

Oksana Malcewa
Bałtycki Uniwersytet Federalny im. I. Kanta
w Kaliningradzie

Шекспир, Шопен, Рембрандт и другие: Концепция гения в христианской парадигме Бориса Пастернака

Борис Пастернак считается сегодня одним из самых исследуемых русских поэтов XX века. Однако подавляющее большинство литературоведческих работ посвящено позднему периоду деятельности художника (особенно его роману *Доктор Живаго*), в то время как раннее творчество исследуется значительно меньше. Одной из причин такого положения вещей является то, что ранний Пастернак устойчиво воспринимается как „непонятный поэт” (И. Кунин), каждое стихотворение которого – это своего рода „ребус” (К. Локс). Чрезмерную усложнённость своих ранних произведений сам поэт пояснял „расчетом на очень искущённого читателя”¹ – читателя, хорошо ориентирующегося прежде всего в различного рода историко-культурных явлениях, аллюзиями на которые проникнута вся ткань поэтического слова Пастернака. Неудивительно, что изучение этих аллюзий занимает значительное место в современном пастернаковедении (А. Жолковский, В. Баевский, Е. Фарыно, И. Смирнов, Е. Тюленева, Л. Горелик и др.). Причём общей тенденцией здесь является мысль о наличии в творчестве Пастернака „мощного мифологического страта” (В. Баевский).

В рамках этих перспективных, на наш взгляд, исследований находится данная статья, в которой рассматривается цикл Пастернака *Сон в летнюю ночь* (из книги *Темы и вариации*, 1916–1922). Это одно из тех ранних произведений поэта, историко-культурный контекст которого практически не изучен и содержание которого в результате представляется некоторым учёным непрозрачным и противоречивым. Например, О. Сененко пишет, что название цикла отсылает к комедии Шекспира, но „отсылка эта,

¹ Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений: в 11 т.*, Слово-Slovo, Москва 2003–2005, т. 11, с. 465.

однако, далее никак не развёрнута”, что здесь „роль межтекстовых связей играют музыкальные образы [...] и тесно связанный с ним мотив поэтического творчества”, но при этом на первый план выступает историческая тематика, которая, однако, „не является ведущей ни в одном из стихотворений”².

Итак, первое стихотворение цикла *Крупный разговор. Ещё не запирали...* совмещает в себе одновременно три плана повествования. Первый представляет собой современную лирическому герою картину, рисующую „реальные признаки голодного времени: распределители и ночные очереди, ожидающие открытия магазинов и привоза продуктов”³:

Крупный разговор. Ещё не запирали,
Вдруг как: моментально вон отсюда! –
Сбитая причёска, туча препирательств
И сплошной поток шопеновских этюдов⁴.

Обращение к „шопеновским этюдам” как метафоре народного недовольства и брани обусловлено, по-видимому, образом так называемого *Революционного* и других, близких ему по тематике, этюдов. Действительно, в них музыка „имеет речевой характер, она воспринимается как пламенная речь оратора”⁵. При этом важно то, что Пастернак, таким образом, уподобляет трагедию русского народа в период советской власти образу страдающей Польши, где в 1830–1831 годах вспыхнуло восстание против российского самодержавия, ведь упомянутые этюды были написаны Шопеном в данный исторический момент.

Однако идейный центр стихотворения содержится во второй строфе, в которой взгляд лирического героя перемещается по вертикали вверх, то есть от земных реалий – на небеса, откуда „потоком” изливается музыка и где находится её источник, названный здесь безымянно „гений”. Этот последний имеет подчёркнуто духовную сущность (слово „гений” в переводе с лат. означает „дух”) и метонимически сливается с образом луны-света (слово „луна” восходит к праиндоевропейскому языку и означает

² О. Сененко, „Темы и вариации” в контексте раннего творчества Б. Пастернака: поэтика лирического цикла и книги стихов, Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Московский государственный педагогический университет, Москва, 2007, с. 146–147.

³ Б. Пастернак, *op. cit.*, т. 1, с. 495.

⁴ *Ibidem*, с. 202.

⁵ *Этюды Шопена*. Лекции по музыкальной литературе, [online] <<http://musike.ru/index.php?id=64>>.

