

УДК 821.161.1:7.036.2:[82-3]

МАРИНА МЕЛАЩЕНКО

(Полтава)

## ПОЭТИКА ИМПРЕССИОНИЗМА В РАННЕЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА («АПЕЛЛЕСОВА ЧЕРТА», «ПИСЬМА ИЗ ТУЛЫ»)

*Ключові слова:* імпресіонізм, проза, новела, метафора, художній образ, пейзаж.

Художественная проза привлекала Б. Пастернака не меньше, чем поэзия. Поэтому уже в 1910-х годах, когда он активно работал в области лирики, писатель создавал и первые прозаические наброски. В дальнейшем он никогда не оставлял работы в области прозы, вплоть до самой смерти, о чем свидетельствует роман «Доктор Живаго», которому автор посвятил всю свою жизнь.

Главной темой творчества Б. Пастернака – как прозы, так и поэзии – были вопросы искусства, его содержания, существования и «оправдания». В. Ф. Асмус писал: «Ценя жизнь выше всякого искусства, Пастернак воспринимал жизнь в ее преломлениях через искусство, и этому были посвящены все его произведения» [1]. Поэтому образ художника, представителя мира искусства, становится особой призмой для изображения реального мира в творчестве Б. Пастернака.

Судя по высказываниям Б. Пастернака, он в некоторые периоды своей творческой деятельности предпочитал прозу стихотворениям, считая лирику подготовкой к прозе, а саму прозу оценивая как форму, дающую большие возможности для выражения лирического чувства. В статье 1918 года «Несколько положений» Б. Пастернак писал о соотношении между поэзией и прозой: «Не отдлимые друг от друга поэзия и проза – полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно» [2, с. 36]. Не случайно в итоговом романе писателя «Доктор Живаго» проза и поэзия соединены в едином тексте, а цикл стихотворений Юрия Живаго органично завершает жизнеописание главного героя.

К раннему Б. Пастернаку могут быть отнесены слова, сказанные им о Юрии Живаго: «Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине» [4, т. 4, с. 66–67]. Установка на отражение «увиденного» и «пе-

редуманного», запечатление в «этюдах» процесса подготовки к «большой картине», безусловно, свидетельствует об импрессионистических тенденциях в прозе Б. Пастернака, начиная уже с раннего периода.

Р. О. Якобсон обосновал термин «проза поэта», видя в ней отточенный до блеска «вторично приобретенный язык», отличный от родного. «Читая прозу Пушкина, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы» [5, с. 324].

Художественная проза Б. Пастернака еще не осмыслена целостно и системно. Хотя существует множество работ, посвященных главному роману писателя «Доктор Живаго», его другие прозаические произведения в жанрово-стилевом отношении еще не изучены в полной мере. Поэтому весьма интересно проанализировать прозу Б. Пастернака в аспекте поэтики импрессионизма, что дает возможность проследить формирование и динамику творческого метода художника.

Как известно, Б. Пастернаку не пришлось собирать свою прозу в собрание сочинений. При его жизни вышли только два тоненьких сборника – «Рассказы» (1925) и «Воздушные пути» (1933). «Охранная грамота» в последний момент была изъята и запрещена советской цензурой, поэтому и не была включена в книгу «Воздушные пути» в связи с критикой, которой она подвергалась в печати. Поэтому ранняя проза Б. Пастернака является практически не освоенным материком в современном научном дискурсе.

Новелла «Апеллесова черта» (1918) представляет интерес потому, что в ней впервые появляется образ художника – Эмилио Релинквимини. Как известно, этим именем (в форме прошедшего времени страдательного залога от латинского глагола *relinquo*) Б. Пастернак подписывал свои ранние стихи. Он называл его своим «псевдонимом-эмблемой». Перевод этой глагольной формы «вы покинуты, оставлены, вы остаетесь» можно истолковать как сохранность впечатлений, пережитых автором [3, т. 3, с. 539]. Кроме того, имя героя представляет характерную модель итальянской фамилии, что соответственно стало причиной перенесения действия рассказа в Италию.

