

Кристина Галоци-Комяти

АПЕЛЛЕСОВА ЧЕРТА ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ДИЛЕММЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИЛИ ЭТИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕКА

Написанный в 1915 году и опубликованный в 1918 году во временнике "Знамя труда" рассказ *Апеллесова черта* (Пастернак, 1983, 19-39)¹ примечателен во многих отношениях, но в первую очередь привлекает внимание образ театра, лежащий в основе произведения, имеющий статус лейтмотива во всем творчестве Бориса Пастернака.

Цель нашей работы - двоякая. С одной стороны, выяснение места, значения образа театра в системе философии творчества, построенной в рассказе, анализ того, какими своими свойствами он участвует в воплощении писательской мысли, какие аспекты этой мысли отводят театру основное место в комплексе других образов и в каком отношении к этим образам находится мотив театра. С другой стороны, нам хотелось бы доказать, что *Апеллесова черта* является диалогическим произведением, содержащим в себе элементы полемики с Н.Н. Евреиновым. Этот диалог дает нам возможность раскрыть позицию Пастернака относительно пространственной на рубеже веков концепции эстетизации бытия, иными словами, раскрыть его положение о примате эстетики или этики.

Архитектоника *Апеллесовой черты* строится на двух фундаментальных образах: на комплексе мотивов перерождения и на образе театра, развертывающем и объясняющем это перерождение.

Тема перерождения вводится в сюжет *Апеллесовой черты* на уровне категории времени. История происходит в конце августа (20), в начале сентября (19), как эксплицитно отмечается, и, таким образом, перед нами переход от весенне-летнего к осенне-зимнему полуциклу. В рассказе преобладают сумерки, вечер, ночь, и в пастернаковской системе это время формации нового качества. Так, в первой главе 6 раз повторяется, что история начинается вечером, когда "день оборвался" (20), "за несколько мгновений до полного захода солнца" (20), где выражение "заход солнца" явно ассоциирует временную смерть, за которой следует воскресение. Таким образом, неслучайно, что упоминание созвездия Кассиопеи, напоминая о мифе о Кассиопее, превращенной из человека в созвездие,

активизирует переход в иной онтологический статус (Мифы, 1980, т. I.: 626).

На уровне категории пространства рамка "Апеллесовой черты", навеянной путешествием в Италию - итальянский пейзаж, итальянские города. Изображение итальянского пейзажа, кроме незабываемых впечатлений от путешествия, объясняется еще тем, о чем свидетельствует *Охранная грамота*, а именно: что эта специальная рамка имеет философский смысл для Пастернака, что рассказ трактует вопросы философии культуры, философии творчества.²

Исходным пунктом построения пространственной системы в рассказе является Пиза, столица Тосканы, находящаяся на берегах реки Арно. Слово "Арно" оказывается древним индоевропейским названием реки, которое произведено от индоевропейского корня *-or/*er, имеющего значение 'сдвигаться, отправляться'.

Кроме этого, река как очень важный мифологический символ, элемент сакральной топографии, особенно как мифологема переправы явно намекает на обретение нового онтологического статуса, новой жизни (Мифы, 1980, т. 2.: 376). В рамках первой главы упоминаются два важных локуса: гостиница, занимающая центральное место в творчестве Пастернака, которая соотнесена "с перестройкой духовного начала" (Фарино, 1987: 241), и мост. Как и во многих произведениях, в "Апеллесовой черте" мост является синонимом перехода, переходного состояния:

... в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы (29).

В этой же части сообщается о поездке Гейне с десятичасовым поездом в Феррару. Можно допустить, что вместе с мотивом вокзала мотив поезда ведет нас к архимотиву путешествия, идея которого вызвана этимологическим значением слова 'Пиза'; симптоматично, что в первой главке в качестве синонима имени Генриха Гейне стоит "путешествующий поэт" (20).

Вовсе не случайно, что Гейне переезжает из Пизы в Феррару десятичасовым поездом, так как в этом случае основная идея поезда еще усилена символикой числа '10', выражающего начало нового периода в пастернаковской системе (Фарино, 1987: 268).

Персональный уровень: в процессе перерождения Камилла Арденце играет роль душеводителя, психопомпа, о ней говорится "волшебница" (29), об этом свидетельствует и символика ее имени. Во-первых, камилла как растение символизирует душевную целительность (Keresztény, 1986: 162), во-вторых, камиллом называли Меркурия, отождествлявшегося с

Гермесом, становившегося, таким образом, проводником душ. Арденце - от латинского слова "ardens" = 'пылающий, пламенный' - активизирует мотив огня, сгорания, играющий основную роль во второй главке. На уровне языковой оформленности регулярное употребление этого мотива выражает 'кипение, биение' данного состояния бытия, что ставит акцент на интенсивный, весьма напряженный, доведенный до своего предела характер бытия, на формации нового качества; кроме этого, под влиянием структурных аналогий с архаическими моделями мифопоэтического мышления нам хочется напомнить о неразрывной связи мифологеми 'огня' с рождением нового.³ Фигура Джулио представляет собой мифологему ребенка, связь которого с мотивами начала и обновления общеизвестна. Эта идея подчеркнута еще упоминанием цветов, принесенных мальчиком Камилле и Гейне. Переключка мифологеми ребенка благодаря, с одной стороны, мотиву сиротства ("У Джулио нет другого платья, ни папы, ни мамы нет у Джулио", 32) и, с другой стороны, мотиву, косвенным образом, отсылающему к воде ("Кто спил тебе эти брючки из рыбацкой сети ...", 31), тоже указывает на миссию, приписываемую Джулио: способствовать и приветствовать новорождение (Кегэуи, 1984: 370-400). Закономерно, - по логике правил пастернаковского мышления - что десятилетний Джулио спрашивает десять лир за свои брючки. Снова выдвигается на первый план символика числа '10', заключающего в себе значение 'начала нового цикла'.

