



**А.Г. Маслова**

*Вятский государственный университет*

### **ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ПОВЕСТИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «АПЕЛЛЕСОВА ЧЕРТА»**

В статье анализируется ранняя повесть Б.Л. Пастернака как проявление художественных поисков начинающего писателя. В этом произведении Пастернак использует приемы театрального, музыкального и изобразительного искусств. Театральный текст повести проявляется в игровом поведении главного героя и в образе подмоштов. Музыкальные приемы реализуются в смене ритмов – замедлении, ускорении, паузах. Приемы изобразительного искусства выражены в мотиве черты и приеме сдвига. Черта рассматривается как главный штрих, характеризующий героя или ситуацию. Прием кубистического сдвига позволяет Пастернаку показать соединение разновременных сюжетов в похожих ситуациях, подчеркнуть идею неожиданности перехода границы между миром игры и миром настоящих чувств, между миром придуманных «сюжетов» и миром вечных сущностей. Главным в повести оказывается сюжет преображения, связанный с переходом героев из области театральной игры в область высокого чувства любви. Концентрация приемов разных видов искусств в «Апеллесовой черте» Б.Л. Пастернака вписывается в контекст художественных поисков русской литературы 1910-х годов.

Русская литература XX века, синтез искусств, поэтика сдвига, звучащие паузы, художественное время и пространство.

«Апеллесова черта» писалась в 1915 году, в период, когда русская культура была охвачена разнообразными экспериментами, связанными с попыткой отразить глобальные изменения во всех сферах человеческого бытия. Эксперименты со временем и пространством проникают во все виды искусства. Кубизм, супрематизм, симультанность, беспредметность, лучизм, поэтика сдвига, звучащие паузы и многие другие виды и приемы нового урбанистического искусства – вот та культурная среда, в условиях которой формировался поэтический гений Б.Л. Пастернака (см. об этом: [8, с. 13–20]).

В предложенной статье рассматривается феномен интермедийности в повести Б.Л. Пастернака «Апеллесова черта». Интермедийность в данном случае понимается как «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого» [14, с. 4]. В анализируемом произведении взаимодействуют различные роды литературы (эпос, лирика, драма), театральное искусство, живопись и музыка, что позволяет автору передать особое психологическое состояние героев.

Сюжет ранней повести начинающего писателя совмещает несколько планов – древнюю легенду о греческих мастерах живописи Апеллесе и Зевксисе и вымышленную историю об эстетическом поединке двух поэтов – Генриха Гейне и Релинквимини, при этом эстетическое состязание, на которое вызвал известного поэта Релинквимини, перерастает в отнюдь не чисто эстетическое, а реальное соперничество за любовь прекрасной Камиллы. В произведении ис-

пользуется прием временного смещения, отражающий особую эстетическую концепцию Б.Л. Пастернака, считающего существование искусства явлением вневременным, способным вместить все времена в едином моменте творчества, о чем позже будет сказано в очерке «Несколько положений»: *Искусство никогда не начиналось. <...> Оно бесконечно. И здесь, в этот миг за мной и во мне, оно – таково, что как из внезапно раскрывшегося актового зала меня обдает его свежей и стремительной повсеместностью и повсевременностью, будто это приводят мгновение к присяге* [11, с. 368]. В повести «Апеллесова черта» оказывается возможным существование в одном времени Апеллеса, живописца эпохи Александра Македонского, и Зевксиса, жившего столетием позже. Как справедливо замечает Ю.М. Каган, в повести «Пастернак имя Апеллеса связал с именем другого античного художника – Зевксиса, которого многовековая традиция обыкновенно сопоставляла вовсе не с Апеллесом, а с превзошедшим Зевксиса в правдоподобию изображаемой им жизни художником Паррасием» [6].

Для Пастернака оказались важны не эпохи, а сходство ситуаций. По легенде Апеллес, пришедший к своему современнику художнику Протогену и не заставший его дома, нарисовал на стене тонкую линию, которая стала для вернувшегося Протогена однозначным знаком: он сразу понял, кто оставил этот росчерк. Пастернак соединил две разновременных ситуации в одну. Апеллес, согласно легенде, соперничал с Протогеном, признавшим превосходство Апеллеса, когда последний под линией соперника провел еще более тонкую черту. Зевксис, живший значительно позже Апеллеса, тоже оказался в ситуа-