„светлая”), отчего люди, которые воспринимают его дар, представляются теперь стоящими „до края света / Чередой”. В результате данный образ воспринимается как непосредственная интертекстуальная аллюзия на библейский образ Иисуса Христа, о Котором сказано, что „Я положил Тебя во свет язычникам, чтобы Ты был во спасение до края земли” (Деян. 13:47). Эта аллюзия подкрепляется и имплицитной в стихотворении картиной раздачи людям рыбы („кеты”), которая соотносится с евангельской историей о чудесном насыщении Христом пяти тысяч человек – чуде, которое, однако, не является аксиологическим центром Христова деяния. Таковым выступает Его проповедь духовной благодати, изливаемой в погибающий мир незнающих любви людей. Упоминание об Иисусе Христе в приведённом выше историческом контексте творчества польского композитора и русского поэта выглядит неслучайным, ведь Палестина в I в. н.э. находилась под властью Великой Римской империи. И естественно, что еврейский народ чаял увидеть в лице своих пророков прежде всего борцов против этого физического гнёта. Однако Христос, наоборот, стал проповедовать блаженство духовное, которое можно достичь и в самых тяжёлых материальных условиях, даже в нищете. Другими словами, метафорическое уподобление польского композитора Христу призвано, по-видимому, подчеркнуть духовную, а не материальную, земную миссию его художественного гения:

Вряд ли, гений, ты распределяешь кету
В белом доме против кооператива,
Что хвосты луны стоят до края света
Чередой ночных садов без перерыва⁶

– миссию, которую теперь в XX веке в духовно „голодную” эпоху советского периода призван теперь выполнять и лирический герой-поэт цикла.

В данном контексте примечательно выглядит то, что в разгар упомянутых событий 1831 года композитор сгоряча написал в своём дневнике: „О Боже, Ты есть! Есть и не мстишь! Или ещё не достаточно Тебе московских злодеяний – или – или же Ты сам москаль!..”⁷. Эта запись, сделанная Шопеном единственный раз в жизни, стала, очевидно, для Пастернака свидетельством того, что чрезмерная увлечённость гения

⁶ Б. Пастернак, *op. cit.*, т. 1, с. 202.

⁷ *Революционный этюд*. Википедия, [online] <[http://ru.wikipedia.org/wiki/Революционный_этюд_\(Шопен\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Революционный_этюд_(Шопен))>.

земной, материальной стороной жизни может привести его к утрате Божественного Логоса и даже к богоборчеству. По сути, именно эта тема становится ведущей в последующем стихотворении *Всё утро с девяти до двух...* Ключ к ней содержится в центральном образе некой „больной” баллады, которую „излечивает” Шопен. Считается, что он, действительно, создал свой, музыкальный вариант уже существовавших поэтических баллад – произведений Мицкевича и прежде всего его пронизанной непримиримым духом национально-освободительной борьбы поэмы *Конрад Валленрод* (1827). Выразителем авторских идей выступает в ней образ главного героя – крестоносца Конрада Валленрода, который, будучи верховным магистром ордена и одновременно литвином по происхождению, стал вести подрывную деятельность в тылу исконного врага своего народа. Собственно, это был призыв польского поэта к своим соотечественникам, находившимся под гнётом ненавистной власти, действовать аналогично. Эпиграф к произведению, взятый из Макиавелли („Вы должны поэтому знать, что бороться можно двояко... надо быть лисицей и львом”⁸), рисует образ Конрада как лукавого хищника, что в христианизированной системе пастернаковских мотивов воспринимается со знаком минус (достаточно вспомнить библейский текст о том, что именно „диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить”, 1 Пет. 2:8). Действительно, в поэме Мицкевича явно преобладает „безбожный” мотив: противоположные силы представлены, с одной стороны, язычниками, с другой стороны – крестоносцами, которые, однако, в жестокой схватке забыли о своей духовной миссии:

Крестом украсясь, [...]
Вошли в Литву; и что ж там совершили?
[...]
Ты зарева увидишь вкруг сиянье –
Войны захватнической одеянье⁹.

Дух же христианской, самопожертвенной любви оказывается воплощённым в образе возлюбленной героя, заточённой в башне, что не могло не быть знаковым для автора книги *Сестра моя – жизнь*. Дух безбожия и нелюбви воюющих сторон к друг к другу, которым пронизана

⁸ А. Мицкевич, *Конрад Валленрод* (пер. Н. Асеева), [в:] А. Мицкевич, *Избранное: Лирика. Баллады. Поэмы*, Огиз, Москва, 1946, с. 255.