Генрих Гейне - на основе совпадения имен - не может быть отождествлен с выдающимся поэтом немецкого романтизма. Главный герой "Апеллесовой черты" не конкретная личность Генриха Гейне, жившего в XIX веке, а поэт как таковой, архипоэт. Разные звучания одного и того же имени - итальянское Энрико и немецкое Генрих - как часто употребляемый прием Пастернака⁴ - тоже направляет внимание на некое изменение, на некий переход, происходящий в сфере человеческого индивидуума. В первой части третьей главы Гейне приобретает второе имя - "лицо, занимающее № 8" (24), повторяющееся еще в форме "человек из номера восьмого" (26), которое, если мы принимаем во внимание символику чисел, представляет собой идею обновления, начала нового цикла и идею вечности, и, следовательно, относится к богатому составу мотивов перерождения. Логическим образом возникает вопрос: почему именно Генрих Гейне выступает в качестве архипоэта? Ответ на этот вопрос лишь отчасти мотивирован огромным влиянием, культом самого немецкого романтизма в эту эпоху. Но нельзя оставить без внимания и другие факторы. Во-первых, еврейское происхождение поэта играет здесь основополагающую роль, с одной стороны,

из-за идеи, суть которой сформулирована Бердяевым следующим образом:

По поляризованности и противоречивости русский народ можно сравнить лишь с народом еврейским (Бердяев, 1946: 6).

С другой же стороны, немаловажен фактор, о котором в 1915 году Вяч. Иванов пишет:

Одною из коварнейших и вреднейших доктрин нашего времени представляется мне модная идеология духовного антисемитизма (Иванов, 1979, Т. 3: 308).

Во-вторых, представление о личности и о творчестве Генриха Гейне как Артиста с большой буквы, как Артиста в ницшеанском смысле, явно отсылает нас к дискуссии о немецком поэте, начатой в 1914 году книгой Жирмунского "Немецкий романтизм и современная мистика" и его статьей "Гейне и романтизм". Эскизное, несколько огрубленное изложение этой полемики важно нам для того, чтобы ответить на исходный вопрос. Суть дискуссии вырисовывается в статьях Блока. Уже ранние статьи и записи в дневниках свидетельствуют о том, что важные дилеммы, волнующие Блока, кристаллизуются вокруг личности и творчества немецкого поэта. По сути блоковской концепции:

Гейне же в основе своей и есть *антигуманист* (подчеркнуто Блоком - К.Г.), чего никогда еще, кажется, не произносили, вернее, не произносили так, как я сейчас хочу произнести: с утверждением, с приставкой *да; да, антигуманист ...* (Блок, 1960-62, т. 5: 125).

Следующий вопрос звучит так: что подразумевается под понятием антигуманиста? Ответ Блока:

... формируется новый человек; гуманное животное [...] *перестраивается в артиста ...* (подчеркнуто Блоком - К.Г.). Говоря только грубыми, первоначальными словами, я различаю крушение гуманизма, различаю виновников этого крушения - Гейне, Ибсена, Стриндберга [...] Различаю, наконец, что *общая их цель - не этический человек, не политический, не гуманный, а - человек Артист.* (Блок, 1960-62, т. 5: 126) [выделено мною - К.Г.]

Так перед нами возникает проблема взаимоотношения этического и эстетического человека, примата эстетики или этики. Беглый взгляд на

замечание Блока о причине непонимания Зелинским характера Гейне лишний раз доказывает наличие этой проблематики:

Философская концепция сводится к тому, что Зелинский подчиняет этике эстетику и политику. Я не чувствую себя вправе входить в философскую критику этого положения, могу сказать только одно, что Ф.Ф. следует здесь вековой гуманистической традиции ... (Блок, 1960-62, т. 6: 464) [выделено мною - К.Г.]

Исследуя исходный вопрос, нам придется осветить третью, на наш взгляд, причину выбора Пастернаком Гейне в качестве главного героя и тем самым архипоэта. Противопоставление концепций о примате эстетики или, наоборот, примате этики, которое на рубеже веков во-площается и в оппозиции 'Афины - Иерусалим', находит свой генетический корень в статьях Гейне о противопоставлении эллинско-языческого и еврейско-христианского жизнепонимания, как оппозиции культурности и церковности, как перевеса эстетики или этики. Только что выдвинутая оппозиция получает свое изложение в статье "Ludwig Böme".⁵

Мысль Гейне об этих двух образах мышления, об этих двух типах психического склада, не содержащая оценочности, а просто констатирующая факт, возобновляется и активизируется в разных писаниях Ницше, творческий ум которого бьется - вследствие эмансипации от христианства - над решением одной очень важной и личной, и философской проблемы, проблемы морали. При этом он весьма часто обращается к Гейне.

