

УДК: 821.111:82.09:808.53

Маринчак Віктор
(Харків)

Феномен Гамлета в інтенційності Пастернака: спрямованість, осягнення, ціннісний синтез

У статті представлено аналіз культуротворчого потенціалу образу Гамлета в контексті свідомого інтенційного сприйняття Б.Пастернака. При цьому увага фокусується на подвійній евристичності інтенційності (пізнанні інтенційної предметності та самопізнанні). З огляду на семантичну багатозначність тексту "Гамлета", який розглядається в широкому текстовому і позатекстовому контекстах (тобто крізь призму життя і творчості Юрія Живаго та Б.Пастернака), автор статті наголошує на першочерговості актуалізації ціннісно значущих елементів в процесі інтенційного синтезу.

Ключові слова: інтенційність, феномен Гамлета, духовність, ціннісна семантика, контекст, інтенційний синтез.

Гамлетівський дискурс як рецептивне явище і продукт міжкультурного діалогу стабільно привертає увагу науковців, що засвідчують праці М.Гарбер¹; Б.Соколової²; Н.Чінпоеш³; В.Комарової, Н.Никифоровскої⁴; І.Лімборського⁵; Ю.Манна⁶. Цілком слухним постає

¹ Garber M. Shakespeare and Modern Culture. – N.Y.: Anchor Books, 2008. – 326 p.

² Sokolova B. Between Religion and Ideology: Some Russian Hamlets of the Twentieth Century // Shakespeare Survey. 54. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – P. 140-151.

³ Cînpoeş N. Shakespeare's Hamlet in Romania 1778–2008. A Study in Translation, Performance, and Cultural Adaptation. – Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010. – 313 p.

⁴ Комарова В.П., Никифоровская Н.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: жизнь в веках. – СПб: Библиотека Российской Академии наук, 1999. – 184 с.

⁵ Лімборський І.В. Шекспір сьогодні: проблеми рецепції і транслаторіки спадщини англійського поета у глобальних проєкціях постсучасного світу

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

в такому контексті припущення Н.Фрая: «Можливо, якби у нас не було «Гамлета», могло б не бути і романтичного руху, або творів Достоевського, Ніцше і Кіркегора, які йшли за ним»⁷. До цього переліку можна додати і роман Б.Пастернака «Доктор Живаго», в художньому просторі якого гамлетівська інтертекстуальність є важливим смислогенеруючим чинником. Попри те, що творчість Б.Пастернака в цілому, і згаданий роман та вірші з нього зокрема, уважно розглядались в працях вчених-філологів, у тому числі й в останнє десятиліття в Україні⁸, ціннісно змістовний аспект пастернаківської творчої рецепції Гамлета окреслено лише у загальних рисах. Тож доцільним постає поглиблений аналіз цієї рецепції із застосуванням теоретичного й методологічного апарату феноменології⁹.

Дійсно, Гамлет як герой трагедії, як літературний образ для Пастернака і його героя Юрія Живаго постає, з одного боку, в якості інтенційної предметності, на яку власне спрямована інтенційність як явище свідомого небайдужого сприйняття, естетичного споглядання й етично забарвленого переживання спостережуваного. З іншого боку, Гамлет сприймається як змістовний символ

// Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя: КПУ, 2010. – Вип. 1. – С. 141-151.

⁶ Манн Ю.В. Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики // Филологические науки. – 2007. – № 3. – С. 89-96.

⁷ Frye N. Northrop Frye on Shakespeare / Ed. by R. Sandler. – Markham, Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1986. – P. 99-100.

⁸ Горенок Г.Ю. Гамлет і гамлетизм у російській культурі Срібної доби // Літературознавчий збірник. – Вип. 17-18. – Донецьк, 2004. – С. 90-104; Кононова Ж.О. В.Шекспір у творчому світі Б.Пастернака: автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків: ХДПУ, 1998. – 16 с.

⁹ Гуссерль Э. Картезианские размышления. – СПб: «Наука»-«Ювента», 1998. – 315 с.; Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С.Яковенка; Упорядкув. і наук. ред. Д.Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 114-135.

або як культурна метафора¹⁰, тобто, вже не як герой певного твору, а як явище культурної свідомості, як феномен культури (змістовно ширший, більш узагальнений). Власне не образ, а скоріше саме феномен Гамлета породжує явище гамлетизму, що має велике значення і для російської культури загалом, і особливо для творчості Пастернака¹¹.

Через ці й подібні причини можна визнати, що інтенційність рецептивного характеру не вичерпує проблематики вивчення цього явища. Тут треба виокремити момент чи процес інтенційного осягнення сутності образу, колізії й феномена Гамлета в його різних аспектах, контекстуальних проекціях, у різних культурних вимірах.

Суттєво, що таке осягнення не може не бути персонально мотивованим. Інтенційність спрямовується на трагедію й на феномен Гамлета тому, що суб'єкт має перед собою в чомусь подібні колізії й проблеми. Катастрофічний досвід суб'єкта дає йому можливість власного осягнення катастрофи Гамлета. Водночас заглиблене переживання всього пов'язаного з трагедією і з цим феноменом відкриває для реципієнта можливість за їхньою допомогою осягнути власні конфлікти, сценарії своєї долі. Інтенційність у такому разі постає як подвійна евристична процедура (пізнання інтенційної предметності та самопізнання).

Але найсуттєвішим є те, що інтенційний суб'єкт через ці осягнення віднаходить самого себе, свою тотожність, свою ціннісну позицію, усвідомлює свій спосіб життя й поведінку, свою долю. І навіть якщо ця доля веде до загибелі, він здобуває смисл всього, що зазнає й долає. Цей здобуток є тим ціннісним синтезом,

¹⁰ Торкут Н.М. Шекспір як культурна метафора в контексті пошуків європейської ідентичності // Шекспірівський дискурс / гол ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя: КПУ, 2010. – Вип 1. – С. 178-191.

¹¹ Горенок Г.Ю. Юрій Живаго як гамлетичний тип особистості // Літературознавчий збірник. – Вип. 20. – Донецьк, 2004. – С. 106-121.

який є необхідним як відповідь на виклики катастрофічного існування.

Простежити ці й подібні явища інтенційного, ціннісно значущого синтезу на матеріалі гамлетівського дискурсу у Пастернака і є метою запропонованого дослідження.

Ціннісна семантика укорінена в культурній традиції. Тож цілком природним є звернення автора художнього тексту в процесі реалізації ціннісно значущого інтенційного синтезу до знаків, явищ, феноменів культури (ідеологем, концептів, символів, міфологем, архетипів тощо). Можна припустити, що залучення відповідних знаків або феноменів до тексту завжди є аксіологічно детермінованим, оскільки вони можуть виконувати роль ціннісних взірців або пропонує якісь ціннісні максими. Крім того, за ними стоять певні уявлення про ціннісно значущі колізії, конфлікти, сюжети.

Їх використання є продуктивним і в тому сенсі, що в результаті відбувається розширення інтенційного горизонту, що дозволяє автору більш детально і глибоко, більш повно і змістовно витлумачити той екзистенційний матеріал, ті колізії та проблеми, які він намагається зрозуміти й розрішити, формуючи їх семантичну репрезентацію з опорою на знаки і феномени культури.

З огляду на викладене, доцільним постає аналіз інтенційного ставлення автора до феноменів культури, розгляд актуалізації їх ціннісного смислу в авторському інтенційному синтезі. При цьому слід зважати на наступні обставини. Сміслові феномени культури є семантично багатошаровими. Актуалізація їхньої семантики в інтенційному синтезі може бути вибірковою відповідно до різноманітних шарів, що визначається більшою або меншою ціннісною значущістю відповідної семантичної інформації. Актуалізується в першу чергу те, що є ціннісно значущим.