По аналогии с античной версией состязания художников в произведении представлено литературное соревнование между Эмилио Релинквимини и Генриха (Энрико) Гейне. В эпиграфе Б. Пастернак акцентирует идею «тайного знака художества», который следует угадать: «Передают, будто греческий художник Апеллес, не застав однажды дома своего соперника Зевксиса, провел черту на стене, по которой Зевксис догадался, какой гость был у него в его отсутствие. Зевксис в долгу не остался. Он выбрал время, когда заведомо знал, что Апеллесе дома не застанет, и оставил свой знак, ставший притчей художества» [3, т. 3, с. 6]. В этом сюжете угадываются факты биографии, связанные с отношениями Б. Пастернака и В. Маяковского. В произведении также нашли отражение впечатления Б. Пастернака от поездки в Италию в августе 1912 года, когда он прожил несколько дней у родителей под Пизой и через Феррару возвращался в Россию. Действие в новелле начинается в Пизе, затем Гейне едет в северную часть Италии, город Феррару.

Вместе с тем содержание произведения выходит далеко за границы автобиографического. В тексте воплощена мысль о таинстве творчества, которую нужно постоянно разгадывать, о том, что все, что создает художник, может вызывать самые разные ощущения и ассоциации. Иными словами, в форме современной интерпретации античной истории Б. Пастернак подчеркивает такую особенность искусства, как суггестия – способность навеивать настроения, эмоции, размышления.

Фабула новеллы предстает несколько размытой. Более-менее четкий событийный ряд в начале произведения (посещение Релинквимини квартиры Гейне, оставленная карточка как знак его посещения, встреча Камиллы и Релинквимини, путешествие Гейне в Феррару и т.д.) превращается постепенно в поток отдельных впечатлений, ассоциаций и зарисовок. В целом сюжет произведения отличается фрагментарностью и эскизностью. Образы персонажей глубоко не прописаны, автор делает акцент, прежде всего, на их внутреннем состоянии, художественном восприятии мира, чему способствуют разнообразные приемы импрессионистической поэтики.

Среди них важную роль играют импрессионистические пейзажи, в которых сливаются воедино звук, цвет (а вернее, цветовые оттенки, их неуловимые переходы) и запах. «В один из тех сентябрьских вечеров, когда пизанская башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу, когда от всей вечерним ветром раззуженной Тосканы пахнет, как от потертого меж пальцев лаврового листа, в один из таких вечеров, – ба, да я ведь точно помню число то: 23 августа, вечером... и т.д.» [3, т. 3, с. 6], – так начинает свое повествование автор. Обратим внимание на то, что автор выступает как самостоятельный субъект, не сливаясь ни с одним из героев, но в нем также угадываются черты художника. В созданной им картине ощущается установка на личностное впечатление от увиденного и пережитого («как от потертого меж пальцев лаврового листа», «в один из таких вечеров»). Метафора, созданная на основе олицетворения, подчеркивает субъективное впечатление («пизанская башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу»). Б. Пастернак изображает не только сам предмет, но и его отражение, в данном случае – через «косые тени», которые изменяют представления о реальном пространстве. Эпитет «косой» («косые», «косила») и персонифицированная метафора используются и в дальнейшем, придавая динамику пейзажу: «Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений... Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошла по солнцу... День оборвался» [3, т. 3, с. 6].

Б. Пастернак с мастерством живописца рисует картины, наполненные светом, его отблесками, а соответственно – и тенями: «На улице число людей... ежеминутно возрастало. Зарева, как партизаны, ползли по площадям. Улицы запружались опрокинутыми тенями, иные еще рубились в тесных проходах...» [3, т. 3, с. 6].

Следует отметить пристрастие автора к изображению сплошного потока предметов в одном пространстве – живой и неживой природы, людей и архитектуры города. Хаос, единая масса людей и вещей воплощены в топсе вокзала, который является характерным как для всей лирики, так и прозы Б. Пастернака. Люди, вагоны, цистерны, пути, сигналы, локомотивы,

циферблаты, стрелки – все это сливается в хаотическом потоке, из которого выхватываются отдельные детали (световые, цветовые или динамичные): носовые платки, отблески от зарниц, зарево топок, поднимающийся пар. Не прописанные четко, отдельные эскизные штрихи создают лишь общее впечатление от созданной картины.

