

# Криштина Галоци-Комяти

---

## От "Апеллесовой черты" к "Гамлету" : об одном лейтмотиве в творчестве Пастернака

---

Studia Rossica Posnaniensia 24, 3-8

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## HISTORIA LITERATURY ROSYJSKIEJ

### ОТ АПЕЛЛЕСОВОЙ ЧЕРТЫ К ГАМЛЕТУ (ОБ ОДНОМ ЛЕЙТМОТИВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПАСТЕРНАКА)

#### FROM APELLESOVAYA CHERTA TO HAMLET (ON ONE LEITMOTIF IN PASTERNAK'S WORKS)

КРИШТИНА ГАЛОЦИ-КОМЯТИ

ABSTRACT. The author examines the ethical, aesthetic and religious issues in the writings of Boris Pasternak. The poet was constantly concerned with the destruction of the personality caused by differing generations.

Krisztina Gálóczy-Komjati, Budapesti Műszaki Egyetem, Budapest 1111, Egrý j.u. 20-22, Hungarya.

Исследователи русской литературы XX-го века уже давно отметили своеобразие, характерное для многих представителей модернистских течений и примечательное тем, что *цепь* лейтмотива проходит через многие произведения. В результате этого работы художника создают смысловое единство, когерентную систему. Мне кажется, немало оснований есть назвать в этом ряду и Пастернака, автора *Апеллесовой черты* (1915) и стихотворения *Гамлет* (1946).

Как писал Лихачев<sup>1</sup>, *Апеллесова черта* это не проза, а пророчество о будущих стихах. В самом деле, образы, мотивы и смысловые совпадения отсылают нас от раннего рассказа к позднему стихотворению<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Б. Пастернак, *Воздушные пути*, Москва 1983, с. 4.

<sup>2</sup> Сравните:

*Апеллесова черта*

„– Я вас не понимаю. Или это – новый выход? Опять *подмостки*? Чего вы, собственно, хотите? – Да, это снова *подмостки*. Но отчего бы не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения? Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и пере-

*Гамлет*

„Гул затих. Я вышел на *подмостки*.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске  
Что случится на моем веку.

*На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси.*

Можно констатировать, что общий элемент связывает эти произведения, и этот элемент – лейтмотив театра, лежащий в их основе. Следовательно, нам придется осветить содержание категории актера, театра.

Архитектоника *Апеллесовой черты* строится на двух фундаментальных образах: на комплексе мотивов перерождения и на образе театра, актера, развертывающем и объясняющем это перерождение. Тема перерождения вводится в сюжет рассказа на уровне категории времени и развивается на уровне категории пространства и категории персонажей<sup>3</sup>.

Теперь я бы хотела обратить внимание только на одну проблему: почему именно Генрих Гейне выступает в *Апеллесовой черте* в качестве главного героя и тем самым архипоэта? Мой ответ таков: 10-е годы отмечены формированием культа немецкого поэта. Суть представления о личности и о творчестве Генриха Гейне как Артиста с большой буквы, как Артиста в нищезанском смысле сформулирована Блоком: „...формируется новый человек, гуманное животное ... перестраивается в артиста... я различаю крушение гуманизма, различаю виновников этого крушения – Гейне, Ибсена, Стриндберга... различаю, наконец, что общая их цель – не этический человек, а – человек Артист”<sup>4</sup>.

Так перед нами возникает проблема взаимоотношения этического и эстетического человека, примата эстетики или этики. По-моему, другая причина выбора Пастернаком Гейне состоит в том, что противопоставление концепций о примате этики или наоборот, о примате эстетики, которое на рубеже веков воплощается и в оппозиции „Афины – Иерусалим”, имеет свой генетический корень в статьях Гейне об оппозиции эллинско-языческого и еврейско-христианского жизнепонимания, как противопоставления культурности и церковности, как оппозиции перевеса эстетики или этики.

