

1993

Pasternak-Studien

I

Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg

Herausgegeben von
Sergej Dorzweiler und Hans-Bernd Harder
unter Mitarbeit von
Susanne Grotzer

Sonderdruck

Verlag Otto Sagner · München

1993

«ФАУСТА ЧТО ЛИ, ГАМЛЕТА ЛИ»: ФАУСТОВСКИЕ МОТИВЫ В РАННИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ ПАСТЕРНАКА.

Angela Livingstone (Essex)

«Фауста что ли, Гамлета ли» - эти слова отражают ту беззаботно-восхищенную неопределенность, которая, как мне кажется, существенна для пастернаковского понимания и Фауста, и Гамлета, и вообще искусства. Если слово «неопределенность» выглядит отрицательным, то можно сказать «взаимозаменяемость», имея в виду «взаимозаменяемость образов»¹, которой Пастернак (в *Охранной грамоте*) определил сущность искусства и которую мы у него встречаем повсюду. В 1920-м году он говорил Вильмонт: «Гете... Да, вот это свобода! Как прелюды Шопена.» И тут же продолжал: «То есть совсем непохоже!»² - очевидно, сознавая свою склонность находить родство во всем, что внушает творческое счастье, приписывать общему вдохновляющему принципу несравненно больше значения, чем каким-либо различиям.

Одно время Пастернак давал роману *Доктор Живаго* подзаголовок *Опыт русского Фауста*, и в дневнике Живаго³ он пишет о Фаусте не только как об ученом, но и как о художнике, по-видимому с тем именно, чтобы уподобить его своему герою. Слишком многое, однако, о Фаусте нужно забыть, чтобы обнаружить его в Юрии Живаго, который во всех основных чертах ему противоположен. Я пыталась показать это в своей работе *Pasternak and Faust*.⁴ Цель настоящей статьи - пополнить тогдашнюю аргументацию обращением к группе ранних стихотворений Пастернака, в которых упоминается Фауст, и поставить вопрос: что означал для него этот образ и до какой степени он был ему необходим?

Существуют, конечно, еще и другие стихи с фаустовским подтекстом, как, например, «Любить - идти - не смолкнул гром»⁵ из книги *Сестра моя - жизнь* или *Жизнь*⁶, написанная (но не напечатанная) в 1919-м году. Но в них это скорее Фауст из оперы Гуно. А иногда встречаются не-явные ссылки, как например слова из стихотворения *Марбург*⁷: «И все это были подобья», которые являются отзвуком последних слов второй части *Фауста*: «Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis» - хотя отсутствие слова «только» придает им несколько иное значение. Но я буду говорить лишь об определенных упоминаниях гетевского *Фауста*.

I = Б. Пастернак: *СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ*, Москва 1989

II = Б. Пастернак: *ИЗБРАННОЕ В ДВУХ ТОМАХ*, Москва 1985

¹ II, том 2, с. 174.

² Н. Вильмонт: „Борис Пастернак. Воспоминания и мысли“. - *Новый мир*, 1987, 6, с. 173.

³ I, том 3, с. 282.

⁴ A. Livingstone: „Pasternak and Faust“. - *Forum for Modern Language Studies*, 26 (1990), 4, p. 353-369.

⁵ I, том I, с. 171.

⁶ Там же, с. 530.

⁷ Там же, с. 106.

* * *

Заглавная цитата взята из стихотворения *Елене*⁸.

Луг дружил с замашкой
Фауста, что ли, Гамлета ли,
Обегал ромашкой,
Стебли по ногам летали.

Влюбленному, бродящему по полям, безразлично, какой именно одинокий, одержимый страстью герой приходит ему в голову как сравнение с его собственными чувствами и положением. Фауст, как индивидуальный герой с определенными стремлениями и мыслями, тут не при чем. К тому же в этом стихотворении появляются не только Елена, но и Офелия.

Я не буду разбирать это стихотворение; скажу только, что один любопытный факт связывает его с драмой *Фауст*: разговорное слово «замашка» встречается много лет спустя в пастернаковском переводе сены с Erdgeist-ом. Отбросив гетевскую торжественность, Дух земли у Пастернака насмехается над робостью Фауста, спрашивая его: «Где твои замашки?» (даже рифмуя это слово со словом «мурашки».)⁹ Это, на мой взгляд, проявление последовательного «заземления» в пастернаковском переводе всех грандиозных аспектов личности Фауста. Можно показать, что подобная тенденция существует уже в его ранних стихах.