⁹ *Ibidem*, с. 307–308.

поэма, по-видимому, побудил Пастернака охарактеризовать её как больную „дифтеритом”, называемым ещё, как известно, „гнилой жабой”, что соотносимо с библейским определением духов нечистых как „подобных жабам” (Отк. 16:13). Данная аллюзия подкрепляется в стихотворении упоминанием о необходимости „кровь [...] отворить ей”, ведь, согласно актуализированному фразеологизму, пускают „дурную” кровь.

Следует отметить, что данный образ „баллады” оказывается в произведении Пастернака синонимичным демоническим образам лукавого („змея”), яда („озон”, „олеандр”, „табак”) и смерти („розмарин”, который используют при бальзамировании тел усопших). Эти таящие опасность реалии окружающего мира в присутствии Шопена оказываются безвредными (символичен образ „ужонка”). Собственно, в их обезвреживании и заключается, по мысли поэта, миссия гения („Прикосновение руки – / И полвселенной – в изоляции”). В его образе подчёркнуто духовное начало: как и в предыдущем стихотворении, он возвышается над землёй, наподобие луны („в белом мезонине”), находится в ореоле лилового (лиловый, или фиолетовый цвет – это оптический синтез красного и синего, а поскольку в православной традиции „красный цвет – символ Божьей благодати, синий – символ вещества, твари [...], можно сказать, что фиолетовый цвет в иконе – символ вещества, которого благодать коснулась”¹⁰), он посланник („депешою [...] отозван”) – исцелять народ-„сад” (см. уподобление людей „череве садов” в предыдущем стихотворении), дезориентированный в мире материальных ценностей: „Когда [...] не исцелить, / Всё лето будет в дифтерите”. В результате образ гения выступает у Пастернака как явление Божьей благодати, ср.: „Дух Господень на Мне; ибо Он помазал Меня благовествовать нищим и послал Меня исцелять сокрушённых сердцем, проповедовать пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу, проповедовать лето Господнее благоприятное” (Лук. 4:18–19). В произведении ведущей является мысль о том, что целебная сила творчества гения заключается в отражении духовной, а не плотской составляющей его личности (символичен образ звучащей в саду прелюдии Шопена, актуализирующей тему Духовного Первоначала, Божьего Слова в творчестве польского композитора), в противопоставлении своего духовного идеала земной бездуховной действительности.

¹⁰ А. Селас, *Тайнопись древней иконы*, „Наука и религия” 2013, № 3, [online] <www.n-i-r.ru/modules.php?name=Content&pid=613>.

В стихотворении *Пианисту понятно шнырянье ветошниц...* Пастернак разрабатывает притчевый сюжет. Приём иносказания декларируется уже в первых строчках произведения: здесь пианист уподоблен ветошнице, а рояль – её корзине. Образная система притчи включает в себя также компонент, пока отсутствующий, но принципиально необходимый для функционирования заданного единства, без которого оно бессмысленно и пусто: „Одно прозябанье корзины / И крошни раскрытых роялей влачат”. Это некая ценная кладь, названная в стихотворении „кладом”, найдя который, музыкант/тряпичница отказывается от того имущества, которым располагал(а) до этого – от ветоши, тряпок, мусора и праха. Знаково, что последнее соотнесено здесь с образом кирпича („Он вешает облако бури кирпичной, / Как робу на вешалку на лето в шкаф”), то есть обожжённой глины – материала, из которого, согласно библейской истории, было сотворено физическое тело человека. Ветошь, таким образом, становится символом его плотской природы. Образ же клада, ради которого художник оставляет материальные ценности мира, соотносится с евангельским образом сокровища, найденного неким человеком – „и от радости о нём идёт и продаёт всё, что имеет” (Мат. 13:44). Таким сокровищем, по словам Христа, является Царство Небесное. Другими словами, „клад” в стихотворении оказывается духовной составляющей тройственной структуры человеческой личности, которая, по христианскому учению, является единством духа, тела и души. Последняя представлена здесь в образе рояля как сосуда, соответственно наполняемого драгоценной водой – Духом („И тянется, как за походную флягой, [...] К роялю, обычно обильному влагой / Огромного душного лета столиц”). Действительно, в Библии имеет место изображение Духа Святого как „воды живой”. Таким образом, говоря об изливаемой из рояля „влаге лета”, автор актуализирует здесь ведущую тему всего цикла – тему творчества гения как явления небесной благодати.

