

ТЕМА «ВТОРОГО РОЖДЕНИЯ» В РАННЕЙ ПРОЗЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Малгожата Уланэк
(Люблин)

Предметом настоящей работы является тема «второго рождения» в ранних рассказах Бориса Пастернака: «Апеллесова черта» (1915) и «Воздушные пути» (1924). Мы постараемся ответить на два вопроса: какие последствия имеет «второе рождение» для протагонистов произведений; в каких обстоятельствах оно совершается, т. е. что является фактором, обуславливающим своеобразное воскресение героев.

В рассказе «Апеллесова черта» главный герой — поэт Генрих Гейне — приезжает в Феррару, чтобы встретиться со своим соперником — поэтом Релинквимини, требующим от него «Апеллесова удостоверения личности» [Пастернак: 8]. Однако вместо ожидаемого гостя к герою приходит Камилла Арденце — возлюбленная Релинквимини. Знакомство с этой женщиной становится началом новой жизни для Гейне, подтверждение чему находим во фрагменте, предшествующем их встрече:

Гейне, утомленный дорогой, спит мертвым, свинцовым сном. <...> На улице — невнятный говор. <...> На улице заговариваются, клюют носом, на улице заплетаются языки. Гейне спит. <...> Сейчас он проснется. Сейчас Гейне вскочит, помяните мое слово. Сейчас. Дайте ему только до конца доглядеть последний обрывок сновиденья... [Там же: 12].

Многочисленное повторение «Гейне спит» (оно упоминается 4 раза во фрагменте), с одной стороны, подчеркивает состояние героя — в символическом плане «мертвый сон» можно понимать как «временную смерть» поэта; с другой стороны — неподвижности поэта противопоставляется внешняя оживленность («На улице говор»). Указанное выражение появляется 4 раза в описании данной ситуации. Комната Гейне становится своеобразным пространством смерти, из которого выводит героя Камилла, ожидающая его

в гостиничном салоне. Она будит Генриха от мертвого сна в сюжетном и в символическом плане.

Тема «второго рождения» в анализируемой повести связана с превращением, имеющим место «внутри человеческого характера» [Ушаков: 195]. В связи с этим следует обратить внимание на поведение Гейне:

— Синьора! Синьора Камилла, вы, может быть, всем сердцем своим, воспетым несравненным Релинквимини...

— Оставьте, мы не на подмостках...

— Вы ошибаетесь, синьора, мы — всю жизнь на подмостках, и далеко не всякому по силе та естественность, которая, как роль, навязана каждому от самого рождения [Пастернак: 14].

Герой притворяется влюбленным, чтобы вызвать интерес женщины. Камилла сравнивает поведение Генриха с игрой в театре, а его любовь с «бумажными», «дешевыми» цветами. Эти эпитеты указывают на предполагаемую неискренность чувств, а сравнение его со «странствующим комедиантом», сделанное Камиллой, определяет статус Гейне не как поэта, а актера.

Кульминацией произведения и одновременно наиболее существенным фрагментом для наших рассуждений является сцена поцелуя главных героев произведения:

<...> биение собственного его сердца, курлыча, как вода за кормой, подымается, идет на прибыль, заливая вплотную приблизившиеся колени и ленивыми, наслаивающимися волнами прокатывается по ее стану, колышет ее шелка, затягивает ровную гладью ее плечи, подымает подбородок и — о чудо! — слегка приподымает его, приподымает выше, — синьора по горло в его сердце, еще одна такая волна, и она захлебнется! И Гейне подхватывает тонущую; поцелуй — и какой! — поцелуй на себе выносит их, но стоном стонет он под напором разыгравшихся сердец, дергает и срывается ввысь, вперед, черт его разберет — куда; а она не сопротивляется, нет. Нет, хочешь, — поет поцелуем влекомое, поцелуем взнуданное, вытянувшееся ее тело, — хочешь — буду шлюпкой таких поцелуев, только неси, неси ее, неси меня... [Там же: 18].

В приведенном фрагменте поцелуй — это акт объединения влюбленных, их «взаимного проникновения» [Фет: 93]. В этот момент в произведении Пастернака совершается метаморфоза героя [Галлоци-Комяты: 79], ибо Генрих Гейне из актера преобразается

в поэта. Отметим, что в рассказе перерождается не только Гейне, но и Камилла.