Будучи інтенційним, ставлення автора до відповідної семантичної інформації (в залежності від її характеру і апперцептивного фону суб'єкта, а також від того, наскільки ця семантична інформація є актуальною з точки зору тієї колізії, яка виникає перед суб'єктом) може коливатися від нейтрального до глибоко емоційного (у позитивному або негативному смислі), від дистанційованості до прилучення, аж до включення відповідного феномену в інтенційне ядро в якості ціннісної константи. При цьому в тексті можуть знаходити відображення факти прилучення суб'єкта до тієї чи іншої цінності, його навернення і т. ін.

Для адекватного тлумачення необхідно залучати до аналізу більш широкий контекст як усередині самого тексту, так і за його межами (мається на увазі контекст творчості автора, контексти біографічний, історичний та культурний). Це ж необхідно і для того, щоб простежити авторську інтенційну спрямованість (часто не експліковану) на ті ціннісно значущі проблеми і колізії, які потребують вирішення в полі його екзистенції, конституювання ціннісно значущого рішення, синтезу ціннісних уявлень, здійснення вчинків, що їх реалізують.

Для аналізу звернімось до твору Б.Пастернака «Гамлет» (із віршів Ю.Живаго)¹².

Гамлет

Гул затих. Я вышел на подмости.

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.

¹² Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-и т. – М.: Художественная литература, 1989-1992. – Т. 3. – С. 511.

*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.*

Орієнтація на феномени культури тут є очевидною, про це говорить назва й тема, такі реалії, як підмостки, біноклі, роль, драма, розпорядок дій; цитата із молитви Ісуса Христа в Гетсиманському саду, згадка про фарисейство, прислів'я в останньому рядку.

Не викликає жодних сумнівів умовність або символічність і підмостків, і «дверного косяка», і сутінок ночі, ролі та драми, розпорядку дій та кінця шляху. Найвними є відповідності, які, на перший погляд, здаються тривіальними: життя – театр, історія – драма, судьба – роль. Очевидним є також високий ступінь узагальненості повідомлення, що поєднується з інтенційною спрямованістю на неекспліковану особистісну, і, ймовірно, історичну колізію, яка відповідає творчим задачам, поставленим перед собою Юрієм Живаго. Саме про ці задачі, щоправда з іншого приводу, в романі говориться: *«кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезненного в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого»*¹³.

Усе це робить текст придатним і вельми цікавим для інтенційного дослідження. Важливість його розгляду зумовлена тим, що як один із найбільш ціннісно значущих текстів російської лірики ХХ століття, він має вкрай важливе значення для культурної свідомості, що до певної міри пояснюється і амбівалентною природою російського

¹³ Там само. – С. 447.

гамлетизму, і значимістю теми «Гамлета» для російської культури, починаючи з В.Г.Белінського.

Ключовим він є і в книзі віршів Юрія Живаго, і у романі в цілому. Тут його виокремлено різними способами: це перший текст на межі між прозою й віршами, перший поетичний твір у книзі віршів Юрія Живаго, мотивом гетсиманської молитви він пов'язаний і з останнім віршем в ній (гетсиманський мотив стає, таким чином, альфою і омегою цієї поетичної книги). Це, крім того, останній вірш, що згадується в романі перед сценою смерті доктора. Євангельські мотиви пов'язують його з низкою віршів Юрія Живаго. Він є суголосним провідним мотивам роману – мотивам фарисейства, самотності, кінця шляху.

Останній мотив є вельми актуальним у згаданій книзі віршів, з ним можуть бути співвіднесені всі євангельські вірші, а також «Вітер», «Серпень», «Казка», «Побачення», «Пояснення», «Земля». Враховуючи особливий інтерес Юрія Живаго до Блока і той факт, що згідно з задумом Б.Пастернака, *«этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским»*¹⁴, варто співвідносити цей текст з гамлетизмом Блока (в особливості у трактовці самого Б.Пастернака), вочевидь, властивим певною мірою і героєві роману. Тож, як бачимо, роль цього вірша для семантики всього роману є надзвичайно вагомою.

У перспективі творчості Б.Пастернака, взятої в цілому, цей текст також може бути визнаним одним із ключових. Детальний розгляд його текстових зв'язків як в рамках роману, так і за його межами, дозволить усвідомити ціннісний смисл цього вірша, витлумачити ціннісну інтенційність, що реалізується автором Юрієм Живаго і автором Б.Пастернаком.

¹⁴ Там само. – С. 660.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

При дослідженні ціннісної інтенційності цей текст становить інтерес ще й тому, що цінності тут не декларуються, а отже в ньому можна простежити процедурність ціннісної інтенційності та ціннісного ставлення, неекспліцитне конституювання ціннісних ставлень, продукування ціннісних смислів.

Дійсно, в тексті відсутні власне оцінки, єдине слово, що має оціночну конотацію – це фарисейство. Наявне лише одне слово, яке означає емоційне ставлення (*люблю... замысел*), але його ціннісна значущість безпосередньо не виявлена. Є слова, що означають прийняття або неприйняття будь-чого (*согласен, уволь*). Але і їхня співвіднесеність з ціннісним змістом може бути виявлена тільки з урахуванням ситуативно-сценарної семантики.

Ситуативно-сценарна семантика може бути описово представлена наступним чином. Місце і час: театр, початок однієї зі сцен спектаклю (назва вказує, що мова йде про постановку трагедії «Гамлет»). Герой – актор, виконавець ролі Гамлета. Глядацький зал затихає перед початком дії («гул затих»). Зал у темряві, звідки – напружена увага («на мене наставлен сумрак ночі тисячю биноклей»). Герой «вышел на подмости». Він на порозі («прислонясь к дверному косяку»). Його ментальна активність пов'язана з прогнозуванням майбутнього («я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку»).

Певне прогнозоване спрямування подій сприймається ним так, що виникає прагнення відмовитися від цього шляху («Если только можно, Авва Отче, чашу эту мимо пронеси»). У цілому до ймовірного розвитку подій і своєї ролі герой ставиться позитивно («Я люблю твой замысел упрямый и играть согласен эту роль»). Але разом з тим переосмислюється майбутній розвиток дії («Но теперь идет иная драма») і висловлюється бажання відмовитися від участі в ній «и на этот раз меня уволь». Далі

висловлене розуміння визначеності наперед подальшого ходу подій («*Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути*»). Характеризується становище суб'єкта («*Я один*») і стан соціального середовища, що його оточує («*Все тонет в фарисействе*»). Завершує текст узагальнююче твердження («*Жизнь прожить – не поле перейти*»).

Попередній виклад підготував це твердження. Воно постає тому, що сценарій містить у собі конфліктну колізію («*идет иная драма*»), яка зумовлює відмову героя брати у ній участь, грати визначену наперед роль. Задум цієї драми раніше викликав любов і прийняття, але тепер, через певну зміну її характеру, герой просить: «*чашу эту мимо пронеси*», «*но на этот раз меня уволь*». Очевидно, однак, що йому доводиться пасивно підкоритися ходу дії (дії продуманої, з невідворотним кінцем). Саме разом із усвідомленням невідворотності долі виникає й усвідомлення власної самотності та фарисейства оточення.

Життя прожити – означає реалізувати самовизначення в умовах певної колізії, усвідомити своє становище і майбутню долю, прийняти її, підкорившись розпорядку дій, та пройти призначеним шляхом. У рамках представленого в тексті сценарію колізія не конкретизується, ясною є лише напруженість її драматизму.