Оставаясь в пределах нашей задачи, вернемся теперь к анализу содержания персонального плана. В первом предложении второй части второй главки ("Место у самого окна", 22) раскрывается мотив сидения в поезде и тем самым образом, путем активизации первой пары мифологемы 'сидеться/вставать' как 'умирать/воскресать' (Фрейдсберг, 1978: 139-140), подчеркивается смысл символической гибели предыдущего качества, усиленный мотивом 'сна', начатым в этой же части:

Гейне пытается вздремнуть. Он закрывает глаза (23).

В третьей главке Гейне встречается с Камиллой в гостинице, о значении и функции которой мы уже упоминали (она имеет статус локуса перерождения). Перед встречей с Камиллой Гейне спит "мертвым, свинцовым сном" (24). Мотив 'сна' здесь прямо ассоциируется со смертью, с ней же соотнесена 'солома'. "Соломинки сплываются" (24), "Соломинки уже плотно прилегают друг к другу ..." (25), которая в русских народных традициях символизирует смерть.⁶

После того как мы выделили важнейшие компоненты комплекса перерождения, обратимся теперь к разворачиванию значения, содержания этого перерождения. Мотив театра вводится в сюжет рассказа в самом начале эпиграфом, рассказывающим о соперничестве Апеллеса и Зевксиса. В античной литературе, например, в огромной работе Плиния Старшего, в "Естественной истории", в которой говорится о художниках и живописи, нет сведений о возможной встрече и соперничестве Зевксиса и Апеллеса (Пастернак, 1985. т. 2: 482).

Если это так, то мы не можем считать случайным явлением тот факт, что имя Апеллеса и Зевксиса сочетается в одной из глав "Театра как такового" Н. Евреинова, где греческие художники выступают в роли истинных представителей инстинкта театральности. Введение мотива театра нашло место и в реминисценции, взятой из "Каменного гостя" Пушкина, включающей в себя и дон-жуанскую тему (Людвигсен, 1984: 73).

В "Апеллесовой черте" соревнование Эмилио Релинквимини и Генриха Гейне, на первый взгляд, основывается на любовном соперничестве, но в системе поэтической мысли любовь отождествляется с творческим актом, о совпадении этих понятий на основе того, что оба они являются космической стихией, пишет сам Пастернак.⁷

Вызывая Гейне на поэтическое соревнование, Релинквимини в своем письме любознательствует "о принадлежности" соперника "к аристократии крови и духа" (21). Выражение представляет собой, на наш взгляд, скрытый намек на одну из программных статей Н. Евреинова, составляющую третью главу большой работы "Театр для себя".

Третья глава, занимающая центральное место и являющаяся самой длинной и значительной, целиком построена драматически. Она - словно сцена-диалог из театральной пьесы.

В ходе событий Генрих Гейне отождествляется с актером:

вы очень странный человек (27);
 вы ведь странствующий комедиант (28);
 вы необыкновенный какой-то ребенок (28);
 они тебя исковеркали, милая, эти артисты (34);
 актер изолировавшийся (35).

Ощущение фальши пронизывает всю сцену в силу разных реакций Камиллы на актерствование, на игру Гейне. Сразу в начале находим:

Оставьте, мы не на подмостках ... (26), -

И ответ Гейне:

Вы ошибаетесь, синьора, мы - всю жизнь на подмостках... (26).

Это эмблематически сжатое выражение театрально-философской концепции Евреинова. Ср. продолжение начатой цитаты:

... и далеко не всякому по силе та естественность которая как роль навязана каждому от самого рождения (26).⁸

Идея, что даже естественность считается одной из ролей вечно играющего человека, отвечает смыслу тезисов Евреинова. Необходимо обратить внимание на тот факт, что Гейне отождествляется с актером через стадию ребенка, поскольку в разных работах Евреинова ведущее место занимает аналогия между ребенком и актером.⁹

Но цитируемый текст инкорпорируется в произведение в отрицательном смысле из-за момента фальши, выраженной эксплицитно в реакциях Камиллы:

Правда, все это вам к лицу. Даже эти банальности. Именно эти банальности! (28)

Вся эта сцена, как японский цветок, моментально распускающийся в воде. Ни больше, ни меньше! Но ведь, цветы-то эти бумажные, и дешевые цветы. (28)

Не гнушаетесь банальностями (28) -

и имплицитно в манере игры Гейне, которая может быть охарактеризована как крайне романтическая, доведенная почти до пародии:

Синьора-театрально восклицает Гейне у ног Камиллы, - синьора, - глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони, - провели ли вы уже ту черту?: ... Что за мука - полупшепотом вздыхает он, отрывает руки от внезапно побледневшего лица ... (30) [выделено мною - К.Г.]

Таким образом, значителен тот факт, что сцена эта происходит в салоне, который позже, в четвертой главке, оценивается следующим образом:

Выйдемте на улицу, не возвращаться же нам, право, в этот глупый салон. (33) [выделено мною - К.Г.], -

в салоне, в помещении, предназначенном для множества людей, как будто Гейне-актер нуждается в зрителях, в отличие от одинокой комнаты, номера, как стихогенного локуса поэта в пастернаковской системе.

Типографическое разделение третьей и четвертой глав в пределах одного и того же предложения акцентирует очень важный смысловой

разрыв. На этом пункте совершается переход из одного качества в другое, совершается перерождение, выход в жизнь. Роль как фикция превращается в жизненную драму:

...взглянув в глаза все более и более теряющейся госпожи Арденце, к несказанному изумлению своему замечает, что ...