ходы. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком мосту, пускай это будут и подмостки, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями, как будто его *выставили всем напоказ...*”

Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси”.

„Той же кошотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц..., эспаньолок... *моноклей... лорнетов*, в *ежесекундно наводимых на нее;...*”

Б. Пастернак, *Воздушные пути*, Москва 1983, с. 29, 35.

Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 1989, с. 387.

<sup>3</sup> Подробнее об этом: К. Галоци, „Teatr” в „Апеллесовой черте” Бориса Пастернака, *Dissertationes Slavicae XIX, Acta Univ. Szegediensis, Szeged 1988, s. 279-296*; К. Галоци-Комяти, „Апеллесова черта” Пастернака в свете дилеммы эстетического или этического человека (диссертация).

<sup>4</sup> А. Блок, *Собрание сочинений в 8-и томах*, т. 5, Москва–Ленинград 1960–1962, с. 126.

В ходе событий Генрих Гейне отождествляется с актером, который использует целый арсенал романтических приемов, выражений, поз, жестов и который играет роль Дон Жуана. Этот факт подчеркивается реминисценцией, взятой из *Каменного гостя* Пушкина, как отметила Анна Юнггрен<sup>5</sup>. Отождествление с актером усиливается реминисценциями из разных работ Николая Евреинова, выдающегося театрального теоретика, режиссера, драматурга, инициатора Старинного театра. Но цитируемый текст инкорпорируется в отрицательном смысле в силу момента фальши, выраженной эксплицитно в реакциях Камиллы на игру Гейне и имплицитно в манере его игры, которая может быть охарактеризована как крайне романтическая, доведенная почти до пародии. Но типографическое разделение третьей и четвертой глав в пределах одного и того же предложения акцентирует очень важный смысловой разрыв. В этом пункте совершается переход из одного качества в другое, совершается перерождение, выход в жизнь. Роль как фикция превращается в жизненную драму. Невозможно играть фальшиво-ложную, романтическую роль до конца; мы видим гибель актера, рождение поэта. Когда Пастернак из смысловой бисемии слова 'актер' выдвигает на первый план момент лицедейства, когда он обращает наше внимание на превращение роли как фикции в жизненную драму, то он вступает в явную полемику с концепцией театрализации бытия. Причины явления, согласно которому понятие театра приобретает новые значения, находят свои корни в философской концепции Фридриха Ницше. В мышлении Ницше жизнь оправдывается как эстетическое явление, творчество имеет статус утешителя, спасителя, как неоднократно акцентируется в *Рождении трагедии*. Этот тезис, в свою очередь, открыл широкое поле возможностей для переосмысления, для переоценки взаимоотношений эстетики и этики на рубеже веков. Ницше-пророк, проповедующий идею человека – артиста, подчеркивающий вместо морального призвания, творческое призвание человека<sup>6</sup>. Значит, в учении немецкого философа крепится нарушение границ между сценой и жизнью, между эстетическим и внеэстетическим пространствами, слияние искусства и жизни. Именно на этой основе строится театрально-философская теория Евреинова. Его концепция являлась инкарнацией ницшеанских тезисов, „практикой” – точнее – „попыткой практики” ницшеанской теории<sup>7</sup>; так как она

---

<sup>5</sup> А. Юнггрен, *6 фрагментов о Реликвимиши*, Acta Univ. Stockholmiensis 18, Stockholm 1984.

<sup>6</sup> Сравните: „Ницше почувал, как никто еще (и никогда на протяжении всей истории) творческое призвание человека, которого не создала ни антропология святоотеческая, ни антропология гуманистическая”. Н. Бердяев, *Смысл творчества*, Париж 1985, с. 121 - 122.

<sup>7</sup> Об этом подробнее: К. Галоци-Комяти, „*Рыцарь театральности*”: влияние Ницше на эстетическое кредо Н. Евреинова, *Studia Slavica* 3, Budapest 1992.