Утім, внутрішньотекстовий сценарій припускає ряд ціннісно значущих тверджень: існує деяка приписувана суб'єктові роль, у нього в цілому є призначення, з самого початку для нього прийнятне. Відповідність призначенню, виконання ролі, для якої суб'єкт призначений, реалізація призначення – це те, що є ціннісно значущим у позитивному смислі, це те, що не може не викликати позитивного інтенційного ставлення.

Відмовлятися від покликання означає втрачати самототожність, єдність поведінки, тобто відмовлятися від повноти самореалізації, повноти участі у життєвому

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

процесі. В цьому смислі колізія виявляється катастрофічною для суб'єкта. Така колізія є ціннісно значущою (у негативному смислі). Відмова від призначеного залишається лише побажанням. Суб'єкт підкоряється розпорядку дій і наближається до невідворотного кінця. Його самототожність зберігається, але становище стає трагічним.

Виникає запитання, у чому суть тієї колізії, яка викликає у суб'єкта бажання відмовитися від своєї ролі, і, з іншого боку, що саме припускає *«замысел упрямый»* стосовно суб'єкта. Ці та аналогічні запитання, як бачиться, можуть знайти відповідь при інтенційному дослідженні семантики тексту з урахуванням актуалізації інтенційного ставлення до феноменів культури.

Семантика тексту, в яку включені культурні феномени, неминуче виявляється багатошаровою. Знаки культури входять до різних парадигм або семіотичних систем, починаючи з архетипної чи то міфопоетичної. Завдяки їхній актуалізації у смислове поле тексту вводяться різноманітні сценарні моделі. В процесі трактування тексту необхідно враховувати всі можливі шари (відповідно, семіотичні системи), але версії інтерпретації, що народжуються при цьому, мають оцінюватися з точки зору їхньої актуальності для авторського інтенційного синтезу через розгляд усієї сукупності контекстуальних зв'язків.

Багатошаровість семантики вірша «Гамлет» виявляється в першу чергу у зв'язку з тим, що займенник «Я» в ньому співвідноситься з рядом осіб. Це, звичайно, автор – Юрій Живаго. Втім, це і автор Б.Пастернак. Це сам Гамлет, але це і актор – виконавець ролі Гамлета. Кожний раз при цьому відкривається особлива семантична, і, зокрема, ситуативна перспектива. Розглянемо кожну з них.

Припустимо, що монолог належить Гамлету. Тоді перед нами герой, згідно з Б.Пастернаком, у ситуації *«заповеданного подвига, вверенного предназначения»*,

який прийшов «творить волю пославшего его»¹⁵. Ситуацію Гамлета можна інтерпретувати, вбачаючи в ній декілька архетипних рівнів. На поверхневому рівні Гамлет опиняється у пороговій ситуації, що прямо позначено виразом «прислонясь к дверному косяку».

Поріг, на думку М.М.Бахтіна, виступає «хронотопом кризи і життєвого перелому»¹⁶, вже у мовній семантиці, за словами вченого, «слово «поріг»...отримало метафоричне значення і сполучалось з моментом перелому у житті, кризи, рішення, що змінює життя (або нерішучості, боязні переступити поріг). У літературі хронотоп порогу завжди є метафоричним і символічним, іноді у відкритій, але частіше в імпліцитній формі»¹⁷. Тут «відбуваються події криз, падінь, воскресінь, оновлень, прозрінь, рішень, що визначають все життя людини». Час у цьому хронотопі по суті є миттєвістю, що нібито не має тривалості і випадає із нормальної течії біографічного часу»¹⁸.

У таких випадках загострюється потреба у прогнозі відносно майбутнього (тому цілком природною є фраза: «Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку»), яке з огляду на невизначеність уявляється темним (можливо, зокрема, і цим мотивуються слова «на меня наставлен сумрак ночи»). Як герой ініціаційного міфу, Гамлет (яким він постає у вірші) знає все про розпорядок дій, про кінець шляху. І зупиняється. Звуки, що зазвичай свідчать про рух часу, стихли, «гул затих». Тож і час ніби зупинився. Це природно: порогова ситуація сама по собі є розривом у континуальному плині часу. Питання в тому, що знаходиться за порогом, що викликає нерішучість, якої «чаші» прагне уникнути герой.

¹⁵ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

¹⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 397.

¹⁷ Там само. – С. 397.

¹⁸ Там само. – С. 397.

Тут можна побачити наступний шар архетипних смислів: Гамлет (згідно з сюжетом) знаходиться в ситуації зміни царя через вбивство послідовником попередника. Клавдій вбив його батька, він має вбити Клавдія. У граничній ситуації новий цар, за Фрезером, царює, допоки не піддається сну, тільки-но він втратить пильність, як наступний прийде йому на зміну¹⁹. Тож зрозуміло, що трапиться на його віку: попереду вбивство, яке належить вчинити Гамлету, а далі, у більш віддаленій перспективі, власний кінець, і ніч попереду – в такому контексті це ніч небуття. Тут не випадковим є і згадування про фарисеїв (у специфічному аспекті сценарної семантики цього знака культури), котрі теж змовлялися, аби вбити Ісуса, іменованого в Євангелії Царем Ізраїльським (див.: Йо.: 11, 47-53). Зрозумілою є і самотність. У першу чергу Гамлет як герой трагедії міг би просити пронести «повз нього» саме цю чашу.

Вірогідно, сам він свою ситуацію розтлумачив би інакше, відкриваючи при цьому ще один шар архетипів. Він є героєм, очевидно, іншого сюжету. Це сюжет зміни ідеології, зміни знакових систем²⁰. Мова йде про відмову від попереднього звичаю, що типологічно наближається до відмови вбивати стариків²¹. Не вбивати попередника, а змінити систему стосунків так, щоб не виникало подібної необхідності, – ось інтенція Гамлета.

У більш загальному плані це ситуація, коли нове покоління перестає розуміти осмисленість ритуалів, звичаїв і т. ін. своїх попередників та приходить, щоб усе це скасувати. Не завжди маючи ясні уявлення про те, що має відбутися, воно завжди достатньо добре уявляє, чому

¹⁹ *Фрезер Д.Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1986. – 703 с.

²⁰ *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1946. – 340 с.

²¹ *Велецкая Н.Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: Наука, 1978. – 239 с.

бути не слід. Ця ситуація сама по собі є тривіальною, але вона перестає бути такою, щойно виявляється, що за скасування старого і спрямування до іншого платити доводиться життям.

Наступний семантичний шар виходить за межі архетипних смислів. Це, власне, колізія самої шекспірівської трагедії. Тут цілком природно звернутися до її трактування самим Б.Пастернаком, тим більше, що розділ «Зауважень до перекладів Шекспіра», присвячений трагедії «Гамлет», був написаний приблизно в той же час (літо 1946 р.)²², що і вірш (начало роботи – лютий 1946, завершення – осінь 1946)²³.

Особливо важливим є наступний концептуальний фрагмент: *«С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”»*²⁴. Зауважимо, що з самого початку встановлюється зв'язок між гамлетівською колізією і євангельським контекстом (*«творить волю пославшего его»* – перифраз євангельської цитати (див.: Йо. 6:38)). Далі Б.Пастернак пише: *«“Гамлет” драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лжливости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщениия. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»*²⁵.

Мотив суду над своїм часом виразно проявляється в низці епізодів роману, показовим також є те, що книга віршів Юрія Живаго завершується словами: *«Ко мне на*

²² Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 854.

²³ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 715.