IV

...что женщина эта действительно прекрасна ... (30) [выделено мною - К.Г.]

Превращение в жизненную драму роли, начинающей претендовать на роль жизни, действительности, диктующей уже свои законы всей окружающей реальности, подчеркнуто Пастернаком. В первую очередь он остранинно использовал в самом начале новой главки слово 'действительно', получившее, таким образом, акцентированное содержание, поскольку границы текста, как известно, несут повышенную семантическую нагрузку. Кроме этого, опять выдвигается на первый план мотив 'сна' в качестве символической гибели, но в этот раз в противоположном значении: 'пробуждение - символическое воскрешение':

Ах, да, - словно только сейчас *проснувшись*, восклицает Гейне ... (31) [подчеркнуто мною - К.Г.]

При помощи Камиллы-душеводителя невозможно играть фальшивую, романтическую роль до конца, мы видим гибель актера, рождение поэта. В третьей главке Гейне-актёр играет романтическую роль Дон Жуана, употребляя целый арсенал романтических приемов, выражений, поэм, жестов.

Но необходимо выяснить, что скрывается в пастернаковской системе под понятием романтики. Антиномия 'романтический - реалистический' проводится через всю эстетическую концепцию Пастернака. В чем состоит суть этой противоположности? Отдавая себе отчет в том, что эта пастернаковская оппозиция уже многократно интерпретировалась в исследовательской литературе, мы все же хотим к ней вернуться с точки зрения выдвинутого в этой работе круга проблем. Категории "романтизм - реализм" у Пастернака приобретают своеобразное, специфическое значение. Под романтизмом и реализмом Пастернак подразумевает не конкретное течение в истории литературы, но конкретную школу в литературе, не стилистический прием. Их употребление и значение коренным образом отличаются от традиционного понимания. Они содержат громадный, обобщенный смысловой пласт. Пастернак пони-

мает эти термины как мировосприятие, как "ответ художника на действительность":

Но под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни, как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких ... Усилили его Маяковский и Есенин. (Пастернак, 1985, т. 2: 212) [выделено мною - К.Г.]

Критику романтизма Пастернак дает на основе критики внешней, ложной, фальшивой театральности:

Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт положенный в его основание, немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому, что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема [...] Эта драма нуждается во эле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм ... (Пастернак, 1985, т. 2: 212) (выделено мною - К.Г.)

Следующая цитата проливает свет на подчеркивание Пастернаком того аспекта романтического мировосприятия, который отсылает нас к слиянию границ между эстетическим и внеэстетическим (этическим) пространствами, к проникновению законов театральной сферы в пространство жизни как родовой категории.

Я не отрываясь наблюдал Маяковского. Кажется, так близко я тогда его видел впервые. Его "э" обратное вместо "а", куском листового железа кольхавшее его дикцию, было чертой актерской. [...] В отличие от игры в отдельное он разом играл во все, в противность разыгрыванью ролей, - играл жизнью. (Пастернак, 1985, т. 2: 201) [выделено мною - К.Г.]

Оставаясь в пределах исследования оппозиции 'романтизм-реализм', вернемся к цитате о фальшивости романтического плана. Эти строки представляют собой акцентировку нравственного элемента, лежащего в основе пастернаковской философии творчества. Основную роль этого элемента доказывает тот факт, что он прямо или косвенно затрагивается в таких теоретических и программных статьях поэта, как "Вассерманова реакция" (1914), "Черный бокал" (1916), "Несколько положений" (1919), "Охранная грамота" (1930), "Шопен" (1945) и "Замечания к переводам из Шекспира" (1956). Кроме названных теоретических и программных статей сюда относятся еще такой опыт изложения Пастернаком своей

платформы, как письмо к А.Л. Штиху от 19.VII.1912. Раннее письмо к Штиху может быть оценено как первый шаг, открывающий путь для более подробного развертывания этого базового принципа пастернаковской концепции. В этом письме идея о нравственном назначении творчества находит отражение в освещении природы творческой деятельности, стоящей в тесной связи со страданием:

Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются театром и сочностью лугов; я думаю, драматизм грозы также привлекателен им. [...] Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма. (Пастернак, 1972: 142) [выделено мною - К.Г.]

Укажем и на размышление Анны Лjungдгрен в работе, посвященной анализу ранних прозаических опытов Пастернака, в которой исследовательница приходит к выводу, что поэт делает семантически значимым имя Релинквимини как ложно-итальянское имя, одновременно напоминающее форму латинского страдательного залога. Автор книги расшифровывает этот факт как "способность страдательного сопереживания", оцениваемую в качестве необходимого условия и предпосылки творческого процесса. Любопытно, что уже в этом раннем письме этот ход мысли сочетается с категорией театра в оценочном отношении. Следующим документом, высветляющим глубинную связь между творчеством и этикой, является "Вассерманова реакция", связанная с футуристическим периодом поэта. Эта статья имела остро полемический характер, направленный против сотрудников "Первого Журнала Русских Футуристов" и отражала позицию членов группы "Центрифуга".¹⁰ Продолжая размышление о природе творчества при помощи категории "страдания":

Те сомнения в личном избранничестве, которые доселе скрашивали ореолом мученичества любую историю дарования, были отброшены. (Пастернак, 1914: 33) [выделено мною - К.Г.]