Кульминация имплицитного сюжета содержится во второй части стихотворения, в которой художник, получив дар Духа, обретает черты воина („походная фляга”, „военная карта”) и вступает в брань с „грозой”-зверем („гроза четырьмя / Прыжками бросается к бочкам с цементом”), угрожающим гибелью человечеству, ведь цемент как строительный материал – это своего рода аналог того же кирпича, так как его основой также является глина. Таким „зверем” в Библии именуется дьявол – вековечный антагонист Бога-Творца. Как и в библейском первоисточнике, в стихотворении Пастернака он в результате скован и обезврежен: „Дрожащими лапами ливня гремя”, то есть „гремя”, как цепью. Ср.:

„И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его [...] дабы не прельщал уже народы”. Обращает на себя внимание, что в контексте цикла образу упомянутого Ангела соответствует образ пианиста (Шопена): он являет в себе духовное начало, возвышается над землёй и в руках его „ключ от бездны” – ливень (небесная влага). Кроме того, как и библейские Ангелы, которые воевали против дракона (Отк. 12:7–9), он духовный воин, и в этом, по мнению Пастернака, заключается высшее предназначение художника, чьё творчество должно быть оружием, поражающим зло. Наконец, следует отметить наличие здесь межтекстовой связи и в разработке темы дьявольского „обольщения народов”, которая в предыдущем стихотворении развивалась в мотивах национальной розни и политических конфликтов и которой уже в рассматриваемом произведении противопоставлена тема Божьей любви к людям – в образе творения, актуализирующем идею общности происхождения народов и их однородности в глазах Создателя.

В следующем стихотворении как раз и возникает образ Творца, взгляд Которого как бы направлен по вертикали вниз – на землю. Здесь образ человеческого жилища („дома”), взятый в контексте предшествующего притчевого сюжета с его мотивом строительства, воспринимается как метонимический образ человека, а образ канавы „под домами” – как образ его падения, причём падения духовного, так как слово „канавы” этимологически связано с венецианским словом *kanaula* – „пасть”, что актуализирует образ упомянутого выше зверя, „ищущего кого поглотить”. Действительно, в стихотворении появляется характерный образ тьмы („ночи”), которая поглощает небесный свет („зарю”), но при этом представляется его подобием: „Но едва лишь зарю доконав, / Снова розова ночь, как она, / И забор поражён парадоксом”. Заметим, что в христианской традиции сатану часто именуют Люцифером (лат. „утренняя звезда”) как „горделивого и бессильного подражателя тому свету, который составляет мистическую «славу» божества”¹¹ (ср. с самообозначением Христа как „звезды светлой и утренней”, Отк. 22:16) – подражателя, „обольщающего” таким образом народы подобием истины. Примечательно, что этот свет в стихотворении соответственно связан с inferнальными мотивами жара и дыма („соткой и коксом / По вокзалам дышал и зажётся”).

¹¹ *Мифы народов мира*: Энциклопедия в 2 т., Советская энциклопедия, Москва, 1988, т. 2, с. 84.

Олицетворением человечества, отвергнувшего свет истины и влекомого блеском ложных ценностей, выступает в произведении образ вокзала – сооружения, которое своим названием обязано парку и увеселительному заведению Воскхолл в пригороде Лондона. А поскольку этот образ является также символом людей, находящихся в дороге, то становится неудивительным появление здесь мотивов евангельской притчи о блудном сыне. Так, если в первой части стихотворения имеют место мотивы путешествия „в дальнюю сторону” и „распутной жизни” (Лук. 15:12–13), то во второй части – мотивы разочарования и одиночества:

И бормочет: прерви до утра
Этих сохлых белил колебанье.
Грунт убит и червив до нутра,
Эхо чутко, как шар в кегельбане¹²,

А в третьей части – мотивы покаяния:

И на утренней тёрке торца
От зари, как от хренной полоски,
Проступают отчётливо слёзки¹³.

