

Таким образом, специфика проявления интертекстуальности в романе Э. Елинек «Пианистка» состоит, в первую очередь, в самом характере интертекстуальных включений, которые главным образом представляют собой музыкальное австрийское и немецкое наследие: народные песни, музыка Баха, хвалебная ода Австрии, цикл песен Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера и некоторые другие. Интертекстуальные включения могут представлять собой прямое цитирование отдельных строк или небольших фрагментов текстов; упоминание фамилий композиторов и поэтов с оценкой их творчества. Но самым распространенным приемом интертекстуальности в романе являются аллюзии, т. е. неявная, часто ассоциативная отсылка к тому или иному произведению.

Литература

1. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 384 с.
2. Гашева, Л. П. Интертекст как полифункциональная единица текста / Л. П. Гашева // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе : сборник докладов международной научной конференции. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003. – С. 76–81.
3. Елинек, Э. Пианистка : роман / Э. Елинек. – СПб. : «Симпозиум», 2004. – 448 с.
4. Перевод песни Wasserflut (Dietrich Fischer-Dieskau) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://de.lyrsense.com/dietrich_fischerdieskau/wasserflut_dfd. – Дата доступа : 15.01.2020.
5. Grillparzer, F. Loblied auf Österreich [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.franzgrillparzer.at/Dramen6.htm>. – Дата доступа : 15.01.2020.
6. Schubert, Franz: Текст песни Ständchen + перевод на Русский // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://lyricstranslate.com/ständchen-серенада.html>. – Дата доступа : 14.01.2020.
7. Jelinek, E. Klavierspielerin / E. Jelinek. – Reinbek bei : Hamburg : Rowohlt, 1986. – 285 p.
8. Müller, W. Winterreise / W. Müller, F. Schubert. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gopera.com/winterreise/songs/cycle.mv>. – Дата доступа : 15.01.2020.

К. I. Malysheva

Vitebsk State University named after P. M. Masharov
e-mail: kseniya-malysheva@list.ru

Musical and poetic intertexts in the novel by E. Jelinek “The Pianist”

Key words: text, intertext, intertext, quote, music, poem, cycle of songs, context.

The article is devoted to the study of intertextual units of the musical and poetic genre in the text of a work of art. In the novel “The Pianist” by E. Jelinek, the main intertextual components are connected with the works of Austrian and German composers and have the form of quotations from song cycles.

А. Б. Молодцов

Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко
e-mail: homosapien34@mail.ru

УДК 821.161.1-31.09+929Пастернак

Юрий Живаго – трагический герой или жертва трагедии?

Ключевые слова: трагедия, время, герой, истина, выбор.

Статья посвящена проблеме главного героя романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». Установление степени его вызова времени позволило обосновать возможность нового прочтения романа с точки зрения не эпического повествования, но трагического действия.

Развитие трагического действия, за исключением чисто формального канона, по преимуществу есть борьба личности за ее самобытность и, самое главное, независимость, свободу. Трагедию можно представить без различных ее так называемых «компонентов» или их набора, но невозможно без личности. Творчество Б. Пастернака, в особенности его роман «Доктор Живаго», – это неукоснительное утверждение самобытности и индивидуальности, о чем косвенно свидетельствует и особое положение этого романа в русской литературе. Не имея каких-либо прямых аналогов в плане формы, «Доктор Живаго» до сих пор остается уникальным и не до конца изученным явлением. Особый интерес представляет изучение главного героя романа, которого традиционно рассматривают почти как alter ego Б. Пастернака. Однако вопрос о Юрии Живаго как о самостоятельном герое является предпосылкой для рассмотрения всего романа через призму трагического начала как формообразующего, поскольку «Доктор Живаго» обладает своеобразной, более драматической и завершенной, нежели чисто эпической, композицией. Поэтому ответить на него представляется первоочередным действием, а также целью данной статьи.