Пастернак подчеркивает, что, говоря словами Анны Хан, истинное искусство рождается из закона внутренней потребности и опирается на нравственную категорию, на категорию совести (Хан, 1988: 92).

В статье "Несколько положений" ставится акцент на ту же самую категорию:

Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся *совести* - и больше ничего. (Пастернак, 1983: 110) [выделено мною - К.Г.]

Не трудно предвидеть, что, в "Черном бокале" эта проблема тоже встанет в центр внимания автора:

Поспешность эта не что иное, как *спешность назначения; искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение.* (Пастернак, 1916: 41) [выделено мною - К.Г.]

Цитата из "Охранной грамоты" тоже может служить доказательством того, что в эстетической концепции Пастернака творчество, искусство должны включать в себя моральное содержание.

Но я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природы. Я не знал что его существо покоем в опыте реальной биографии, и не в символике, образной преломленной. Я не знал, что, в отличие от примитивов, его корни лежат в грубой непосредственности *нравственного* чутья. (Пастернак, 1985, т. 2: 194) (подчеркнуто мною, К.Г.)

Поздние писания, как "Шопен" и "Замечания к переводам из Шекспира", свидетельствуют о прямой взаимосвязи идеи о моральной мотивированности творческого акта и термина 'реализм':

Совсем в ином положении художник - реалист. Его *деятельность - крест* и предопределение. (Пастернак, 1983: 385) [выделено мною - К.Г.]

Пастернак рассматривает драмы Шекспира, как глубоко реалистичные и в свете этого убеждения излагает свое мнение о Гамлете:

С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы "творить волю пославшего его". "Гамлет" не драма бесхарактерности, но *драма долга* и самоотречения. (Пастернак, 1983: 397) (подчеркнуто мною - К.Г.)

Осуждая романтическое мировосприятие, Пастернак, в свою очередь, отказывается от примата эстетики и подтверждает моральное назначение, этическое содержание искусства. На наш взгляд, за романтическим планом скрывается концепция расширяющегося во все другие сферы бытия, всекомпетентного эстетического пространства. С другой стороны, термин 'реализм' представляет собой такую модель мироздания, в кото-

рый за Этикой признается статус априорности и абсолютности, а за Эстетикой не признается компетенция проникать в сферу Этики.

После того как мы перечислили особенно существенные черты пастернаковской платформы в связи с антиномией 'романтизм - реализм', вернемся к анализу мотива театра в "Апеллесовой черте". Когда Пастернак из смысловой бисемии слова 'актер' выдвигает на первый план момент лицедейства¹¹, когда он обращает наше внимание на превращение роли, как фикции, в жизненную драму, то он вступает в явную полемику с концепцией театрализации бытия.

Представление, согласно которому понятие театра приобретает новые значения, обогащает, расширяет и углубляет свое поле значения, находит свои корни в философской концепции Ф. Ницше. Критика Николая Федорова в адрес Ницше выводит на поверхность то, в какой огромной мере коренится принцип театрализации жизни в учении автора *Заратустры*:

... ибо он [Ницше] хотя и говорит, будто не ищет счастья, а ищет дела, заблуждается на свой счет, и на самом деле ищет именно только счастья, которое он полагает в *зрелищах, представлениях, играх, и поэтому весь мир превратил в своей душе в представления ... В этой неутолимой жажде театральных игр, представлений, мы имеем ключ и к жизни, и к учению Ницше.* (Федоров, 1906: 432-433) [выделено мною - К. Г.]

Когда Ницше строил свою систему, перед мысленным его взором витал образ Шопенгауэра: тем самым теория имеет философской основой метафизический пессимизм, по которому действительность - пошлая, серая, скучная. Внутренняя логика этого факта ведет к тому, что в мышлении Ницше жизнь оправдывается как эстетическое явление, творчество приобретает статус утешителя, спасителя, без помощи которого жизнь невыносима, как неоднократно акцентируется в "Рождении трагедии". Этот тезис, в свою очередь, открыл широкое поле возможностей в переосмыслении, в переоценке взаимоотношений эстетики и этики на рубеже веков. Ницше - пророк, проповедующий идею человека - артиста, подчеркивающий вместо морального призвания, творческое призвание человека.¹² Эта мысль, как общеизвестно, нашла отклик на рубеже веков в русском культурном сознании: художественные поиски в ту пору в значительной мере были направлены на обнаружение путей, методов, способов активизации скрывающейся во всех людях творческой потенции, на открытие таких художественных структур, с помощью которых можно было бы ощутимо передать этот характер творчества. Автор "Рождения трагедии" рассматривает проблему артиста в зеркале

проблематики актера, и при помощи этого "кода" старается расшифровать постоянно волнующую его тайну артиста (Ницше, 1908: 311-312).