играла решающую катализаторскую роль в мощном оживлении идеи театрализации бытия. А поскольку сильно активизировалась идея театрализации жизни, то ответным образом разгорелась и полемика с этим тезисом, в которую включились, в первую очередь, религиозные философы – мыслители эпохи, Николай Федоров, Сергей Булгаков и Павел Флоренский. Во многих их работах мир сцены, театра и мир, превратившийся в театральные подмостки осуждаются как мир антихриста. Основу подобного подхода дает христианское представление о том, что для Антихриста, фальшивого двойника Христа, его обезьяны, носящей его маску, характерны лицедейство, самозванство и провокация. Другая опора этого подхода заключается в отношении православия, православного менталитета к театральности. Как показали в своих работах Успенский и Лотман, театр воспринимается Русью как антипод церкви, нечистое, бесовское место<sup>8</sup>. В работах религиозных философов начала века четко различаются пространства эстетическое и этическое. В ходе их 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<sup>9</sup>. Таким образом, понятие театра, получая этико-теоретическое и религиозно-философское обоснование, становится одной из основных категорий русской культуры первых десятилетий XX-го века.

Пастернак, разделяя в Гейне контрастные ипостаси поэта и актера, вполне переключается с философами – современниками и тоже выражает разграничение сценического и жизненного пространств. Именно в этом пункте трактовка темы перерождения в смысле отказа от романтической манеры, подтверждающей примат и всекомпетентность эстетики, и соприкасается с отграничением от теории Евреиннова как от образцового, блестящего примера такой манеры. Перенесение акцента с эстетики на этику Пастернаком является – на мой взгляд – 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 его считает Дон Жуана. Если мы рассмотрим с этой точки зрения рассказ, то мы увидим, что его тема – искушение, а Гейне играет роль Дон Жуана.

---

<sup>8</sup> Б. Успенский, *Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен* и Б. Успенский и Ю. Лотман, *Отзвуки концепции „Москва – третий Рим“ в идеологии Петра Первого*. В сб.: *Художественный язык средневековья*, Москва 1982.

<sup>9</sup> Сравните: Н. Федоров, *Философия общего дела*, Верный, Типография Семиреченского Областного Правления 1906, с. 432-433; П. Флоренский, *Столы и утверждение истины*, Париж 1989, с. 181; тот же, *Иконостас*. В сб.: *У водоразделов мысли*, Париж 1985, с. 213; С. Булгаков, *Тихие думы*, Париж 1976, с. 15-16.

В стихотворении *Гамлет* Пастернак развивает эту мысль, развивает концепцию личности. Общеизвестно, что парадигма лирического Я в этом произведении включает в себя три фигуры: актера, сущность которого мы только что рассмотрели, Гамлета и Христа<sup>10</sup>. Замечания Пастернака к переводам из Шекспира, как известно, свидетельствуют о том, что *Гамлет* – для Пастернака „это драма долга, высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения“<sup>11</sup>.

Значит, Гамлет – представитель высокой этичности. Но фигура Гамлета включает в себя и другие, более скрытые значения. В первую очередь, активизирует идею самозванства (Клавдий-узурпатор датского престола). Самозванство – один из устойчивых мотивов пастернаковской системы, и выражая модель ложного поведения на уровне философии истории, Пастернак намекает на ту же самую проблематику, на которую указывает мотив театра в области концепции личности, на проблематику антиэтичности. А со стороны самого Гамлета выдвигается на передний план элемент не занятого им престола, который в культурном сознании читателя может эксплицировать значение данного мотива в церковных обрядах, где он символизирует присутствие Христа<sup>12</sup>. Гамлет, трагический герой, который воплощает идею долга. А именно эти два аспекта подчеркивает Киркегор в своем размышлении об этической стадии развития личности. Итак, мне думается, можно прийти к выводу, что Гамлет в этом стихотворении символизирует второй, этический уровень учения датского философа. Но прежде чем обратиться к фигуре Христа, стоит уделить внимание одному фактору в связи с Гамлетом. Из замечаний к переводам из Шекспира обнаруживается, что Пастернак видит сходство исторической эпохи Гамлета со своей. Это сходство состоит в лживости мира, словами поэта: „...видимость и действительность не сходятся, и их разделяет пропасть“<sup>13</sup>. В письме к сыну от 10-го сентября 1942-го года поэт пишет то же самое: „Все осталось по-прежнему – двойные дела, двойные мысли, двойная жизнь“<sup>14</sup>. В романе *Доктор Живаго* лицедейство, которое в *Апеллесовой черте* было еще актерствованием одного человека, главного героя, расширяется в тотальное актерство общества<sup>15</sup>. Доказательством этому служат текст романа и первый вариант стихотворения, состоявший из двух стрóf.