Итак, трагический выбор в «Докторе Живаго» связан с истинностью и ложностью своей личности. Этот выбор обуславливает центральную проблематику романа, систему образов, движение сюжета, связанного с историей. Но характерной особенностью романа Б. Пастернака является отсутствие единственного, обусловленного композицией катарсиса, «преображения» героя. Юрий Живаго не награжден им. Его жизнь в 20-е годы лишена патетической правоты, а также того вызова действительности, которым характеризуется трагический герой, несмотря на то, что весь он остался свободным и истинным до конца. Трагизм его жизни в 20-е годы связан с двойственностью: на первый взгляд, Живаго – духовно нищающий отщепенец, не согласный с наступившим режимом. Но, странное дело, он и не является противником этой новой действительности, не хочет ее разрушить. Совершенно в духе трагического конфликта между Живаго и Россией 20-х годов разрешается в рамках преступления космических или общественных законов. Только если у Ф. Достоевского этот конфликт символично выражен в преступлении как таковом, то в «Докторе Живаго» конфликт, вслед за основным выбором, смещен в сторону вообще трагического дерзновения быть собой, независимым и поэтому – сознательно неправым перед эмпирической реальностью, но правым перед «метафизической». Именно поэтому Живаго в конце жизни нарочито не герой в привычном смысле этого слова, но *именно поэтому* он невообразимо более велик, нежели его окружение и даже ставшее неправым время (ибо поначалу бесконечно творческой стихией была революция, но, явившись как совершенная новизна, впоследствии была заглушена, искажена, опошлена), которое, в лучших трагических традициях, более неправо, нежели «преступающий» ложные законы времени трагический герой, верный не «ложности» реальности, а «истинности» более реальной реальности. В аттической трагедии классическим образцом подобного конфликта является «Антигона» Софокла, преступившая частные, временные законы полиса во имя более широкого нравственного закона – и поплатившаяся за это жизнью.

В романе «Доктор Живаго» жизнь России 20-х годов – заведомо ложная, искусственная и плоская – сводит на нет, стирает выбивающегося из нее, принципиально углубленного Живаго, противопоставившего этой полой экспансивности развития – интенсивность своего духовного мира (притом, что связь с Россией была важна и для него, и для «новых» людей). Его судьба, во-первых, связана с общим образом правоты неправого героя, задуманного Ф. Достоевским (как он пишет в предисловии к роману «Братья Карамазовы»), а во-вторых, с судьбой уже по-настоящему родственного Живаго образа – Гамлета У. Шекспира, пьеса о Принце Датском которого была переведена Б. Пастернаком в конце 30-х гг.

Не только образ Гамлета, но и собственно сама трагедия У. Шекспира является как бы прообразом трагического конфликта в романе Б. Пастернака. Воспринимать историю

Живаго необходимо как единое целое, поэтому особое значение имеет стихотворение «Гамлет», с одной стороны, открывающее книгу стихотворений Юрия Андреевича (то есть явно задающее вектор его духовной жизни и обуславливающее его положение в обществе), но, с другой стороны, написанное далеко не в первоначальные годы его жизни, а именно в этот двусмысленный, трагический период 20-х годов. Точного указания нет, но в тексте романа читаем: «Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица так же тесно связана с современною душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом. Беспреданно и без умолку шевелящийся и рокошующий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас. Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе», – пишет Живаго в конце жизни [1, 630]. Но сразу же после этого голос автора замечает: «В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение “Гамлет” относилось к этому разряду?» [1, 630]. Как изысканно Б. Пастернак скрывает ключи для прочтения своего романа – на самом виду, но ничего не объясняя, даже поправляя своего протагониста (ведь, действительно, ничего прямолинейно о городе и личности, то есть жизни и личности, Живаго не написано, если не считать весь роман «Доктор Живаго» произведением такого рода).