Героиня повести, считавшая Гейне «странствующим комедиантом», «избалованным бездельником», замечает в нем мужчину, способного не только на игру в любовь, но и на настоящее чувство. Камилла, игравшая до сих пор ведущую роль на пути к преображению Генриха, позволяет ему проявить инициативу. Камилла осознает, что лишь сейчас любит по-настоящему: «Сегодня я получаю право на все, сегодня я на все теряю право» [Пастернак: 21]. Гейне замечает «действительную» красоту Камиллы:

<...> взглянув в глаза все более и более теряющейся госпожи Арденце, к несказанному изумлению своему <Генрих> замечает, что... <...> ...что женщина эта действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она <...> [Там же: 17].

В этом контексте особое значение приобретает категория Красоты, которая неотъемлемо связана с темой любви. Их взаимосвязь выражена в диалоге Платона «Пир». Согласно концепции философа, конечная цель любви — увидеть прекрасное:

Кто относительно предмета эротического возведен до этой степени последовательного и верного созерцания красоты, тот, в эротическом приближаясь уже к концу, вдруг увидит некое дивное по природе прекрасное — то самое прекрасное, Сократ, ради которого предпринимаемы были все прежние труды [Платон: 345].

Речь здесь идет не о восприятии внешнего облика другого человека, а о таком преобразующем созерцании мира, благодаря которому человек способен замечать действительную красоту¹. В повести Генрих Гейне становится одновременно влюбленным и поэтом, любовь способствует возрождению человека. Как отмечает О. Бест, «воскресение совершается не только через смерть, но также посредством поцелуя» [Best: 15]. «Рождающаяся» любовь становится источником вдохновения Генриха, а героиня

¹ Ср. также с мыслью С. Франка о том, что подлинный художник «обладает даром показать нам реальность именно в этой ее наглядной непосредственности — и именно этим дать нам ощутить новизну, значительность — *красоту* — даже самого будничного, прозаического, привычного и знакомого» [Франк: 323]. О единстве любви и красоты писал Вл. Соловьев.

Камилла прямо сравнивается с «волшебницей» [Пастернак: 16]. Как указал Галоци-Комяти, слово «камила» обозначает растение, символизирующее целительность души, а также связано с Гермесом — проводником душ [Галоци-Комяти: 80–81]. Камила будит героя от «мертвого сна» и вводит в его жизнь «вечную весну», а любовь к этой женщине является источником вдохновения для поэта. Следует также учитывать отсылки к биографии Г. Гейне, который незадолго до смерти был влюблен в девушку, Камиллу Зельден. Фамилия, которую Пастернак дал своей героине, созвучна итальянскому слову “ardente” («горящий», «пылающий»).

Следует отметить еще один факт: второе рождение подтверждается также меной имен героев: «Рондольфина и Энрико, свои былые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он — “Рандольфина!” — дико вскрикнув, “Энрико!” — возопив — она» [Пастернак: 8].

Существенное значение имеет для нас также два локуса, связанные с темой «второго рождения». Во-первых, это описание гостиничной комнаты Гейне после метаморфозы, произошедшей с поэтом: «Это — дивный номер <...>, с совершенно особым климатом, там вот уже пятый час стоит вечная весна» [Там же: 26]. Знаменательно, что новая жизнь героя отождествляется с «вечной весной», вызывающей ассоциации с раем, то есть с пространством, понимаемым как *locus amoenus* — «чудесное место»². Если же понимать «второе рождение» как воскресение, то следует учесть и символический номер комнаты (№ 8), который усиливает идею вечности/бессмертия. Во-вторых, актуализируется мотив «моста», который отсылает к переходу, пограничному состоянию. Таким образом, слова Гейне (« <...> в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы» [Там же: 16]) выявляют его подсознательное желание перерождения.

Итак, в повести «Апеллесова черта» Пастернак демонстрирует взаимосвязь двух основных моментов — судьбы и творчества. Согласно концепции писателя, посредством искусства художник получает возможность обретения вечности. При этом речь идет не о бессмертии как загробной жизни, а о вечности и вневременности слов поэта.

² Определение Вергилия, подробнее см.: [Gozdek: 37].

Обратимся теперь к рассказу «Воздушные пути». Ключевое значение для интерпретации текста приобретает мотив *встречи* Лели и Левы — двух когда-то влюбленных героев друг в друга. В рассказе тема второго рождения связана с этическим вопросом: главная героиня оказывается в ситуации выбора между бывшим любовником Левой Поливановым и мужем.