В словесных зарисовках Б. Пастернака сам воздух, ночь (или день), запахи обретают некое качество, признаки, которые усиливают субъективные впечатления: «благовонная тосканская ночь», «черное сторание» (ночи), «знойный, маслянистый блеск» и т. д. Звук, цвет и запах нередко сливаются воедино: «Феррара» Иссиня-черный, стальной рассвет. Холодом напоен душистый туман. О, как звонко латинское утро!» [3, т. 3, с. 10].

В этой ранней новелле Б. Пастернака появляется локус окна, который играет большую роль в творчестве писателя как граница между «здесь» и «там», но она не столько разделяющая, сколько соединяющая разрозненные предметы и явления посредством субъективного впечатления художника. С точки зрения героя (Гейне) изображена картина движущегося мира, в которой взгляд художника выхватывает мимолетное. «Огоньки снуют, скрещиваясь, как вязальные спицы. Лучи рефлекторов заскакивают в окна вагонов, подхваченные тягою... Карликовые улочки, уродливые, убудочные закоулки... Бушеванье вплотную к шторке подступающих садов. Отдохновенная ширь курчавых, ковровых виноградников. Поля» [3, т. 3, с. 9]. В процессе наблюдения открывшейся из окна картины состояние героя меняется, он постепенно отходит от хаоса вокзала, успокаивается. И фразы, которые передают это состояние, становятся более четкими, короткими. Сложносочиненные и сложноподчиненные предложения уступают место простым, а потом – номинативным. В одном субъективном впечатлении автор соединяет «здесь» и «там»: «Скалы, пропасти, сном пришибленные соседи, смрад вагонный, газовый язычок фонаря» [3, т. 3, с. 9].

Номинативные и неполные предложения являются доминантой индивидуального стиля Б. Пастернака и свидетельствуют о тенденции импрессионизма в его творчестве. Устранение действия (через глаголы и глагольные формы) и вместе с тем сильный акцент на предмете, его состоянии и внутреннем впечатлении от него – все это можно наблюдать в новелле «Апеллесова черта». «Толпа, парасоли, витрины, маркизы. Газетчика на носилках несут – аптека совсем поблизости» [3, т. 3, с. 11].

Уже в этой ранней новелле Б. Пастернак изменяет не только привычные представления о пространстве, но и о течении времени. Время подчиняется не реальному «циферблату» (хотя этот образ не раз появляется в произведении), а субъективному впечатлению. Движение света в комнате, очертаения тени – эти признаки характеризуют протяженность во времени. «Гейне спит. Солнечная лужица разжимается, словно пропитывается ею паркет. Снова это – редящая плетенка из подпаленных, плоящихся соломин. Гейне спит. На улице говор. Проходят часы. Они лениво вырастают вместе с ростом черных прорезей в плетенке. На улице говор. Плетенка выцветает, пылится, тускнеет. Уже это – веревочный половик, сваявшийся, спутанный. Уже стежков и нитей не отличить от петель. На улице – говор. Гейне спит» [3, т. 3, с. 11]. Герой (Гейне), размышляя о времени, говорит: «Существуют часы, существуют и вечности. Их множество, и ни у одной нет начала. При

первом же удобном случае они вырываются наружу. А это – сама случайность. И потом – долой слова!» [3, т. 3, с. 16]. То есть Гейне провозглашает один из эстетических принципов самого Б. Пастернака: не все подвергается называнию, определению. В течении времени важны не четкие временные отрезки, а то случайное и мимолетное, которое оставляет некое впечатление, вызывает определенное состояние внутри человеческого «я». Время не фиксируется, а именно переживается в субъективном восприятии героя. Этот подход к художественному времени сближает творческий метод Б. Пастернака с «субъективной эпопеей» М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Характерной особенностью стиля Б. Пастернака в его ранней прозе является создание мимолетных динамичных образов, которые возникают как бы ниоткуда – из самого воздуха и света. Так, IV глава рассказа «Апеллесова черта» открывается описанием Камиллы, ставшей одним из набросков к образу Лары в романе «Доктор Живаго». Это описание представляет собой часть незаконченного предложения, наполненного разнообразными конструкциями (подчиненными, сочиненными, однородными, вставными), которые помогают изобразить не только сам женский образ, но и его отражение в восприятии героя: «<...> что женщина эта действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она, что биение собственного его сердца, курлыча, как вода за кормой, подымается, идет на прибыль, заливают вплотную приблизившиеся колени и ленивыми, наслаивающимися волнами прокатывается по ее стану, колышет ее шелка, затягивает ровною 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!» [3, т. 3, с. 17]. Синтез изображения и отображения становится стилевой доминантой ранней прозы Б. Пастернака. Это можно было наблюдать и в его ранней лирике.