Итак, это основополагающее стихотворение написано в роковое, решающее время для Юрия Андреевича как личности – 20-е годы, время, по обстановке не просто напоминающее положение дел Датского королевства, но буквально его воспроизводящее. Вследствие этого и само стихотворение названо подобающе. Трагедия У. Шекспира, в отличие от многих иных трагедий, в том числе его, не заканчивается катарсическим торжеством метафизической справедливости. Напротив, одна из наиболее мрачных, она волнующа и страшна большей частью не тем, что Гамлет погиб, но тем, что он погиб «безумцем», в торжестве лжи и коварства, погиб, не сумев ничего изменить, и фактически в финале «Гамлета» мы видим если не торжество лжи, то, по крайней мере», по определению Б. Пастернака, «сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств, и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге, с тем, чтобы если уже чему-нибудь пропадать, то чтоб погибало безошибочное, чтобы оно гибло не по вине твоей ошибки» [2, 133], нечто в духе «Мифа о Сизифе» А. Камю с его упорной, но безрезультатной борьбой. В конце «Гамлета» остается лишь надежда, что Горацио, видев все своими глазами, восстановит справедливость в будущем, перевернув правых и виновных вверх ногами, ибо лживым и коварным был не только Король, но то одобрение его поступков, та покорность при слепоте или безразличии, с которыми жили придворные под властью преступника (можно проводить явные и неявные параллели со сталинским режимом). С данной точки зрения, «безумие» Гамлета не разыграно: в трактовке Б. Пастернака, отраженной в его переводе, Принц Датский не выдает себя за безумного, но только *кажется* таковым всем окружающим, ибо он прямо говорит им в лицо правду, которую они, привыкшие ко лжи и бесчувственные к ней, не могут распознать и осуждают как «безумие». Гамлет понимает: идя против лжи Короля, он идет против всего мира, потому что весь мир подстраивается под ложь.

Что же происходит в романе «Доктор Живаго»? Юрий Андреевич, живущий уже со второй женщиной при наличии жены, где-то пропадающий, ничем не интересующийся, «забросивший медицину, превратившийся в неряху, переставший встречаться со знакомыми и ставший бедствовать» [1, 613], во время «нэпа, самого двусмысленного и фальшивого из советских периодов» [1, 600], говорил друзьям, видя их позу, но не желая ссориться: «Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь, распинаться перед тем, чего не любишь, радо-

ваться тому, что приносит тебе несчастье» [1, 622]. Вслед за У. Шекспиром, для которого проблема истинного и ложного тоже была ведущей, Живаго усматривает судьбу Гамлета в своей судьбе и пишет:

Но продуман распорядок действий

И неотвратим конец пути.

Я один, все тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти [1, 668].

Живаго знал, чем все закончится (еще в самом начале романа звучит фраза «Живаго хоронят»), и его смерть от «отсутствия воздуха» (блоковский опыт) – это мнимый трагический итог, с одной стороны, его судьбы, а с другой – противостояния навалившейся лживой эпохе, итог, уже изведенный Гамлетом. В двух произведениях совпадают даже возможности оправдания «проигравшего» героя: если в «Гамлете» ее олицетворяет «друг Горацио», который якобы расскажет правду, завещанную Гамлетом, то в «Докторе Живаго» это оправдание заключено в книге стихов Юрия Андреевича. Разница в том, что для Шекспира правда все равно вскрыется самой природой, непосредственным наблюдением над жизнью, а для Б. Пастернака правду о ней покажет искусство. Живаго записывает: «Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство» [1, 629–630]. А в самом конце прозаической части романа Гордону и Дудорову, держащим книгу стихов Живаго, «казалось, будто эта свобода души пришла <...> Счастливое, умиленное спокойствие <...> проникало их и охватывало неслышную музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» [1, 667]. «И Москва, внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось, Москва казалась героиней длинной повести, к концу которой они подошли, с тетрадь в руках в этот вечер» [1, 667].