Рассмотрим обстоятельства первой встречи. К супругам Леле и Дмитрию приезжает Поливанов, который «любил ее <Лелю> когда-то, был другом мужу и в это утро ожидался в город из учебного кругосветного плавания» [Пастернак: 88]. На первый взгляд, основу сюжета составляет внезапное исчезновение сына супругов после приезда гостя. Мотив попадания ребенка в опасную ситуацию повторяется и в третьей главе рассказа. Приведем фрагмент, в котором описаны поиски мальчика:

И вот, с таким же мертвенным налетом на лице, по саду проплелась только что вернувшаяся с поля мать ребенка. <...> Перешедши огород, она <Леля> приблизилась к той части забора, за которой виднелась дорога к лагерям. К этому месту направлялся мичман, собираясь перелезть через ограду, чтобы не обходить сада кругом. Зевающий восток нес его на ограду, как белый парус сильно накренившейся лодки <здесь и далее выделено мной. — М. У.> [Там же: 92].

Поиски мальчика становятся импульсом к разговору Лели и Левы и способствуют не только восстановлению близости между бывшими любовниками, но также к началу «новой жизни». Леля объявляет Поливанову:

— Мы больше не можем. Спаси! Найди его. Это твой сын!
Когда же он <Лева. — М. У.> схватил ее за руку, она вырвалась и убежала <...> [Там же: 93].

Прикосновение Поливанова к руке Лели — ответ на признание героини и, тем самым, предложением о «возрождении» их бывшей связи. Однако героиня отказывается от жизни с Левой, а свое решение объясняет любимому спустя 15 лет, во время их следующей встречи.

Существенное значение в контексте наших рассуждений имеет способ называния героев. Их имена (Леля, Лева Поливанов, Дмитрий) появляются только в последней (третьей) главе рассказа. Единственное, что называется в первой его части, это гроза,

которую «зовут ливнем, любовью и еще как-то». Приведенная цитата подчеркивает важность природы и, тем самым, любви. В первой главе рассказа Поливанов называется «другом», слово «муж» определяет статус Дмитрия, местоимение «она» указывает на присутствие героини. Такая концептуализация персонажей обнаруживает некую иерархию взаимоотношений героев. Можно заключить, что отсутствие имени героини намекает на ее положение «между» мужем и бывшим любовником, отцом ее сына. Неопределенный статус и сомнения героини отражаются в описаниях природы:

Редко какая из форм оказывалась деревом, облаком или чем знакомым. Больше же это были неясные нагромождения без имен. Их слегка кружило, и в этом полуобмороке едва ли бы сумели они сказать, был ли только что дождь и перестал, или же он собирается и вот-вот начнет накрапывать. Их то и дело поколыхивало из бывшего в будущее, из будущего в бывшее, как песок в часто переворачиваемых песочных часах [Пастернак: 89–90].

«Нагромождения без имен», а также мотив «переворачиваемых песочных часов» символизируют неумение Лели определить свое место в жизни, сформулировать собственное «я».

Вторая встреча протагонистов происходит спустя 15 лет после первой: Леля (вдова) посещает Поливанова — теперь влиятельного революционера, с просьбой спасти их сына:

— Леля! — сам не свой вскричал Поливанов. — Не может быть — виноват. Да нет же — Леля?!

— Да... да... Здра... Дайте успокоюсь... Вот бог привел, — однообразно задыхаясь и плача, шептала она [Там же: 96].

Однако изначальная радость и вспоминаемое чувство близости заменяются равнодушием:

Я от слов своих отступилась. Неужели вы не понимаете? Пусть это подлю и малодушно. Я была без ума от радости, что мальчик нашелся. И как чудесно. Вы помните? Стало ли бы у меня после этого духу разбивать свою и Дмитриеву жизнь? Я и отреклась [Там же: 97].

Слова героини «Я и отреклась» означают «я лишила себя права на счастье», т. е. отказываясь от любви, Леля одновременно отказывается и от жизни. Об этом свидетельствует последний фраг-

мент рассказа, когда женщина теряет сознание и падает на пол, как «громадная кукла» [Пастернак: 98].