²⁴ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

²⁵ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

суд, как баржи каравана, столетья поплывут из темноты»²⁶. Таким чином, суд над минулим і теперішнім – мотив, який поєднує євангельську топіку у віршах Юрія Живаго, колізію роману і трактовку трагедії Б.Пастернаком. З мотивом суду і служінням іншому часові пов'язана характерна для Євангелія опозиція Ветхого (Старого) і Нового. За словами С.С.Аверінцева, «християнство ввело це слово [«новий» – **В.М.**] для позначення свого писання і вклало в нього свої найвищі спрямування й надії, забарвлені пафосом есхатологічного історизму»²⁷.

Зауважимо, що, даючи своє трактування християнства, в якому виокремлюється любов до ближнього, «ідея вільної особистості і ідея життя як жертви»²⁸, дядько Юрія Живаго Миколай Миколайович Веденяпін вигукує: *«Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново»*²⁹. Таким чином, опозиція старого і нового, ветхого і нового, виявляється актуальною як для пастернаківської концепції «Гамлета», так і для семантичної системи роману, і при цьому наповнюється специфічним змістом.

Урахування цих концептуальних зв'язків дозволяє зрозуміти, *«как велика жертва Гамлета»*, яка, за словами Б.Пастернака, приноситься ним *«ради высшей цели»*³⁰. Суд над ницим теперішнім і служіння іншому, віддаленому, вищому, есхатологічно-трансцендентному – таким у результаті є реконструйоване інтенційне прагнення Гамлета у трактуванні Б.Пастернака, для якого не випадковою є паралель Гамлет – Христос. Тут доцільно порівняти коментарі Пастернака-перекладача до монологу «Бути чи не бути»: *«Монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема.*

²⁶ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 540.

²⁷ Аверинцев С.С. Новый Завет // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 88.

²⁸ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 14.

²⁹ Там само.

³⁰ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

Это самые трепещущие и безумные строки, когда либо написанные в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты»³¹.

Стає зрозумілою невідповідність цитування Гетсиманської молитви у тексті вірша. Через неї стають зрозумілими ціна інтенції, ризик і трагізм колізії і те, який саме задумався на увазі. При цьому ще однією семантичною стороною обертається і фарисейство, для якого характерне домінування агресивного неприйняття нового і прихильність до старого, причому саме до формалістично ритуалізованого, суворого і детально регламентованого.

Тоді й підмости легко асоціювати з ешафотом, тобто лобним місцем, Голгофою, а біноклі – з пильними презирливими поглядами тих, хто проходить повз Голгофу, «покивая главами» (Мк., 15:29). І ніч уподібнюється Гетсиманській (тобто, ночі в очікуванні страти). Втім, напевно, головне, що стає очевидним: через Гамлета проходить часовий розрив як зміна парадигм. Ймовірно, невідповідково в одному з варіантів пастернаківського перекладу трагедії Гамлет вимовляє: «*Порвалась дней связующая нить*» (тоді як в оригіналі сказано: «The time is out of joint», тобто час вивихнув суглоб, час вийшов із уторів, час звихнувся³²).

Утім, це означає усвідомлення героєм необхідності стати у центрі буття, взяти на себе відповідальність за судьбу світу. Чи не з цим пов'язане використання слова ОСЬ (ВІСЬ). Архетипічно це – вісь світова, розташована в центрі світу, де міститься древо світове, воно ж древо життя, на якому (вже у християнській версії семантики символу) вивершується той, хто приноситься в жертву за те, що взяв на себе тягар відповідальності за долю світу і за зміну Старого Новим³³. Біноклі на вісі – це, ймовірно,

³¹ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 417.

³² Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М.: ГИХЛ, 1954. – С. 355.

³³ Аверинцев С.С. Иисус Христос // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1980. Т.1. – С. 396-406.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

погляди тих, хто оточує вісь цю з усіх боків, погляди, спрямовані до вісі, як спиці колеса.

Опинитися в центрі буття, взятися грати роль того, хто бере відповідальність за долю світу на себе, не до снаги просто людині. Навіть Христос починає Гетсиманську молитву зі слів: «Да минует меня чаша сия» (МФ., 26:39).

Інтенційність Гамлета, якщо користуватись висловом Б.Пастернака, що виникає у нього в міркуваннях про гамлетизм Блока, можна охарактеризувати як «неспрямовану духовність»³⁴. Мова йде про ціннісну інтенційність, яка спрямована на неекспліковані феномени і, можливо, на феномени, що не піддаються експлікуванню, на невизначеність цінностей, що не опредмечуються, не означаються, а тому до кінця не усвідомлюються, хоча й мають характер інтуїтивно ясних позитивних цінностей, які є моральними і духовними, але не передбачають виразних парадигм і програм діяльності.

Цій «неспрямованій духовності» Гамлет (і у самого Шекспіра, і в трактуванні Б.Пастернака, і в тексті вірша Юрія Живаго) прагне зберегти вірність, таким чином, зберегти самототожність, і таку роль він грати згоден, але те, що є більшим – йому вже не до снаги. Він змушений бути в центрі буття, йому належить брати на себе відповідальність за долю світу (саме так «*продуман распорядок действий*»), але йому не вистачає необхідної для цього харизми. Тому залишитися собою він може тільки віддаючись смерті. І тому ж він, за словами Пастернака, сказаними, щоправда з іншого приводу, «*спрягается в страдательном*»³⁵. Усі його зовнішньо активні дії в трагедії є вимушеними, вони часто чиняться у безвихідних ситуаціях, всупереч його волі.

³⁴ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 703.

³⁵ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 5. – С. 69.

І тут виникає ще одна «інша драма»: розрив між формальним виконанням обов'язку помсти та ін. і суттю «неспрямованої духовності». Будучи супротивником Клавдія і Полонія, фарисейства, формалізму, він, той, хто інтенційно опирається обов'язку помсти, умовами свого існування загнаний у ті самі форми дії, які він відхиляє. Хіба міг він про це не сказати *«но на этот раз меня уволь»?*

Властивим для Гамлета є продумувати усе до кінця. Він бачить усю перспективу, про яку дійсно можна сказати словами прислів'я: «Жизнь прожить – не поле перейти». І зупиняється в скорботній рішучості стверджувати свою «не спрямовану духовність» фактом власного існування, *«спрягаться в страдательном»*, втрачати себе через вимушені дії, відновлюючи самототожність через власну загибель, та все ж таки судити старе й відрікатися від нього, стверджувати нове навіть вимовляючи останні слова: «Далі – тиша». Такою видається інтенційність «Я» – Гамлета, що витлумачується в рамках цього вірша з урахуванням його контекстуальних зв'язків.

Якщо текстове «Я» ототожнюється з актором-виконавцем ролі Гамлета, виникає інша семантична перспектива. Затихлий гул глядацького залу, темрява в ньому, біноклі, підмостки – усе це деталі реального простору-часу, що тлумачаться цілком профанічно. Текст вірша може сприйматися при цьому як внутрішній монолог актора, що готується приступити до виконання ролі або до виголошення одного з ключових монологів. У цьому внутріш-ньому монологі актор формулює надзавдання своєї дії на сцені. Він внутрішньо витлумачує роль, що ним виконується, але й свою власну роль – людини культури, яка взялася в певний історичний момент грати саме в цій трагедії.

Театральне мистецтво завжди відповідає на запити свого часу, драматургічний матеріал залучається для

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

осмислення екзистенціальних і духовних проблем, актуальних для сучасників; аналогії з колізіями, для них злободенними, при сприйнятті спектаклю глядачами є неминучими. Інакше кажучи, постановник спектаклю і виконавець головної ролі, звернувшись до трагедії «Гамлет», використовують її семантику для того, щоб дати смислове уявлення про сучасні для них екзистенціальні, духовні, культурні колізії. Розпочавши реалізацію цього задуму, виконавець розширює свій (і глядацький) інтенційний горизонт за рахунок ситуативної і сценарної семантики шекспірівської трагедії, акцентуючи в ній найбільш актуальне для сучасності.