Уже цитированное выше мнение Федорова об учении и личности Ницше проливает свет на тот аспект мировидения немецкого философа, по которому бытие - всего лишь театральное представление. Таким образом, логичным является следующий шаг на этом пути соответственно которому Ницше пишет об актерстве людей (Ницше, 1908: 317). Автор "Заратустры" строит свою смысловую цепь следующим образом: человек - артист, артист - актер, следовательно, человек - актер. Значит, в учении немецкого философа усиливается нарушение границ между сценой и жизнью, между эстетическим и вне-эстетическим пространствами, слияние искусства, творчества и жизни. Именно на этой основе строится одна из самых интересных, самобытных театральных - можно даже допустить, театрально-философских - концепций: теория Николая Евреинова. Его система взглядов является инкарнацией выше перечисленных ницшеанских тезисов, она была "практикой", точнее, "попыткой практики", ницшеанской теории, как таковая она играла решающую катализаторскую роль в мощном оживлении идеи театрализации бытия. Сопоставление явлений, событий, законов жизни, человеческого бытия с театром, с балаганом, с буффонадой, с маскарадом, с водевилем, с трагедией, с комедией пронизывает повседневный быт - отсюда то стремление, эмблематически сжатую формулу которого дает Ф. Степун: "публично жить на авансцене своей личности" (Степун, 1912: 86). Но во многих случаях этот тезис сказывается в рамках художественного произведения, на самых разных его уровнях.¹³

Если в этот период с одной стороны сильно активизируется идея театрализации жизни, то, с другой, - разгорается и полемика с этим тезисом, в которую включились, в первую очередь, религиозные философы-мыслители эпохи. Эти философы осуждают мир сцены, театра и мир, превратившийся в театральные подмостки, как мир антихриста. Основу подобного подхода дает христианское предание о том, что антихрист, фальшивый двойник Христа, его обезьяна, носящий его маску, характеризуется лицедейством, самозванством и провокацией (Мифы, 1980, т. I: 85-86). Другой элемент подобной опоры заключается в отношении православия, православной ментальности к театральности. Как с большой убедительностью доказывают Б.А. Успенский и Ю.М. Лотман в работах "Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен" и "Отзвуки концепции "Москва-третий Рим в идеологии Петра Первого", театр воспринимается Русью как антипод церкви, как нечистое место. Б. Успенский отмечает в статье "Царь и самозванец ...", что "всякого рода маскарад непосредственно соотносится в Древней Руси

с антиповедением... предполагалось - как окружающими так и участниками маскарада, - что они изображают бесов или нечистую силу..." (стр. 213), что маска была оценена как "атрибут вывороченного, колдовского мира" (стр. 216), как "маска черта" (стр. 226).

Интересным оказывается противопоставление места и оценки Петра Первого в двух картинах мира. Евреинов видит в Петре "гениального режиссера жизни" и добавляет: "... задача великой театрализации жизни была решена Петром" (Евреинов, 1922: 32). С другой стороны, Б. Успенский в своей работе пишет, что "... обаяв людей носить 'немецкую', то есть европейскую одежду, Петр [...] превратил окружение в ряженных"; "европейское платье воспринималось в допетровское время как маскарадное, и бесы на иконах могли изображаться в немецкой или польской одежде" (стр. 213). А другая статья - "Отзвуки концепции..." - констатирует:

Претензия Петербурга на святость находит выражение, наконец, и в тенденции к унижению московских святынь. Можно было бы в этой связи указать на настойчивое и демонстративное требование Петра строить в Москве театр именно на Красной площади, воспринимавшееся современниками как *надругательство над святостью места; театр - "антицерковь, пространство бесовское"* (стр. 240) [выделено мною - К.Г.].¹⁴

Уже в критике Николая Федорова, направленный против Ницше, ощущается осуждение театральности:

Он, как ребенок, и, конечно, очень испорченный, знает только игру, и ничего выше игры себе и представить не может [...] Если смотреть на жизнь, как на игру, и на мир, как на театральное зрелище, можно понять и эту нелепейшую нелепость, понять желание, чтобы все повторялось именно в том виде, в каком оно есть, века вечные [...] Бог здесь (то есть слепая стихийная сила) - автор и режиссер миллионы раз повторяемой драмы, люди же - ее марионетки! (Федоров, 1906: 432-433).

Павел Флоренский приходит к выводу, что "...можно вообще говорить о грехе как [...] о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа" (Флоренский, 1985: 213).

В "Обратной перспективе" он прямо касается вопроса "обманчивого расширения пространства театральной сцены" и характеризует театральность как "...нетрудовое, лишенное чувства реальности и сознания ответственности, мирочувствие". (Флоренский, 1985: 129-130). С. Булгаков эксплицировал все это в размышлении о природе актера:

Ведь и актер есть тоже медиум и тоже провокатор, - его как живого лица, нет в его роли, он отдает себя, свой психический механизм, как средство, как материал, для медиумического воспроизведения чужого содержания... Такова природа актера и в этом *граница сцены*: последняя предполагает, так сказать, законный, признанный медиумизм, иллюзионизм, зеркальность... Медиумичность, провокация, зеркальность является самой основой сценического искусства, в том его сила, ... но в этом и его *ограниченность*. Соответственно своей природе, актер может быть медиумом одинаково и добра и зла ... Напротив, актерство, перенесенное в жизнь, неизбежно становится провокацией." (Булгаков, 1976: 15-16) [выделено мною - К.Г.].

Эти цитаты свидетельствуют о том, что оба философа акцентируют ограниченность сценического пространства, четко различают пространство сцены и жизни, то есть пространство эстетическое и этическое. В их ходе мысли театр - мир антихриста, актерствование - беснование, превращение жизни в театр предполагает коллективное актерство, то есть тотальное беснование, и отсюда - театрализация жизни оценивается как апокалиптическое явление, которому противопоставлена реальность литургии.