* * *

Как сообщили нам Евгений Борисович и Елена Владимировна Пастернак, не напечатанное при жизни автора стихотворение *Любовь Фауста*¹⁰ принадлежало незаконченному циклу о Фаусте, вместе с стихотворениями *Жизнь*, *Маргарита* и *Мефистофель*. Связь с Фаустом заявлена исключительно в заглавии, в самом же стихотворении она почти неуловима: тут много *потенциальных* ссылок, но нет ни одной определенной и решающей. «Столовые», быть может, напоминают Auerbachs Keller; «шкапы и гипсы мысли» - старую, мертвую науку; «казармы» могут намекать на маргаритино брата, «шабаш» на Walpurgisnacht, слова «безошибочной мечты» вызывают в памяти видение прекрасной женщины в Hexenküche; «магии» указывают на алхимию и на фокусы дьявола; «доктора и доги» напоминают Фауста и Мефистофеля, несмотря на множественное число и на то, что Мефистофель превращается не в дога, а в пуделя; «одно окно», «несчастная блуза» - метонимические отсылки к Гретхен. Метод стихотворения - это именно цепь неопределенных метонимических намсков, и он опускается гораздо сильнее, чем какая-либо тема; можно даже сказать, что описание окружения вместо человека и *есть* тут тема. И с каждым шагом Фауст как будто бы уходит из стихотворения, названного его именем.

⁸ Там же, с. 161.

⁹ И. В. Гете: *Фауст*, перевод Б. Пастернака, Москва 1960, с. 60.

¹⁰ I, том I, с. 529.

* * *

В стихотворении *Маргарита*¹¹ речь идет, на мой взгляд, о том, как воспринимает Маргарита обольстителя. В отличие от стихотворения *Любовь Фауста*, где она - только объект чужого чувства, здесь она становится субъектом события.

В моих размышлениях о Пастернаке и Фаусте мне во многом помогла статья Льва Копелева *Фаустовский мир Пастернака*¹². К его замечанию, что «здесь» - то есть в *Маргарите* - «главное - безраздельное единство женщины и природы», я хотела бы, однако, добавить, что в этих стихах мужчина оказывается соединенным с природой не меньше, чем женщина, если понимать пение соловья как голос любви Фауста (а не маргаритиной любви); он ведь сначала «лиловей» ее губ (правда, уже стиснутых) и «горячей», чем ее глаза. Я думаю также, что тождество Маргариты с природой - не состояние, а событие, процесс отождествления. Тут не женщина-земля, которая рождает, воспитывает, сохраняет, тут не то «ewiges Weben», от которого мужское начало отличается как «ein ewiges Streben». Тут уникальный процесс, в котором одна названная женщина «впадает» довольно странным образом в природу, превращаясь в какое-то подобие дерева.

В двух первых строфах природная сила (мужская любовь) приближается к Маргарите и овладевает ею. Слова «Он как запах от трав исходил» описывают, с какой естественностью это происходит. «Ртуть», «очумелых» и «одурял» - это три намек на предстоящее «безумие», уже связывающее его с растениями, а фразы «ко рту подстушал» и «оставался висеть на косе» представляют какой-то переходный момент: то, что действовало до сих пор на деревья, действует теперь и на ее тело. Во второй половине стихотворения - обратное движение. Не природа овладевает женщиной, а женщина входит в природу: «влеклась к серебру» - косвенная ссылка, очевидно, и на шкатулку с драгоценностями, при помощи которой Фауст в драме обольщает Гретхен, и на «ртуть», и, следовательно, также на дождь и на природу вообще; «то казалось» значит, на мой взгляд, «то ей казалось» (что «повалилась без сил амазонка в бору») - ведь Фаусту ничего подобного не казалось, и голос автора не так явно слышится в этом стихотворении, чтобы слово «казалось» могло значить «поэту казалось». Все описано с маргаритиной точки зрения. При словах «с рукою в руке у него» ей (следовательно, и нам) неизвестно, кто это «он»: последним существительным мужского рода был «бор», самое важное до сих пор это «соловей», а в наших и ее мыслях - Фауст; может быть, «он» - это и бор, и соловей, и Фауст (то есть опять-таки Фауст в его полном слиянии с природой!). Очень интересно также и то, что образ высокой женщины, падающей таким образом, что ее «шлем» задевает за что-то и повисает где-то за ней, содержит невыраженный образ срубленного дерева, верхушка которого задевает за подлесок. К последней строфе, которая повторяет первую, Маргарита перестала

¹¹ Там же, с. 179.