Обращает на себя внимание то, что, согласно традиционной библейской образности, „блудное” человечество Пастернак изображает как заблудившуюся овцу (см. Лук. 15:4–7): „Вешний ветер, шевьот и грязца” (заметим, что словом „шевьот” называется ткань, изготовленная из шерсти шевитских овец). Важно то, что развязка конфликта между Богом и человеком в библейской притче содержит идею об отцовской любви Творца к Своему, даже заблудшему, творению и Его готовности излить на него благодать Своей милости и прощения. Выразителем этой воли в стихотворении Пастернака должен выступать лирический герой – посланник, сменивший Шопена как явление небесной благодати (символичен повтор „лилового” цвета), но изливаемой не в музыке, а в слове: „Я вишу на пере у Творца / Крупной каплей лилового лоска”. Этот образ, создающий в стихотворении рамочную композицию, выдвигает на первый план проблему высокого назначения поэта в этом мире. Однако, благодаря приёму параллелизма, автор подчёркивает разницу между начальным и финальным образом

¹² Б. Пастернак, *op. cit.*, т. 1, с. 204.

¹³ *Ibidem.*

(ср.: „Я креплюсь на пере у Творца / Терпкой каплей густого свинца”), что выражает идею принципиального несоответствия между заданной миссией поэта и её реализацией на практике, когда, горя негодованием и жадой мести (символ – образ „терпкого”, то есть резкого, язвительного слова-„свинца”), художник не исполняет волю Посылающего его (герой „крепится”, то есть держится, не падает), а подменяет её своими собственными, человеческими устремлениями, теряя, таким образом, дар Духа Святого (символично изменение цвета в образе героя – от „лилового” к безжизненному, „свинцово”-серому).

Тема художника, проматывающего полученное от Отца наследство, становится центральной в последнем стихотворении цикла *Пей и пиши, непрерывным патрулем...* Её символическим воплощением является здесь образ Рембрандта на этикетке „трёхгорного” пива, налитого в кружку лирического героя-поэта: на ней воспроизводится автопортрет нидерландского живописца с женой Саскией на коленях – картина, получившая название *Блудный сын в таверне* (1635). Рембрандт изображён тут в военной форме, но в его руках не оружие, а наполовину осушённый бокал, глаза затуманены, на лице – счастливая улыбка. По сути, явленная в стихотворении действительность повторяет эту картину: пиво распивает и герой-поэт („пей и пиши”), и улицы, „гуляющие под руку в июле / С кружкой пива, тобою пригубленной”, – собственно, весь окружающий мир уподоблен таверне:

Зеленоглазая жажда гигантов!
Тополь столы осыпает пикулями,
Шпанкой, шиповником. – Тише, не гамьте! –
Шепчут и шепчут пивца загогулины¹⁴.

Образ художника, как и всё вокруг, оказывается охваченным мотивом „заблудившегося” человечества. Соответственно здесь же возникают демонические мотивы, свидетельствующие о присутствии „князя мира сего”, а именно: в образе „непрерывного патруля” (французское по происхождению слово „патруль” восходит в свою очередь к слову, означающему «лапа, копыто», актуализированному у Пастернака его паронимическим созвучием с соседним словом „лампа”), в образе „подкарауливающих” (то есть подстерегающих, как хищник свою добычу) „ламп керосиновых” (этот образ перекликается с мотивом лжесвета из

¹⁴ Ibidem, с. 204.

предыдущего стихотворения). Удушающая атмосфера передана здесь словом „спёртость”.

Пастернак рисует художника ещё не утратившим способность слышать голос Духа – воспринимать откровение свыше о сути происходящего. В его памяти – „виденья” о прошлом: как Рембрандт в счастливейший в своей жизни момент довольства и безмятежности помнил о евангельском блудном сыне (о том, что в своей судьбе живописец пророчески видел воплощение библейской притчи, свидетельствует тот факт, что, пережив в дальнейшем годы утрат – смерть близких, оставленность учениками, банкротство и нищету, болезнь и одиночество, – он создаёт картину *Возвращение блудного сына*, 1668–1669), так и лирический герой-поэт в похожей ситуации помнит о Рембрандте и в текущем моменте предчувствует „предгрозь”:

Бурная кружка с трёхгорным Рембрандтом!
Спёртость предгрозья тебя не испортила.
Ночью быть буре. Виденья, обратно!
Память, труби отступление к портерной!¹⁵