Таким образом, понятие театра - вовсе не обозначение одного из видов искусства, сферы драматургии, суммы писательского, режиссерского и актерского творчества; получая этико-теоретическое и религиозно-философское обоснование, оно понимается как эстетический и этический принцип и становится одной из основных категорий русской культуры первых десятилетий XX века.

Пастернак, разделяя в Гейне контрастные разновидности поэта и актера¹⁵, в категорию которого он включает понятие артиста, вполне перекликается с философами-современниками, ставившими акцент на ограниченности сценического пространства, и тоже разграничивает эти две сферы. Именно на этом пункте трактовка темы перерождения в смысле отказа от романтической манеры, подтверждающей примат эстетики, всекомпетентности категории эстетики и эстетического человека, сопрягается с отграничением от театрально-философской теории Николая Евреинова как от образцового, блестящего примера такой манеры.¹⁶ В обеих системах, и в пастернаковской и в еврейновской, исходным пунктом является предчувствие, вполне отвечающее апокалиптическому духу эпохи, согласно которому мир, распавшийся на элементы, вырвавшийся из системы контактов, - это хаос. Но для Евреинова решение состоит в том, чтобы укрыться в анти-мире театра, где система контактов, связей совершенно иная. Творчество - это не вторичная моделирующая

система, а игра, и цель выхода творящего субъекта за свои пределы - самому стать произведением искусства. Творческий акт отождествляется с жизнетворчеством, жизнестроением.

А у Пастернака проблема решается иным способом. В шестой главке, пространственной рамкой которой оказывается "крошечный номер" (35), и окружающая действительность и Гейне приобретают физическое состояние тишины, молчания. Погиб актер, родился поэт. И как определяется поэзия?

— Я думала, что человек стоит, лампа на окне, а он крошечные листья в окошко швыряет на улицу; хотела лицо подставить, поймать на щеку. Ну и нет никого.

— Да это поэзия сама, Камилла! (36)

Данная дефиниция в ранней, эскизной форме указывает на одну очень важную характерную черту пастернаковской системы. Поэт имеет тесные контакты с внешним миром: мотив окна выражает единство внешнего и внутреннего мира, между ними нет жесткой границы, взаимная проницаемость характеризует их. Личность поэта исчезает ("ну и нет никого"), и субъектом художественного произведения становится действительность.

Осуждая романтическое мировосприятие, Пастернак, в свою очередь, отказывается от примата эстетики, и подтверждает моральное содержание искусства. Перенесение акцента с эстетики на этику Пастернаком является откликом на философскую систему Киркегора, различающую три сферы человеческого бытия: эстетическую, этическую и религиозную. Мотивные совпадения усиливают этот отклик, поскольку Киркегор видит сущность эстетической сферы в элементе искушения и символической фигурой считает Дон Жуана. Если мы рассмотрим с этой точки зрения Апеллесову черту, то мы можем констатировать, что ее тема - это искушение, а Гейне играет роль Дон Жуана, что подчеркнуто реминисценцией из *Каменного гостя* Пушкина, как отметила Анна Лёндгрэн.

Мотивы и образы *Апеллесовой черты* отсылают нас от ранней прозы к позднему творчеству Пастернака, от *Апеллесовой черты* к *Гамлету* в *Докторе Живаго*. В стихотворении *Гамлет* полюса актера и поэта обогатятся третьим элементом - мотивом Христа. В пастернаковском мышлении категория актера, представляющая собой понятие нищенского артиста, символизирует эстетический уровень, фигура Гамлета включает в себя идею "долга и самоотречения" и составляет уровень, а в *Докторе Живаго* мы видим проникновение третьего уровня киркегоровского учения, религиозного, символизируемого образом Христа.¹⁷

Л и т е р а т у р а

- Aucouturier, M. 1968. *Il tratto di Apelle: Manifeste littéraire du modernisme russe*. - "Revue des études slaves", XLVII, Paris.
Pasternak/Modern Judgements, London, 1969.
- Бердяев, Н. 1946. *Русская идея*, Париж.
Смысл творчества, Париж, 1985.
- Блок, А. 1960-62. *Собрание сочинений в 8-и томах*, Москва-Ленинград.
- Булгаков, С. 1976. *Тихие думы*, Париж.
- Галоци-Комяти, К., (в печати) *Рыцарь театральности. Влияние Ницше на эстетическое кредо Н. Евреинова*. - *Studia Slavica*, Budapest.
- Гейне, Г. 1958. *Собрание сочинение в 10-и томах*, Ленинград.
- Евреинов, Н. 1915. *Театр для себя*, Петроград.
Театральные новации, Петроград, 1922.
*Театркактаковой*², Берлин, 1923.
- Иванов, Вяч. 1979. *Собрание сочинений в 3-х томах*, Брюссель.
- Kerényi, K., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Budapest.
- Keresztény, A. 1986. *Művészet lexikona*, Budapest.
- Лотман, Ю. 1982. *Художественный язык средневековья*, Москва.
- Людвиген, А. 1984. *6 фрагментов о Релинквиции*, Acta Universitatis Stockholmiensis.
- МИФЫ народов мира, т. 1-2, Москва, 1980.
- Nietzsche, F. 1908. *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig.
- Пастернак, Б. 1914. *Вассерманова реакция*. - *Руконог*. "Сборник стихов и критики". Книгоизд. Центрифуга, Москва.
Черный бокал - Второй сборник Центрифуги, Москва, 1916.
Вопросы литературы, 9., 1972.
Воздушные пути, Москва, 1983.
Избранное в 2-х томах, Москва, 1985.
- Силард, Л., *Своеобразие мотивной структуры Бесов*. - *Dostoevski Studies*, N. 4.
Вклад символизма в развитие русского романа. - *Studia Slavica*, tomus 30., Budapest, 1984.