<sup>10</sup> Напр.: P. A. Bodin, *9 poems from „Doktor Zivago“*, Acta Univ. Stockholmiensis, Stockholm 1976.

<sup>11</sup> Б. Пастернак, *Воздушные пути*, Москва 1983, с. 397.

<sup>12</sup> L. Uspenskij, *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*, Stuttgart 1966, с. 79.

<sup>13</sup> Б. Пастернак, *Воздушные пути*, Москва 1983, с. 397.

<sup>14</sup> Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 1989, с. 417.

<sup>15</sup> Необходимо подчеркнуть тот факт, что речь идет – на мой взгляд – об актерстве общества, а не об актерстве героев романа.

В прозаическом тексте Юрий Живаго пишет в своем дневнике под многозначительным заглавием „Игра в людей”: „...половина людей перестала быть собой, и неизвестно что разыгрывает”<sup>16</sup>.

Первый вариант стихотворения не оставляет никаких сомнений в том, что в пространстве романа происходит комедианство общества.

„Это шум вдали идущих действий,  
Я играю в них во всех пяти”<sup>17</sup>.

Если мы примем во внимание вышесказанное о философском значении коллективного актерства, мы убедимся в том, что в романе наступает апокалиптическое время, когда люди отказываются от своей личности, индивидуальности и „неизвестно что разыгрывают”.

Фигура Христа появляется перед нами уже во втором стихе – правда, косвенным образом, – с помощью мотива двери, которая, согласно Евангелию от Иоанна, символизирует самого Христа. „Я есмь дверь” (10/9). Это подчеркивается и эсхатологическим значением числа „тысяча”, выражающего возвращение Христа на землю. Христос, носитель высшей этичности, одновременно и символ веры или сама вера, от имени которой старые запреты или этические нормы могут быть отменены. Итак, мне кажется, в стихотворении *Гамлет* фигура Христа включает в себя третий уровень философской системы Киркегора, религиозную сферу. Правда, Киркегор символической фигурой этой сферы находит Авраама, но общий архетипический элемент связывает Авраама и Христа, а именно: готовность отца к жертвоприношению сына. И именно этот аспект акцентируется в стихотворении мотивами неизбежного конца пути и чаши.

Подытоживая вышесказанное, я хотела бы подчеркнуть, что отклик на Киркегора в творчестве Пастернака, на мой взгляд, играет двоякую роль: с одной стороны, он дает возможность поэту изложить свою концепцию личности, в первой фазе которой он подчеркивает первичность этичности относительно жизнетворчества эстетического характера, во второй фазе он обогащает свою систему элементом веры; с другой стороны, Пастернака волнует та же самая проблема, что и датского философа сто лет раньше: нивелирование, исчезновение личности, победа категории поколения над категорией личности. Это, как пишет Киркегор, „создание публики”, и отсюда, по-моему, неслучайно, что в *Докторе Живаго* так силен мотив публики.

<sup>16</sup> Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, ук. соч., с. 145.

<sup>17</sup> Там же, с. 420.