Якщо прийняти пастернаківське трактування трагедії, разом із Гамлетом виконавець постає суддею свого часу і слугою іншого – віддаленого майбутнього, носієм вищого духовного начала, тих, нехай виразно не експлікованих, духовних і моральних цінностей, які протистоять облудності світу, реальності, де видимість і дійсність роз'єднані прірвою. Колізія, в яку занурився Гамлет, нерозв'язна у площині профанного існування, в межах якого герой є приреченим. Цим зумовлюється інтенційна спрямованість на євангельську топіку: своєрідним ключем до тлумачення ролі Гамлета обирається ситуація Гетсиманської молитви.

Розширюючи інтенційний горизонт у цьому напрямку, актор і формулює надзавдання: колізія, в яку занурився Гамлет, співвідноситься ним з трагічною містерією явлення Сина Божого, з Його самозреченням заради виконання волі того, хто Його послав, з Його жертвою, хресною смертю, завдяки чому досягається новий, перетворений, духовно просвітлений стан світу. Це явлення Гегель у свій час назвав віссю світової історії³⁶. Спрямувати до цієї вісі свою свідомість, культурну

³⁶ *Гайденко П.П.* Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – С. 26; *Аверинцев С.С.* Ясперс // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1970. –Т. 4. – С. 622.

свідомість сучасників – у цьому, очевидно, криється одна із суттєвих складових тієї інтенційної позиції, яка була обрана наперед актором.

Ми застаємо його в момент, коли ця позиція має з невідворотністю реалізуватися: він уже на підмостках. Охоплений задумом упертим, він, здається, не мав до цієї миті ані часу, ані можливості продумати наслідки його здійснення. І лише в цю мить, побачивши на тій вісі, яку він сам прокреслив, тисячу біноклів (можливо, відчужених), що очікують і запитують, він починає розуміти, куди затягла його любов до цього задуму.

Він – на підмостках, перед очима в усіх, при світлі, перед лицем сутінок ночі, звідки на нього наставлені біноклі, зараз буде через сценічну дію стверджувати, що світ є облудний, що між дійсністю і видимістю – прірва, що необхідний суд над часом, у якому герой з «не спрямованою духовністю» є приреченим, що найвище начало, якому Гамлет зберігає вірність до кінця, співвідноситься з християнським модусом буття, що судьба Гамлета знаходиться на тій вісі світової історії, яка прокреслена Христом.

Тепер почнеться інша драма. Архетипно вона сягає обряду сатурналій, описаного О.М.Фрейденберг, чиї праці по-родинному були знайомі Б.Пастернаку. В сатурналіях на роль царя, якого змінюють, обирався виконавець – актор, раб, блазень, який в ігровому, карнавальному ключі вшановувався по-царськи. Але гра закінчувалась, коли наставав час вбивати царя: виконавця цієї ролі, раба-актора вбивали насправді³⁷. Тож театральні підмостки знов стають ешафотом. Характерно, що у ті ж приблизно роки, коли Юрій Живаго, згідно з сюжетом, писав або остаточно обробляв свого «Гамлета», сам Б.Пастернак писав таке:

³⁷ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Художественная литература, 1936. – С. 88-90.

*Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.*

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

Інтуїція актора у вірші «Гамлет» свідчить, що тільки-но він реалізує свою інтенційну позицію, мистецтво скінчиться, почнеться «судьба». Передчуття цієї іншої драми змушує його здригнутися: «*Но на этот раз меня уволь*». Але насправді відступати вже запізно. Актор і сам усвідомлює це: «*Но продуман распорядок действий*»... Він добре знає, що віч-на-віч зустрінатиме усе, що на нього чекає: «*Я один, все тонет в фарисействе*».

Фарисейство саме тут розкривається у всій повноті. Згідно з Євангелієм, воно пов'язане з наполегливими пошуками звинувачення, прагненням схопити, погубити самого Ісуса, вбивати або виганяти, відлучати Його посланців, фарисеї – це «сліпі вожді сліпців» (Мф, 15:14), які «говорять і не роблять» (Мф, 23:3), вони «облишили те, що є найважливіше в законі: суд, милість і віру» (Мф, 23:23), «зв'язують важкі тягарі, самі ж і пальцем своїм не хочуть зрушити їх» (Мф, 23:4), «люблять возлежати на перших місцях і вітання та щоб люди звали їх: учителю» (Мф, 23:6–8). Їм каже Ісус: «Так і ви на вигляд здаєтесь людям праведними, а всередині повні лицемірства і беззаконня» (Мф, 23:28), «нутро ваше сповнене злодійства та лукавства» (Лк., 11:39). Вони говорили про народ, що увірував у Христа: «Але цей народ, що не знає закону, проклятий він» (Іо., 7:48).

Проти всього цього насправді повставав (можливо, несвідомо) актор, працюючи над роллю. Тепер треба бути готовим до того, що все це повстане проти нього, і він це

вже усвідомлює. Тож, не тільки граючи, він буде ототожнюватися через Гамлета з Христом, але і у реальній долі своїй пройде хресною дорогою. Дійсно: «Жизнь прожить – не поле перейти».

Але і тут відмови від призначеного немає, та й бути не може. Є скорботна рішучість: незважаючи ні на що, всупереч усьому реалізувати свою інтенційну позицію.

Якщо «Я» в тексті вірша ототожнюється з Юрієм Живаго, то залучення контексту роману і контексту віршів його героя дає можливість осягнення семантичної перспективи, пов'язаної з історичними і екзистенційними колізіями, в які занурений герой, якими, з одного боку, обумовлений інтенційний синтез, реалізований у цьому поетичному тексті, і які, з іншого боку, отримують через цей синтез осмислення і семантичну репрезентацію.

Парадокс полягає в тому, що саме у співвіднесенні з реальністю біографії героя знаки у вірші знаходять символічний смисл, позначаючи не побутові реалії, а складні ситуативні або сценарні моделі. Дещо подібне мав на увазі Б.Пастернак, коли писав, що «життя є символічним, тому що воно є значущим»³⁸.

Тож підмостки можна асоціювати з неминучою для Юрія Живаго як, з одного боку, людини культури (інтелігента, лікаря, вченого, мислителя, поета), і, з іншого боку, людини старого світу, яка знаходиться під пильною увагою представників нової влади, публічністю існування, неможливістю відійти до приватного життя, сховатися від спрямованих на нього поглядів, іноді співчутливих, але частіше холодно ворожих.

Пороговість є властивою і для історичних колізій (революції, світової і громадянської воєн, соціальної катастрофи, ломки старого світу), і для екзистенційних обставин особистої долі Юрія Живаго, яка зазнала так

³⁸ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 588.

багато зламів. Природним є напружене, тривожне вдивляння у майбутнє, в те, що трапиться на його шляху.