И здесь «преображение», случившееся много позже смерти протагониста (изначально, впрочем, в нем не нуждавшемся, поскольку он был верен правде), постигает не человека – но общество, то неправое, косное общество, которое и убило страдавшего за правду героя. В этой закономерности заключено взаимодействие образа Живаго с еще одним образом-прототипом – с Христом, который «отказался без сопротивления, / Как от вещей, полученных взаймы, / От всемогущества и чудотворства, / И был теперь, как смертные, как мы». Трактовка образа Христа у Б. Пастернака не религиозная, включающая примирительный трагизм христианства, не ведающий «преображения»: добровольный мученик Христос обретает свою силу заново, в еще более значительной мере заслуженную своей жизнью и верностью правде и любви к другому, нежели фактом своей божественной природы. По сути, само понятие «преображения» связано с открытием в человеке, в Иисусе Христе, его второй, «божественной» сущности *наравне* с земной. Таким образом, поскольку именно Живаго страдал за правду (не только в 20-е, но всей своей жизнью, нераздельной от эпохи), он обретает право силой искусства судить время, победить его конечность (смерть, в образе которой для Б. Пастернака представлялась история) и «преобразить» его:

Ты видишь, ход веков подобен притче

И может загореться на ходу.

Во имя страшного ее величья

Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,

И, как сплавляют по реке плоты,

Ко мне на суд, как баржи каравана,

Столетия поплывут из темноты («Гефсиманский сад» [1, 700]).

Стихотворение «Гефсиманский сад», напротив, является завершающим в цикле, однако тоже определяющим вектор и значимость образа Живаго: именно в нем заключено то «преображение» и катарсис, которого лишена история Гамлета, а также Живаго в 20-е годы, и которую читатель узнает не иначе, как восприняв их судьбу в слиянии со временем и трагическим выбором быть верным правде в условиях окостеневшей, эмпирически реальной действительности, только притворяющейся настоящей. Гефсиманский сад – по сути, место и условие для трагического выбора, поскольку условия выбора Христа и его душевное состояние поразительно сходны как с судьбой Гамлета, так и Живаго. Механизм заключается в принятии лицом к лицу, по сути, смерти, кажущейся безысходности данного, вещного мира, чья вечность нарочито подчеркивается как в «Гамлете» («Весь мир – тюрьма» [3, 166]), так и в «Докторе Живаго» («Все переносное стало буквальным» [1, 667], особенно в двусмысленные 20-е годы). В Гефсиманском саду Христос стоял перед бездной обычным человеком, ощущая близость «чаши», которую ему начертал Он:

*Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья [1, 699].*

Предельная плоскость жизни, ее буквальность и грубость завершаются апофеозом, с точки зрения Б. Пастернака, лжи – смерти (одно из первоначальных названий романа – «Смерти не будет»).

Трагическая концепция «Доктора Живаго» заключается в том, что человек совершает трагический выбор между истиной и ложью в роковой час общей пагубности мироздания и, теряя свою эмпирическую оболочку, ценой своей жизни, растворяясь в углубленном «Я», которое соприкасается не с реально данными людьми, с их заблуждениями и слепыми ошибками, а с их настоящей человеческой сутью, – обретает «демоническую» способность силой искусства, шире – творчеством, победить основного врага трагедии, стоящего за всеми противоречиями и тиранами данного мира – время. Его жизнь становится образцовой, символической, что Б. Пастернак выразил в притчевости и сказочности своего романа. Это подтверждает небезосновательность метафорического жанрового определения «Доктора Живаго» Н. Лейдерманом – «Евангелие от Бориса Пастернака».

Литература

1. Пастернак, Б. Л. Доктор Живаго: [роман] / Б. Л. Пастернак. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 704 с. – (Эксклюзив: Русская классика).
2. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. – М. : Советский писатель, 1990. – 288 с.
3. Шекспир, У. Трагедии. Сонеты / Вступ. статья А. Аникста. – М. : Издательство «Художественная литература», 1968. – 790 с.

A. B. Molodtsov

Lugansk Taras Shevchenko National University
e-mail: homosapien34@mail.ru

Jury Zhivago – a tragic hero or a victim of the tragedy?

Key words: tragedy, time, hero, verity, choice.

An article is devoted to the problem of the main hero of the novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak. Ascertainment of the level of his time challenge let us to justify the possibility of the new perusal of the novel from the point of view not of epic narrative but tragic action.