Итак, отношение «Я — Ты» в рассказе Пастернака наделяется новым смыслом — стремлением к возрождению бывшей, а сейчас остывшей связи Лели и Левы, понимаемой как восстановление изначального равновесия. Неслучайно в ключевых для интерпретации текста лексемах актуализируется фонетическая значимость звука «л»: *любовь, Леля, Лева, Поливанов, ливень* (с точки зрения В. Хлебникова, звук «л» является «солнышком ласки и лени, любви» [Хлебников: 478]). Повторяемость этого звука в именах Леля – Лева выявляет архетипическое единство главных героев и отсылает к идее андрогинизма. Эта установка выражается сравнением, демонстрирующим отношение Лели к приезду Поливанова во время первой встречи:

<Лелю>, как якорь в воду, тянуло в железный лязг гаванной сутолоки, к рыжей ржавчине трехтрубных гигантов, в льющееся ручьями зерно, под светлый плеск небес, парусов и матросок [Пастернак: 88].

В анализируемом рассказе встреча Лели и Левы происходит дважды и в обоих случаях сопряжена с описаниями природы, которые в «Воздушных путях» становятся центром сюжета, выражают переживания героев и компенсируют то, что между ними не сказано.

Первой встрече Лели и Левы сопутствует ожидаемая природой гроза, которая в рассказе называется «ливнем, любовью и еще как-то». Прочитированные слова намекают на скрытый, таинственный смысл и природы, и самой любви. Вторая встреча героев происходит в оттепель, когда отношения между героями охлаждаются.

В прозе Пастернака природа — это «говорящее и мыслящее пространство», которое словно призывает человека к любви и, тем самым, ко «второму рождению». В «Охранной грамоте» Пастернак писал:

В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: *только* образ попевает за успехами природы <...> <искусство> реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято восприняло [Там же: 179; 188].

Отметим, что в «Апеллесовой черте» поцелуй Генриха и Камиллы ассоциируется со стихией воды, а в «Воздушных путях» си-

нонимом любви становится ливень. Писатель неслучайно соотносит любовь с акватической символикой, ибо вода/любовь символически очищает протагонистов перед «воскресением». Итак, природа становится пространством любви, а язык природы у Пастернака, по Якобсону, является языком эмоций [Якобсон: 329].

Таким образом, любовь в анализируемых произведениях является фактором, обновляющим жизнь человека, способствующим метаморфозе личности и своеобразному возрождению протагонистов рассказов. «Второе рождение» в ранней прозе Пастернака оказывается возможным лишь при участии другого человека, т. е. субъекта переживаемой любви.

В «Апеллесовой черте» и «Воздушных путях» наблюдается повторяемость болезненного состояния героев перед предшествующей метаморфозой. Гейне рассказывает Камилле о Ферраре как о городе-отравителе, который погружает героя в мертвый сон. «Эмоциональная болезнь» Лели отражается в природе: «Горизонт уже желтел болезненно и злобно» [Пастернак: 92]. Признаки болезни указывают на элементы традиционного инициационного сценария: временная смерть перед своеобразным воскресением героев (см.: [Symborska-Leboda: 208]).

ЛИТЕРАТУРА

- Галоци-Комяти: *Галоци-Комяти К.* «Апеллесова черта» Пастернака в свете дилеммы эстетического или этического человека // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1992. № 30.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4.
- Платон: *Платон.* Пир // Платон. Диалоги / Пер. В. Н. Карпова. СПб., 2008.
- Ушаков: *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. М., 1938. Т. 1.
- Фет: *Фет А.* О поцелуе // *Русский Эрос, или философия любви в России* / Под. ред. В. П. Шестакова. М., 1991.
- Франк: *Франк С.* Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. М., 2007.
- Хлебников: *Хлебников В.* Зангези // Хлебников В. Творения. М., 1986.
- Якобсон: *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

- Best: *Best O. F.* Historia pocałunku. Przeł. A. Kryczyńska. Warszawa, 2003.
- Сymborska-Leboda: *Сymborska-Leboda M.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Lublin, 2002.
- Сymborska-Leboda: *Сymborska-Leboda M.* Twórczość w kręgu mitu. Lublin, 1997.
- Gozdek: *Gozdek A.* Topika mityczna. Figury miejsca w twórczości Fiodora Sołoguba. Lublin, 2006.
- Tillich: *Tillich P.* Amour, pouvoir et justise. Paris, 1964.