- Степун, Ф. 1912. *Открытое письмо А. Белому по поводу статьи "Круговое движение"*. - Труды и дни, № 4-5.
- Успенский, Б. 1982. in: *Художественный язык средневековья*, Москва.
- Фарино, Е. 1987. *Архепозитика "Писем из Тулы" Пастернака*, - Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20, 1987.
- Федоров, Н. 1906. *Философия общего дела*, Верный, Типография Семиреческого Областного Правления.
- Флейшман, Л. 1975. *К характеристике раннего Пастернака*. - Russian Literature, N. 12., Amsterdam
- Флоренский, П. 1985. *У водоразделов мысли*, Париж.
- Фрейденберг, О. 1978. *Миф и литература древности*, Москва.
- Хан, А. 1988. *Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения*, Dissertationes Slavicae, XIX, Szeged.

Примечания

- 1 Дальнейшие ссылки на рассказ даются по этому изданию в скобках, с указанием номера страницы в основном тексте статьи.
- 2 "Главное, что выносит всякий от встречи с итальянским искусством, - это ощущение осязательного единства нашей культуры" (Пастернак, 1985, т. 2, 193).
- 3 В одном абзаце (стр. 22) мотив 'горения' повторяется 14 раз: "горели" - 9 раз, "обуглившиеся вагоны", "меченные сажей", "перегороженные горячею коричневой фанерой", "коробилась от жару", "тяжкое дыхание растворенной топки".
- 4 О подобном приеме говорил Е. Фарино в связи с "Охранной грамотой" на лекциях в Будапештском университете в ноябре 1986 года.
- 5 "Я говорю 'назарейская', чтобы не пользоваться выражением 'иудейская' или 'христианская' хотя оба эти выражения для меня синонимы и я пользуюсь ими, чтобы обозначать не вероисповедание, но природное свойство. 'Иудеи' и 'христиане' для меня это слова, совершенно близкие по смыслу, в противоположность слову 'эллины' - именем этим я называю тоже не отдельный народ, но столько же

врожденное, сколько и приобретенное развитием направление ума и взгляд на мир. В этом смысле можно было бы сказать: все люди - или иудеи, или эллины ... Шекспир в одно и то же время иудей и грек, или, вернее, в нем примиряюще слились оба элемента, искусство и спиритуализм, и развились в высшее единство." (Гейне, 1958, т. 7: 15,42).

- 6 Ср. стихотворение О. Мандельштама "На развалнях уложенных соломой".
- 7 "Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто красугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству". (Пастернак, 1983: 398).
- 8 Л. Флейшман тоже считает, что к Евреинovu посходят эти выражения Гейне (Флейшман, 1975: 92).
- 9 "Ребенок непрестанно актерствует..." (Евреинov, 1923: 32); "Когда же я произношу слово 'театр', мне прежде всего представляются ребенок, дикарь..." (Евреинov, 1915: микрофильм).
- 10 История "Центрифуги" и полемическая сторона статьи "Вассерманова реакция" были прослежены в следующих работах Л. Флейшмана: История Центрифуги. - Colloque de Cerisy-la-Salle. Boris Pasternak. Institut d'études slaves, Paris, 1979; Фрагменты футуристической биографии Пастернака. - Slavica Hierosolymitana, IV., 1979.
- 11 Ср. слова О. Фрейденберг о мифологическом содержании мотивов "актер" и "маска" как изображающих покойника (Фрейденберг, 1978: 41, 64).
- 12 "Нищие почуял, как никто еще (и никогда на протяжении всей истории) творческое призвание человека ..." (Бердяев, 1985: 121).
- 13 Ряд примеров мог бы быть длинным, поэтому мы должны ограничиться произвольно взятыми образцами. Получает свою формулировку эта идея и в мире Андрея Белого, в многослойном романе "Петербург", в котором универсальным законом становится явление, согласно которому бытие со всеми его "вечными вопросами" превращается в балаган. Высказывает свою позицию по этому поводу и Ф. Сологуб в "Мелком бесе", видя в истории маскарад (Силард, 1984: 185-207). Прочитируем еще Гумилева из стихотворения "Театр": "Все мы - смешные актеры/ В театре Господа Бога".

- ¹⁴ На этот факт и на некоторые элементы, связанные с ним, обратила внимание - хотя и в другом контексте - Л. Силард (Силард, 1983: 139-164).
- ¹⁵ По-другому интерпретируются эти разновидности в работе Л. Флейшмана (1975: 79-113) и М. Окутьюрье (1968: 157-161; 1969: 220-230).
- ¹⁶ Об этом подробнее: К. Галоци-Комяти (в печати).
- ¹⁷ Об этом подробнее: К. Галоци-Комяти: От Апеллесовой черты к Гамлету (Об одном лейтмотиве в творчестве Пастернака) [рукопись].