У думках Юрія Живаго, висловлених ним ще влітку 1917 р., можна знайти пояснення тому, який саме задум упертий, пов'язаний з історичною драмою, мався ним на увазі і як це співвідноситься з «иной драмой». Він тоді говорив: *«Надвигается неслыханное, небывалое... море крови подступит к каждому и зальет отсизживающихся и окопавшихся. Революция и есть это наводнение. В течение ее вам будет казаться, как нам на войне, что жизнь прекратилась, все личное кончилось, что ничего на свете больше не происходит, а только убивают и умирают... Я не знаю, сам ли народ подыметя и пойдет стеной или все сделается его именем. От события такой огромности не требуется драматической доказательности... Все же истинно великое безначально, как вселенная. Оно вдруг оказывается налицо без возникновения, словно было всегда или с неба свалилось. Я тоже думаю, что России суждено стать первым за существование мира царством социализма. Когда это случится, оно надолго оглушит нас, и, очнувшись, мы уже больше не вернем утраченной памяти. Мы забудем часть пришлого и не будем искать небывалому объяснения. Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого»³⁹.*

Існує авторитетна думка коментаторів роману В.Борисова і Є.Пастернака, що «до цього часу за хронологією роману можна віднести задум вірша «Гамлет», обробленого і переписаного Юрієм Живаго за декілька днів до смерті»⁴⁰. Але коли він «оброблявся», тобто коли формувався остаточний текст цього вірша, герою було набагато повніше й детальніше відомо, що таке «иная драма», якої він зазнав.

³⁹ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 180-181.

⁴⁰ Там само. – С. 715.

У полі історичних колізій відбулося те, про що в епілозі говорить друг Юрія Гордон: *«Возьми ты это блоковское „Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети – дети, и страхи страшны, вот в чем разница»*⁴¹.

У цій драмі дійсно *«кончается искусство»*. Як Гамлета, життя страхітливих літ затягує Юрія, і всі його реальні дії – вимушені, викликані обставинами, призводять до загострення колізій, до того, що конфліктні ситуації, в які він занурений, стають остаточно нерозв'язними. Навколо нього руйнується усе, і всі близькі опиняються на краю загибелі, проходять колами Пекла, час стягає з нього, як мито, плату, більшу за ту, до якої він був готовий, жертвувати доводиться не лише своїм життям і долею, в жертву мають бути принесені життя і долі найближчих та рідних. Він залишається на самоті, і ніщо не може врятувати його, невідворотність скорого кінця стоїть перед ним.

Задум вірша з'явився напередодні цієї «іншої драми». І пов'язаний був з переживаннями цього передодня. Завершення пов'язане з тією новою епохою, коли вже трапилося найгірше і найстрашніше. Повертаючись подумки у тексті вірша до передодня цієї епохи, він знає, про що говорить, коли формулює: *«Чашу эту мимо пронеси... Но теперь идет иная драма, и на этот раз меня уволь. Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути»*.

Він говорить: *«Все тонет в фарисействе»*, – тому що, в умовах нового часу до нього принизилися його

⁴¹ Там само. – С. 510.

найближчі друзі. Це відбувається з Дудоровим, котрий після повернення із заслання *«говорил, что доводы обвинения ... и в особенности собеседования с глазу на глаз его перевоспитали, что у него открылись на многое глаза, что как человек он вырос... Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Андреевича. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю... Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали, – духовным потолком эпохи»⁴².*

Для Ю.Живаго саме неможливість прийняти таку позицію стає безпосередньою причиною, яка викликала його передсмертну хворобу, котру він так точно діагностує: *«Это болезнь, склероз сердечных сосудов. Стенки сердечной мышцы изнашиваются, истончаются и в один прекрасный день могут прорваться, лопнуть... В наше время очень участились микроскопические формы сердечных кровоизлияний... Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного кривоизгиба. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь, распинаться перед тем, что не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье... Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас... Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно»⁴³.*

Тут розкривається зміст тієї «неспрямованої духовності», що властива Юрієві Живаго. Він не сприймає неволі, насильства над душею. У тій самій розмові влітку 1917 р. перед лицем того нечуваного і небувалоного, що

⁴² Там само. – С. 475.

⁴³ Там само. – С. 476.

насувалось, він висловив побажання: «Дай нам Бог... не потеряють душі»⁴⁴. На початку останнього прозового абзацу роману є вираз «свобода душі», закінчується ж абзац словами: «И книжка в их руках (мається на увазі книга віршів Ю.Живаго – В.М.) как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение»⁴⁵.

Зберегти всупереч усьому душу, свободу душі – чи не в тому полягає впертий задум, який так любить герой, чи не це та роль, яку він згоден виконувати, чи не це призначене йому до самого кінця, з чим і пов'язаний його «розпорядок дій». Це навіть не його інтенція, це той ціннісний інтенційний зміст, укорінений в глибині інтенційного ядра його особистості, зміст невідчужуваний, природний для нього і навіть незалежний від його свідомої волі: він створений таким, таким є впертий задум відносно його особистості й долі, втратити це він може лише з життям, але й на порозі смерті (або навіть за цим порогом) він буде стверджувати «размах крыла расправленный, полета вольное упорство, и образ мира, в слове явленный, и творчество, и чудотворство»⁴⁶.

Невтрачена внутрішня свобода, свобода душі – ось за що Юрій Живаго платить таку непомірну ціну, цим наповнене його життя. Це віяння свободи, яке походить від нього, приваблює до нього тих, хто його любить⁴⁷, і відчужує його від зовнішнього середовища, робить це середовище ворожим до нього⁴⁸.

Таким є характер його особистості й долі, який викликає необхідність осмислення і втілення у слові, який отримує семантичну репрезентацію в інтенційному синтезі, реалізуючись у вірші «Гамлет». І ті культурні феномени, що актуалізуються при цьому, дозволяють

⁴⁴ Там само. – С. 510.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само. – С. 526.

⁴⁷ Там само. – С. 492.

⁴⁸ Там само. – С. 414.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

узагальнено відобразити – опредметити, виявити головне: впертість протистояння «іншій драмі», фарисейству, виконання волі того, хто послав його у світ, і неминучі при цьому жертви, приреченість і спрямованість до кінця та любов до задуму впертого, прийняття своєї долі й неминучість для нього саме цієї ролі.

Як і Гамлет, він, продумуючи усе до кінця, відкидає всі засоби протистояння світу зла, крім духовного, постає носієм ненаправленої духовності, судить свій час та «спрягається в страдательном». Услід за Ісусом Христом він повторює слова гетсиманської молитви і, хоча людська воля опирається тому, що призначено, він усе ж таки прямує до невідворотного кінця, не відступаючи від розпорядку дій, у дусі й істині долаючи свою приреченість «зусиллям воскресіння», доростаючи до нього у тому страшному проміжку безблагодатного існування у пільмі світу, що випав на його долю. Як актор, він виходить на підмостки, щоб явити людям свою позицію стосовно свого часу і своє бачення духовних шляхів подолання колізій, які постають перед ним, будучи готовим до того, про що Пастернак говорив як «про найартистичніше в артисті, про жертву, без якої мистецтво не потрібне і є скандально-безглуздим»⁴⁹.

Таким чином, дійсно, феномени культури, ситуативні структури шекспірівського «Гамлета» (у пастернаківській і живагівській інтерпретаціях), ситуація гетсиманської молитви, колізія, що розв'язується актором-виконавцем ролі Гамлета, виявляються способом семантичної репрезентації екзистенціальної, історичної, духовної колізії, в яку був занурений герой роману, розширюють його інтенційний горизонт, вводять екзистенційний матеріал у ряд культур-них контекстів. Зокрема, в той максимально широкий, трансцендентний, метаісторичний контекст, перспектива якого відкривається через гетсиман-

⁴⁹ Там само. – С. 668.

ську молитву. Це дозволяє передати ціннісну позицію, виявити інтенційне ядро особистості і невідчужувані для неї цінності, прокреслити інтенційну «вісь» її буття, розкрити сутність «іншої драми», яка випала на долю героя, знайти шляхи духовного розв'язання колізії, яка у площині профанного існування є нерозв'язною.

