetics of Russian literature of the 19th – 20th centuries]. Moscow; Berlin: Direkt-Media. [Online] Available from: [http://biblioclub.ru/index.php?page=book\\_red&id=480158&sr=1](http://biblioclub.ru/index.php?page=book_red&id=480158&sr=1). (Accessed: 20.06.2018).
10. Egorov, B.F. et al. (1978) Syuzhet i fabula [Plot and storyline]. In: Tsilevich, L.M. (ed.) *Voprosy syuzhetoslozheniya* [Questions of plot composition]. 5. Riga: Zvaygzne. pp. 11–21.
11. Akhutin, A.V. (1990) Otkrytie soznaniya (drevnegrecheskaya tragediya) [Discovery of consciousness (ancient Greek tragedy)]. In: Gurevich, A.Ya. (ed.) *Chelovek i kul'tura: Individual'nost' v istorii kul'tury* [Man and Culture: Individuality in the history of culture]. Moscow: Nauka. pp. 5–42.
12. Pasternak, B.L. (1990) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
13. Auerbach, E. (1976) *Mimesis: Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature* [Mimesis: A depiction of reality in Western European literature]. Moscow: Progress.
14. Veselovskiy, A.N. (2011) *Starinnyy teatr v Evrope. Istoricheskie ocherki* [Ancient theater in Europe. Historical essays]. Moscow: Kniga po Trebovaniyu.
15. Shtayner, R. (1991) *Khristianstvo kak misticheskiy fakt i misterii drevnosti* [Christianity as a mystical fact and the mysteries of ancient time]. Erevan: NOY.