Художественный образ персонажа в ранней прозе Б. Пастернака отличается эскизностью. Уже в ранней прозе писатель создает художественные образы в их движении и органической связи с окружающим миром, природой, что было присуще импрессионизму в живописи. Герой (героиня) как бы проходят сквозь другие образы (людей, предметов, явлений), оставляя о себе слегка заметный след. «Оба вскакивают. Камилла вся – одно движение бесповоротно стремительного маневра... Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее; разговоры за всеми столиками претыкаются об этот несчастный столик, она еще видит его, еще опирается, может, пройдет...» [3, т. 3, с. 21].

В новелле «Апеллесова черта» Б. Пастернак отрабатывает технику импрессионистического диалога, для которого характерны такие признаки, как отрывочность фраз и слов, значительные пропуски между ними (обозначенные автором графически), нарушение логической связи, акцент на выражении психологического состояния, нерасчлененность текстового потока, отсутствие авторского повествования, усиленная роль подтекста. Такой диалог завершает это раннее произведение Б. Пастернака, оставляя большой простор читательской фантазии для восстановления намеренно пропущенных автором событий и раздумий о дальнейшей судьбе героев.

Прозаические «Письма из Тулы» (1918) продолжают линию, начатую Б. Пастернаком в «Апеллесовой черте», – художественное отражение состояния личности. Но здесь писатель усложняет задачу. Он раскрывает внутреннее сопереживание момента на фоне общего состояния мира. В основе сюжета лежат реальные проводы Н. М. Синяковой-Пичеты весной 1915 года, когда Б. Пастернак доехал с нею вместе до Тулы на поезде, шедшем в Харьков. Как писал автор в «Охранной грамоте», импульсом к написанию произведения стало противопоставление романтического понимания жизни поэта «живому, поглощенному нравственным познанием лицу». Поэтому главным героем произведения является человек своего времени, который погружен автором в страшную атмосферу революционного времени. Причем этот герой – поэт, который воспринимает мир через ассоциации с искусством. Несмотря на сложность исторического момента, автор раскрывает историю своеобразно – не через движение масс, а через движения различных отрывочных впечатлений и состояний героя.

Поскольку произведение написано в форме отдельных писем и дневниковых записей, это усиливает его лиризм. «Письма из Тулы» можно определить как лирическую новеллу, в которой соединены черты эпистолярного, дневникового и мемуарного жанров. Элементы импрессионизма обеспечивают лирический план произведения, который преобладает над внешней событийностью.

Вся новелла проникнута ощущением непоправимых утрат и смерти. Этому способствует художественное пространство произведения – места, связанные с биографией Л. Толстого. В образе старика, который задыхается в удушливой атмосфере, можно обнаружить ассоциации с духовными поисками великого русского классика, его уходом на станцию Астапово и трагической кончиной. Герой новеллы, которого можно назвать лирическим героем, с глубокой внутренней болью и тревогой воспринимает окружающий мир. Упоминание съемок фильма «Смутное время» наводит на аналогию с тем временем, которое психологически тяжело переживает герой новеллы. Ему «тошно» оттого, что везде господствует «чад» – «мой, наш общий чад». «Завелся такой пошиб в жизни, отчего не стало на земле положений, где бы человек мог согреть душу огнем стыда; стыд подмок повсеместно и не горит. Ложь и путаное беспутство» [3, т. 3, с. 28].

Переживание времени подчинено «поезду», то есть ходу исторического процесса: «Пока писались эти строки, из будок вышли и поплелись по путям низкие нащпальные огоньки» [3, т. 3, с. 29]; «Пока писались эти строки, стали составлять смешанный елецкий» [128, т. 3, с. 30]; «Писавший вышел на перрон» [3, т. 3, с. 30]; «Писавший обогнул вокзал» [3, т. 3, с. 30] и т. д.