Інакше кажучи, феномени культури, які розширюють інтенційний горизонт, включаючись до інтенційного синтезу, дозволяють здійснити осмислення ціннісного буття і екзистенції героя. Вони дозволяють йому здійснити самоосмислення, знайти у ціннісних константах інтенційного ядра особистості витoki її самототожності, її самоконституювання, які забезпечують єдність інтенційного синтезу та поведінки, формуючи уявлення про ті випробування катастрофізмом історичного і особистісного буття, через які проходить герой. У цих випробуваннях перевіряється єдність його поведінки і самототожність, формується уявлення про те, що доля героя не може бути змінена (хоча у нього і виникає прохання «*чашу эту мимо пронести*»), і про те, що неможливість її зміни обумовлюється задумом стосовно особистісного буття героя, яке не залежить від його свідомої волі, тож йому доводиться приймати свою долю і майже мимоволі зберігати свою самототожність. І це не суб'єктивний вибір, а об'єктивна необхідність, неминучість (і для Гамлета, і для актора, і для Юрія Живаго). При цьому цінність збереження самототожності особистістю, яка обдарована свободою душі, набуває об'єктивної значущості, що виявляється вагомим і для історичного буття, а не тільки для особистісного існування.

Усе вищевикладене демонструє, яким чином у тексті вірша, що розглядається у культурному контексті і в перспективі роману, отримує семантичну репрезентацію особиста, творча, історична доля поета Б.Пастернака. Розглянемо тепер семантичну перспективу, яка відкриває-

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ться, якщо текстове «Я» ототожнюється з поетом Б.Пастернаком.

У ті ж приблизно роки (1928-1931) і приблизно у тому ж віці, що і Юрій Живаго, усвідомлюючи те, що відбувається, він у своїх віршах цитував Пушкіна⁵⁰:

*Но лишь сейчас сказать пора,
Величьем дня сравненье разня:
Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни. (1931)*

Пастернак так розумів становище своє і подібних собі⁵¹:

*... поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе –
На пире Платона во время чумы. (1930)*

Він сам у ті роки написав вірш (уже частково процитований вище в іншому контексті), який по суті є інтенційно суголосним «Гамлету» Юрія Живаго⁵²:

*О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!*

*От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.*

*Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
В полной гибели всерьез.*

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

⁵⁰ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 1. – С. 421.

⁵¹ Там само. – С. 389.

⁵² Там само. – С. 412.

Як бачимо, тут і співвіднесення «поет – актор», і відмова від призначеного, щоправда, як нереалізована можливість, і передбачувана «повна загибель», і «пасивність» долі поета, яку спрямовує продиктоване рядком почуття, і та сама ненаправлена духовність, що пов'язана з цим непозначеним почуттям, яке характеризується лише мірою граничної його інтенсивності та тими рядками, які воно диктує: *«строчки с кровью – убивают, нахлынут горлом и убьют!»*.

Показовим є той факт, що незадовго до цих кризових років у поемі "Лейтенант Шмідт", осмислюючи інший історичний матеріал, Б.Пастернак звертався до євангельських контекстів, пов'язаних з ідеєю жертвовності: *«Я жил и отдал Душу свою за други своя»*⁵³. Більш того, тут була знайдена формула, вочевидь, підкріплена особистим і нещодавнім історичним досвідом, яка виступає, можливо, попри волю автора, проекцією і смисловою репрезентацією цього досвіду, що через образ Голгофи вказує на рокову обумовленість долі, приреченість у відповідних історичних обставинах особистості певного типу⁵⁴:

*Напрасно в годы хаоса
Искать конца благого.
Одним карать и каяться,
Другим – кончатъ Голгофой.*

У вірші «Б.Пильняку»⁵⁵ без умовностей і символіки прямо стверджується:

*Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта.
Она опасна, если не пуста.*

Не порожньою згадана вакансія є, вочевидь, якщо зберігається відповідний модус внутрішнього буття, та сама

⁵³ Там само. – С. 326.

⁵⁴ Там само. – С. 334.

⁵⁵ Там само. – С. 226.

«неспрямована духовність», про яку в цьому ж тексті говориться:

*Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?*

Грудна клітина тут може тлумачитися у зв'язку з тим безпомилковим діагнозом, що характеризує душевні причини хвороби серця (саме такий діагноз був поставлений Юрієм Живаго в романі). Що стосується власне духовності, то про неї можна судити на основі сказаного: «*Как мне быть... с тем, что всякой косности косней*». Оскільки промовляється «як мені бути», відповідний духовний зміст може характеризуватися як особистісне (згадка про грудну клітину це підкреслює). На основі характеристики «*всякой косности косней*» можна судити про константність, невідчуженість цього змісту, укоріненість його в інтенційному ядрі особистості.

Питання можна, таким чином, переформулювати: «як в ці дні, в цьому історичному контексті бути тому, хто має особистісний зміст внутрішнього життя, хто має невідчужені цінності, які, очевидно, вступають у протиріччя з тенденціями часу?» Адже ж, якщо їх має той, хто пише, тоді (і тільки тоді!) «вакансія поета» не є порожньою, а отже, у відповідних обставинах – вона –небезпечна. Тож, як бути? На це запитання відповіддю була вся подальша доля і творчість Б.Пастернака, зокрема його роман «Доктор Живаго».

Свої «неспрямованої духовності» Б.Пастернак не зрікався. У листі 1953 року до О.М.Фрейденберг він писав: «Я... ще у найстрашніший час закріпив за собою різновид незалежності, за яку в будь-яку мить міг поплатитися»⁵⁶. Це була рішучість, що враховувала усі можливі наслідки, рішучість до збереження самототожності. У тому ж 1953 році він писав тому ж

⁵⁶ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 673.

адресату: «Треба вмерти, залишаю-чись самим собою»⁵⁷. Це передбачало певну природну самотність, у 1952 році він казав: «Я зараз залишився зовсім самотнім... якось осторонь від усього, не в тон із життям»⁵⁸.

Страдництво, незалежність своєї позиції від особистої волі він гостро відчував, про що йдеться у листі до Ніні Табідзе: «Іноді я почуваюся наче не у своїй волі, а у творчих руках Господніх, які роблять з мене щось мені невідоме, і мені також страшно... Ні, неправда, не страшно»⁵⁹. Тій же Ніні Табідзе у 1950 році він писав «Мені поводитися по-іншому не можна, ця неможливість переповнює мене щастям»⁶⁰.

Духовний зміст, що експлікується у віршах останнього збірника «Коли розгуляється», є подальшим розвитком того інтенційного ціннісного ставлення, яке було властиве поету раніше і яке було представлене в романі «Доктор Живаго» і у віршах його героя. Це направленість на певну основну вісь буття:

*Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья*⁶¹.

Це підкреслена особистісність:

*И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только – до конца*⁶².

Писалися ж ці рядки в ті самі роки, коли у листі до С.Чіковані поет осмислював свій час як «час, що так попрацював над знищенням особистості та її розумінням у

⁵⁷ Там само. – С. 672.

⁵⁸ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 613.

⁵⁹ Там само. – С. 609.

⁶⁰ Там само. – С. 609.

⁶¹ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 2. – С. 72.

⁶² Там само.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

нас»⁶³. Тут вбачається ствердження того факту, що у світовому бутті головним є внутрішнє життя, духовні переживання, діяльнісне, творче буття душі:

*Не потрясения и перевороты
Для новой жизни расчищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламененной чьей-нибудь*⁶⁴.

Автор усвідомлює, що драматургічний матеріал при його постановці звернений до сучасності і що виконавець бере на себе всю повноту ризику і трагізму. Так він пише про Марію Стюарт у виконанні А.К.Тарасової і про саму актрису:

*Все в ней жизнь, все свобода
И в груди колотье,
И тюремные своды
Не сломили ее.*

...

*То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.*

...

*Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века...*⁶⁵

У розмові з близькими за день до смерті Б.Пастернак пов'язує основний зміст свого життя з протистоянням фарисейству і зі ствердженням внутрішньої свободи творчої особистості: «Він визначив своє життя як єдиноборство з пошлістю, що панує і торжествує, за вільний людський талант, який грає. «На це пішло все життя» – сумно закінчив він свою розмову»⁶⁶.

⁶³ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 679.

⁶⁴ Там само. – С. 125.

⁶⁵ Там само. – С. 114-115.

⁶⁶ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 658.

Проекція відповідних життєвих матеріалів і формування їх семантичної репрезентації у віршах і прозі входили в інтенції автора, коли задумувався роман. При цьому припускалась і нова міра публічності. Так, у 1945 р. він писав: «Треба робити щось дороге і своє, та більш ризикованою, ніж раніше, мірою вийти на публіку»⁶⁷.

Драматургічність подачі матеріалу також входила у задум: «форма розгорнутого театру в слові... це і є проза»⁶⁸. Автор прагнув «створити роман, який подавав би почуття, діалоги і людей в драматичному втіленні», представити прозу, в його розумінні, реалістичну, «зрозуміти московське життя, інтелігентне, символічне, але втілити його ... як драму або трагедію»⁶⁹.

За словами Б.Пастернака, його задум був пов'язаний із рішучістю представити те найголовніше, «через що у нього „сир-бор” у житті розгорівся»⁷⁰. Осмислюючи це рішення, поет у 1958 році писав: «було б обов'язково, щоб це було вторгнення волі у долю, втручання душі у те, що нібито обходилося без неї і її не стосувалося... Це – прийняття рішення, це було бажання почати говорити все до кінця і оцінювати життя в душі колишньої безумовності... І – о, щастя, – шлях назад був назавжди відрізаний»⁷¹. Тут наявна пороговість ситуації, вихід на підмостки, рішучість і неминучість усього подальшого.

Але на відміну від Юрія Живаго і Гамлета, у Пастернака духовність є набагато визначенішою: «Я хочу дати історичний образ Росії за останні сорок п'ять років, і в той же час усіма аспектами свого сюжету, важкого, сумного і детально розробленого ... ця річ буде вираженням моїх поглядів на мистецтво, на Євангеліє, на життя людини в історії і на багато іншого... Атмосфера

⁶⁷ Там само. – С. 581.

⁶⁸ Там само. – С. 590.

⁶⁹ Там само. – С. 591.

⁷⁰ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 651.

⁷¹ Там само. – С. 650.

речі – моє християнство»⁷². Поет прагнув представити під особливим кутом зору «нашу сучасність, головна особливість якої та, що вона є новою, надзвичайно свіжою фазою християн-ства»⁷³.

Відповідні думки прямо висловлюються іншими героями роману. Головне, що міститься в Євангелії, Веденяпін на самому початку роману визначає так: *«Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека, и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы»*⁷⁴.

Особистісність, «містерія особистості», як каже, осмислюючи християнство, інший герой роману, Гордон⁷⁵, свобода особистості, любов до ближніх, ідея життя як жертви – такими є основні моменти духовної спрямованості Б.Пастернака, ті феномени, які конституює його ціннісна інтенційність. Вона пов'язана з виразним усвідомленням ціннісних феноменів, які конституюються в інтенційному синтезі. З цим корелюється наступне висловлювання Б.Пастернака, який осмислював вже частково втілений задум, де наявне відштовхування від «ненаправленої» духовності: *«Це усвідомлення безрезультатності найкращих намірів і досягнень, і найкращих заповук, і прагнення, яке полягає в тому, щоб, уникаючи наївності та йти вірним шляхом з тим, аби якщо вже чомусь пропадати, то щоб гинуло безпомилкове»*⁷⁶.

«Ненаправлену» духовність Пастернак залишає героєві. І це відповідає правді характеру й обставин. Наприкінці 20-х років Пастернак сам лише наближався до

⁷² Там само. – С. 655.

⁷³ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 587.

⁷⁴ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 14.

⁷⁵ Там само. – С. 124.

⁷⁶ Там само. – С. 663.

визначеності ціннісної інтенційності, та і в другій половині 40-х і в 50-ті роки мову можна вести про більшу інтенційну визначеність, про визначеність ціннісних ставлень. Ціннісні концепти не конституюються, тож завдання Б.Пастернака, вочевидь, було іншим: дати уявлення про шляхи конституювання, продукування ціннісних ставлень, модусу буття, про шляхи і процеси самоконституювання особистості в умовах екзистенційних й історичних катастроф. Ціннісну інтенційність пред-ставлено в її процедурному аспекті, що ініціює розгортання сценарію долі, ціннісно значимого інтенційного синтезу і поведінки.

Більша визначеність ціннісних прагнень Юрія Живаго, особливо, у віршах на євангельські теми, виникає у зв'язку з реалізацією в романі закономірності, виявленої Б.Пастернаком на матеріалі «Фауста» Гете: «Прагнення Гете у другій половині й наприкінці життя нанизувати свої домисли, уявлення, погляди на стрижень найсильнішого і найжиттєвішого свого твору – природне і правильне. Сильний, життєстійкий, багатий на тепло художній твір так само, як організм, спроможний приймати щеплення, здатний до прирощення тощо»⁷⁷.

З іншого боку, ціннісна визначеність, представлена у віршах Юрія Живаго, обумовлена тим, що остання частина роману перебуває в опозиції до попереднього тексту. Ця опозиція є формальною: після прози йдуть вірші. Але ця опозиція суттєво значима: життю в його біографічному розгортанні протистоїть творчість, шляху і пошукам – одкровення і прозріння, тимчасовому – вічне, смерті – безсмертя, падінням і загибелі – подолання і злети, остаточній безнадії кінця – нескінченність катарсису.

Розташування на цій межі тексту вірша «Гамлет» не випадкове: у ньому знаходить відображення переломний момент у долі й творчій діяльності як поета Юрія Живаго, так і поета Б.Пастернака. В такий момент поет, усві-

⁷⁷ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 601.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

домивши у всій повноті, що саме йому протистоїть, приймає рішення довести до найвищого ступеню своє само-конституювання, самоосмислення, осмислення власних ціннісних прагнень та наслідків їх реалізації, і через це зусилля поставити себе в умови, коли («о, радість!») шлях назад буде назавжди відрізаним. Це й робить даний текст ключовим (або осьовим) в романі, а також і у всій творчості Б.Пастернака.

Таким чином, інтенційне дослідження підтверджує, що феномени культури, які залучаються в інтенційному синтезі, є засобом семантичної репрезентації того, на що спрямована ціннісна інтенційність автора (або героя, який продукує інтенційний синтез). Феномени культури розширюють інтенційний горизонт і дають можливість ввести великий обсяг інформації, пов'язаної з ситуативно-сценарними моделями, які є ціннісно значущими завдяки своїй конфліктності.

Спрямованість на культурні феномени говорить про те, що вони співвідносяться з інтенційним ядром особистості, викриваючи найбільш суттєві для суб'єкта екзистенційні колізії та колізії внутрішні, що пов'язані з самовизначенням, самоосмисленням, самоконституюванням суб'єкта, з вирішенням проблем самототожності і збереження єдності інтенційного синтезу і поведінки, що відіграють «осьову» роль у його власній долі і, з його точки зору, в долі його покоління, його сучасників, в історичному процесі. Розгляд включення в інтенційний синтез культурних феноменів дозволяє з максимальною повнотою представити сутність колізій, в які заглиблений суб'єкт, сутність його ціннісних прагнень, зміст інтенційного ядра його особистості.