¹² Л. Копелев: „Фаустовский мир Бориса Пастернака“. - *Boris Pasternak, 1890-1960*, ed. M. Aucouturier, Paris 1979, s. 491-515.

противиться; ведь не она, а только шлем (потерянные целомудрие и сила) разрывает - как прежде соловей - «кусты на себе, как силок».

Если в *Маргарите* описывается любовь не так, как Фауст ее испытывает, а так, как испытывает ее его возлюбленная (так что стихотворение представляет собой некоторую параллель к сценам с одиноким Гретхен в пьесе Гете), то в *Мефистофеле*¹³ описывается загородная прогулка толпы народа не с точки зрения Фауста, гуляющего среди простых людей вместе со скучным Вагнером (я полагаю, что очень далеким подтекстом служит гетевская сцена *Vog dem Tor*), а отчасти с точки зрения самой толпы: ее глазами мы видим Фауста и Мефистофеля где-то вдали на дороге.

В первых трех строфах речь идет о толпе и о стихии, в последних трех мы видим две индивидуальные фигуры и небесный диск. Эти фигуры выступают как призраки. Хотя стихотворение вообще довольно трудно понять, но мне кажется вероятным, что толпа, возбужденная погружением в дикую природу, принимает красный цвет заката и неясность вечерних теней за дьявольского спутника и его теневого двойника. Дьявол, таким образом, всего лишь обман чувств, а спутник его (должно быть, Фауст) еще менее реален; даже грамматическая подчиненность слова «приятеля» и положение его в самом конце производят впечатление, будто Фауст исчезает в тот самый момент как он появляется. Кстати, тут «лапы» в слове «облапая», напоминают животное, и многое в этой сцене: прогулка, смех, зооморфные черты, маргинальность фигур - возвращается много лет спустя в романе *Доктор Живаго*, где, в одной не особенно бросающейся в глаза главе¹⁴, Комаровский (чье обольщение Лары в некоторых подробностях похоже на обольщение Гретхен Фаустом) гуляет со своим приятелем Сатаниди, и звук их голосов называется «рычанием». (У Комаровского есть еще и злая собака, которую Лара зовет «сатана» и «нечистая сила».)

Наконец, возможным подтекстом здесь служит, до некоторой степени, *Незнакомка* Блока. Тут, например, слова «за заставы», а у Блока «за шлагбаумами»; тут «ежевечерне», а там «каждый вечер»; тень, пугавшая коней, напоминает блоковский «тлетворный дух»; «перья», возникшие ниоткуда в шестой строфе, объясняются, может быть, «траурными перьями» *Незнакомки*; в обоих стихотворениях небесное светило (луна?) называется «дискон»; у Блока он «ко всему приученный», а у Пастернака - «надменный». А так как Блок передает бред пьяного человека, то еще более вероятно, что и здесь речь идет об оптическом обмане. Все ведет к тому, чтобы умалить значение Мефистофеля и едва ли не устранить Фауста вообще.

¹³ I, том I, с. 179.

¹⁴ Часть 2-ая, II, - I, том 3, с. 46-47.

* * *

Через два года после этих стихов Фауст опять всплывает - в стихотворении *Так начинают. Года в два...*¹⁵ Лазарь Флейшман недавно опубликовал замечательную статью¹⁶ об этом стихотворении, в которой он ставит ряд совсем новых и глубоко интересных вопросов, на большинство которых сам и отвечает. Но один из его вопросов, на который нет и, пожалуй, не должно быть ответа, это о том, метафорично ли или буквально надо понимать ссылку на Фауста в четвертой строфе. Он пишет: «As in other cases with Pasternak, we cannot be sure whether this name designates the person described or ... is introduced in a figurative sense.»¹⁷