Постепенно лирический герой утрачивает ощущение реального времени. Он теряет биографическую память (как память о событиях жизни), сосредотачиваясь лишь на своих ощущениях трагического момента как личной трагедии – потере ориентиров в искусстве. Художественное пространство утрачивает звук, что является знаковой деталью, свидетельствующей о предчувствии героем близкой смерти. «Он думал о многом. Он думал о своем искусстве и о том, как ему выйти на правильную дорогу. Он забыл, с кем ехал, кого проводил, кому писал. Он предположил, что все начнется, когда

он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина. Не ибсеновская, но акустическая» [3, т. 3, с. 30].

Особенностью данной лирической новеллы является изменение нарративной позиции героя-рассказчика. Сначала он повествует о себе от имени первого лица («я»), но в ходе развития лирического сюжета пишет о себе уже от третьего лица («старик», «он»), как бы переживая заново толстовские искания и приближение смерти. Однако в финале новеллы лирический герой находит в себе внутренние силы преодолеть смерть.

Таким образом, уже для ранней прозы писателя были характерны темы, связанные с образом художника, в котором угадывались черты самого автора. Эстетические поиски Б. Пастернака нашли отражение не только в семантике и структуре образа художника, но и в его мироощущении, что нашло отражение в художественной ткани произведений. Поэтика импрессионизма в «Апеллесовой черте» Б. Пастернака проявилась в сюжете произведения (который представляет поток различных впечатлений и состояний героев), описаниях природы и персонажей, диалогах, изображении художественного времени и пространства. Цикл прозаических набросков «Письма из Тулы» стал одним из подходов Б. Пастернака к роману «Доктор Живаго». Мотивы удушающего времени, утраты света (не только реального, но и духовного), смерти как остановки творчества и ее преодоления за счет того же творчества найдут дальнейшее продолжение в зрелой прозе Б. Пастернака. Поток эскизных набросков, разрозненных впечатлений, переходы от одного состояния к другому, соединение изображения и его субъективного отображения – все эти приемы поэтики импрессионизма помогали Б. Пастернаку отразить внутреннее переживание творческой личностью сложного исторического момента и свое место в нем.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асмус В. Ф. Творческая эстетика Пастернака / В. Ф. Асмус // Б. Пастернак об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / [сост. и коммент. Е. Б. и Е. В. Пастернак]. – М., 1990. – С. 8–35.
2. Пастернак Б. Л. Мой взгляд на искусство : сборник / Борис Леонидович Пастернак. – Саратов : Изд-во ун-та, 1990. – 283, [3] с.
3. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями : в 11 т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Слово, 2003 – . – Т. 3: Проза. – 2004 . – 632 с.
4. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями : в 11 т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Слово, 2003 – . – Т. 4: Доктор Живаго, 1945–1955. – 2004. – 760 с.
5. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Роман Осипович Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с. – (Языковеды мира).

**МАРИНА МЕЛАЩЕНКО**

**ПОЭТИКА ИМПРЕССИОНИЗМА В РАННЕЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА  
(«АПЕЛЛЕСОВА ЧЕРТА», «ПИСЬМА ИЗ ТУЛЫ»)**

В статье выделяются элементы импрессионизма в ранней прозе Б. Пастернака. На примере новеллы «Апеллесова черта» и цикла прозаических произведений «Письма из Тулы» рассматриваются такие характерные приемы литературного импрессионизма, как контурность объектов, соединение в одном образе цвета-звука-запаха, эскизность повествования, синтез изображения и его субъективного отображения (восприятия),

эксперименты со светом, нерасчлененность (сна и реальности, сознания и подсознания), техника переходов и другие.

**Ключевые слова:** импрессионизм, проза, новелла, метафора, художественный образ, пейзаж.

**MARINA MELASHCHENKO**

THE POETICS OF IMPRESSIONISM IN EARLY PROSE BY B. PASTERNAK  
(«APELLESOVA'S CHERTA» AND «LETTERS FROM TULA»)

The elements of impressionism in the early prose by B. Pasternak are found out in the article. On the example of the novella «Apellesova's cherta» and the cyclus of prose work «Letters from Tula» such characteristic features of literal impressionism are described: outline of things, connection in one image colour- sound-smell, design of narration, picture generation and its subjective sense, experiments with light, indivisibility (of dream and reality, consciousness and unconscious), the technigue of rendition and so on.

**Key words:** *impressionism, prose, novella, metaphora, imagery, landscape.*

Одержано 25.09.2014 р.