Заметим, что, заглушая внутреннюю тревогу забытьём (в „портерной”), герой уподобляется горнистам армии генерала Самсонова, не выполнившим своей миссии – не предупредившим своих о грозящей опасности („в сон погружённые”) и в результате погибшим вместе со всеми в „глуби Мазурских озёр”. Горнисты (музыканты) Самсонова, таким образом, – это пророки, прославившие врага – и смерть. Упоминание фамилии генерала А.В. Самсонова, армия которого в 1914 году во время Восточно-Прусской операции была окружена противником и понесла огромные потери, также выглядит знаковым. Она ассоциируется с библейским образом Божьего воина-назоря Самсона, который тоже однажды потерял бдительность и в состоянии безмятежного сна был схвачен коварным врагом (ср. со словами Великого князя Александра Михайловича об „армии генерала Самсонова, сознательно брошенной в расставленную Людендорфом ловушку”¹⁶).

Свойство событий повторяться во времени свидетельствует о мифологической основе поэтики Пастернака. В финальной части стихотворения, в которой «заблудший» лирический герой-поэт уже в современной Москве аналогично не замечает прихода апокалиптического „всадника”-антихриста

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ А.В. Самсонов, [online] <<http://ru.wikipedia.org/wiki/Самсонов>>.

(„мотоцикл тараторил, / Громкий до звёзд, как второе пришествие. Это был мор”), несущего людям гибель и знаменующего собой конец „лета Господнего”. Согласно Библии, врагу рода человеческого тогда будет на время предоставлена полная свобода действовать. С этим обстоятельством, как нам представляется, связан и тут же возникающий в стихотворении образ „моратория / Страшных судов, не съезжавшихся к сессии” (ср. с упомянутым выше образом скованного зверя).

Итак, название цикла *Сон в летнюю ночь*, на наш взгляд, передаёт мысль о состоянии духовного небодрствования лирического героя, отчего он оказывается проспавшим „лето Господнее благоприятное”. Проецируя своё творение на одноимённую пьесу Шекспира, автор подчёркивает общность ведущих мотивов обоих произведений, а именно – мотива блуждания героев по лесу (символ жизни) под действием демонического дурмана (см. в стихотворении образы пива, табака и т.п.), заставляющего их руководствоваться ложными представлениями о себе и о мире, отчего они едва не пропали; мотива спасительной для заблудившихся „капли”, проливаемой по воле милосердного бога его служителем (см. пастернаковский образ художника-„капли”) и возвращающей им истинное восприятие действительности; мотива вредоносности для людей „капли”, проливаемой по собственной, а не высшей, воле этого служителя (см. образ художника-„блудного сына”). Кроме того, немаловажно, что здесь происходит метонимическое сближение образов автора и великого английского драматурга. Для Пастернака было символичным то, что фамилия „Шекспир”, которая может переводиться как „потрясающий копьём”, является своего рода семантической параллелью к образу Георгия-победоносца – воина, поражающего змея, ведь сам Пастернак – поэт и христианин – видел своё предназначение в том, чтобы быть продолжателем этой духовной традиции в европейской культуре. Недаром героя своего знаменито романа он назовёт Юрием – именем св. Георгия.

Streszczenie

*Szekspir, Chopin, Rembrandt i inni: Koncepcja geniuszu w chrześcijańskim paradygmacie
Borysa Pasternaka*

W niniejszym artykule są rozpatrywane aluzje historyczno-kulturalne cyklu *Sen nocy letniej* z tomu wierszy *Tematy i wariacje* (1916–1922) Borysa Pasternaka. Na szczególną uwagę zasługuje poetycka interpretacja osobowości twórczych Szekspira, Chopina, Rembrandta i innych twórców. Głównym problemem badawczym jest swoistość koncepcji geniuszu w poezji Pasternaka jako fenomenu Łaski Bożej.

Summary

Shakespeare, Chopin, Rembrandt and Others: Conception of Genius in the Christian Paradigm of Boris Pasternak

In the present article historical and cultural allusions in the cycle *A Midsummer Night's Dream* by B. Pasternak (from his book *Themes and Variations*, 1916–1922) are analyzed. The special attention is paid on artistic interpretation of the images of Shakespeare, Chopin, Rembrandt and others. Peculiarities of the Russian poet's conception of genius as a phenomenon of grace of God are investigated.

Key words: B. Pasternak, cycle, historical and cultural allusions, image of artist, biblical motifs.