Перечитывая эти слова, я поняла, что возможно толковать это стихотворение как рассказ о развитии не лирического поэта пастернаковского типа, а именно Фауста, вернее, фаустовского типа среди поэтов. Я пришла к заключению, что стихотворение можно читать в обоих этих ключах. Если взять слова «Когда он - Фауст» в полубуквальном смысле, то надо считать четвертую строфу центральной и акцентировать в тексте следующие моменты: нелюбовь к домашнему, «das enge Leben», в первой и пятой строфах, шум пушенной турбины, и мотивы насилия в образах «красть детей» и «грозят» (в третьей и шестой); в предпоследней строке отчетливо увидим Маяковского (на которого указывает и Флейшман), а в последней надо сделать ударение на слове «жить». Но в то же время это - рассказ о развитии лирического, на личности не настаивающего, поэта, который временно проходит через фаустовскую фазу; имя «Фауст» и, значит, стремление к бесконечному становится тогда метафорой, и Фауст, таким образом, снова вызван только с тем, чтоб сразу исчезнуть.

По этой интерпретации, которую я и предпочитаю, важный момент тут не столько исчезновение домов, сколько видение «морей, где быть домам бы» (тут вспоминаются слова в той главе *Охранной грамоты*, где молодой Пастернак смотрит вокруг себя после любовной грозы: «Меня окружали изменившиеся вещи»). Но еще важнее сдвиг перспективы в шестой строфе, при котором не мальчик ложится ночью в поля молиться, а сами ночи летние падают «в овсы с мольбой». После этого слова «Так начинают жить стихом», кажется, значат, что это перенесение «меня» в мир природы, это открытие, что не я, а она тут субъективна, - и есть то, что значит «жить стихом». Этот сдвиг восприятия принадлежит к процессу, начавшемуся ранее, в третьей строфе, где ребенок, в попытке «украсть» красоту сирени, переносит свое желание на внешнее явление: ему кажется, что красота хочет украсть его. Ошеломленный прекрасным, он уже совершает ту перемену перспективы, которая окажется самой сутью жизни стихом.

¹⁵ I, с. 202.

¹⁶ L. Fleishman: „In Search of the Word: An Analysis of Pasternak's Poem *Tak nachinajut...*“. - *Filologia Rosyjska: Pasternak's Poetics*, Bydgoszcz 1990, s. 65-90 (= *Studia Filologiczne*; zeszyt 31/12)

¹⁷ Там же, с. 73.

То, что равноправны обе эти интерпретации, видно из двойного значения строчки «Грозят заре твоим зрачком». Первое: грозят твоим зрачком, будто бы бедой, наказанием, гибелью; то есть, ты поэт опасный, поэт знакомого нам, насильственного, рода, борешься против таких старых шаблонов и клише, как «ночь», «заря», и готов одним уже гневным своим взглядом их испепелить. Ты - поэт типа Маяковского. Второе: ночи «грозят» (ночь, естественно, не желает свое место уступать заре) посредством не своих, а «твоих» глаз, потому что на самом деле (в жизни) это ты, поэт, ложишься в овсы и думаешь, что ночь хороша и пусть заря еще долго медлит. Этот «ты» - поэт пастернаковского типа.

Но, как бы то ни было, и в том, и во втором случае, мотив Фауста сочетается с мотивом детства. Вспомним опять *Охранную грамоту*, где автор о годах отрочества говорит: «Эти годы в нашей жизни составляют часть, превосходящую целое, и Фауст, переживший их дважды, прожил сущую невообразимость.»¹⁸ Поразительно, что о Фаусте (из первой части драмы) он говорит как о совсем молодом человеке.

* * *

Пастернака глубоко завораживал образ Фауста, и не случайно, что он то и дело возвращался к нему в своих стихах. Но он понимал, что Фауст не родственен ему, он чужой, другой, явление «из другого мира», и поэтому он постоянно держал его «на расстоянии». Черты Фауста, которые были глубоко чужды ему - от крайнего индивидуализма и жажды власти вплоть до связи с дьяволом и обращения к магии, - все это в его изображении подвергнуто сокращению. И - самое поразительное, это то, что Фауст в рассмотренных мною стихотворениях никогда не является субъектом, не имеет субъективности или точки зрения.

Такая смесь притяжения и отталкивания, любви и отчужденности во всей полноте проявляется и в том, как Пастернак переводит гетевскую пьесу, и в его романе, где фаустоподобный Стрельников противопоставляется избегающему и славы, и власти, и потому счастливому, поэту Юрию Живаго.

¹⁸ II, том 2, с. 140.