ции эстетического состязания с художником Паррасием [6]. Эти две одновременные легенды объединены у Пастернака в одну, ставшую фоном нового сюжета, создающего ситуацию «повторения» уже пережитого когда-то художниками прошлого, но именно в том и состоит, по Пастернаку, чудо искусства: в единовременном слиянии великих творцов прошлого и человека «нового времени», в повторяющихся чертах, линиях, штрихах, переживаниях. Единым фоном, связывающим одновременные ситуации, художников и поэтов в общем пространстве искусства, является эпиграф повести «Апеллесова черта», где упоминается линия, начерченная Апеллесом, не заставшим дома своего соперника, но *Зевксис в долгу не остался. Он выбрал время, когда заведомо знал, что Апеллеса дома не застанет, и оставил свой знак, ставший притчей художества* [11, с. 7].

В повести Б.Л. Пастернака соперничают уже не художники, а поэты, при этом реально существовавший поэт, основные годы творчества которого выпадают на первую половину XIX столетия, вступает в поединок с придуманным Пастернаком поэтом начала XX века, который в его ранних статьях именовался Реликвимини и имел явно автобиографический характер, а здесь обрел несколько иное имя с добавлением буквы «н» – Релинквимини. Создавая сюжет, аналогичный соперничеству античных живописцев, оставляющих свой узнаваемый знак (черту, росчерк), поэт сталкивает две реальности – эстетическую, далеко не всегда соответствующую действительности, которая насыщается в произведении семантикой театра, создающего иллюзию жизни, и реальную, когда герои, независимо от разыгрываемой ими роли, оказываются вовлечены в переполняющее их сердца чувство любви, страсти: они уже не играют роли, а полноценно живут в том мире, который ими изначально воспринимался как игра. Метафора «театр есть жизнь» обретает в произведении Пастернака сущностный смысл. Придуманная одним из героев повести Генрихом Гейне сюжет лишается своей театральной сущности и становится реальностью, захватывающей героя в большей степени, чем ситуация актерского «погружения в роль».

Релинквимини призывает Генриха Гейне, оказавшегося в Италии, сказать о любви так, чтобы этот поэтический очерк *ваш не превышал лаконизма черты апеллесовой* (Там же, с. 8). В ответ известный немецкий поэт оставляет загадочную записку *без начала и конца: «но Рондольфина и Энрико, свои бывшие имена отбросив, их сменили на небывалые доселе: он – Рондольфина! – дико вскрикнув, – Энрико! – возопив – она»* (Там же). Энрико – итальянский вариант имени поэта Генриха Гейне. Написанные лирические строки лаконично передают главное чувство, которое испытывают влюбленные, – эффект высшего напряжения, названный современными психологами эффектом «пикового переживания». По А. Маслоу, под «пиковым переживанием» подразумевается такой момент в жизни человека, когда «все силы личности чрезвычайно эффективно сливаются воедино, доставляя интенсивное удовольствие, когда человек обретает единство, преодолевая разорванность, больше открыт ощущениям, отличается неповторимостью, экспрес-

сией и спонтанностью, более полно функционирует, обладает большими творческими способностями» [10, с. 132]. Это психологический переход из пространства повседневности в особое пространство, существующее «здесь же и сейчас же», но наполненное иным сущностным смыслом. О таком типе пространства, как указывал в своих ранних записях сам Б.Л. Пастернак, писал еще Лейбниц: «Лейбниц хочет метафизически [узаконить – *нрзб.*] реальность в бесконечно малой реальности времени – в моменте. <...> При этом, однако, реальность в качестве бытия должна пониматься как особое состояние, которое на этом уровне не может сводиться только к физической данности <...> логическое превращается в психическое» [5, с. 359].

Весь дальнейший текст повести представляет собой описание движения героев к этому моменту наивысшего напряжения, к моменту «пикового переживания». Именно эта ситуация преобразования действительности и выхода героев в особое психологическое пространство творчества, любви, счастья и является основной идейной составляющей повести Б.Л. Пастернака «Апеллесова черта». Для характеристики этой ситуации писатель использует прием соединения в художественном тексте различных видов искусств – театра, живописи, музыки.

Театральный подтекст повести проявляется в образе подмостков. С одной стороны, реализуется метафора «вся жизнь – игра», когда Гейне говорит Камилле: *...мы – всю жизнь на подмостках, и далеко не всякому по силе та естественность, которая, как роль, навязана каждому от самого рождения* [11, с. 14]. С другой – под подмостками понимается особое пространство, свидетельствующее о выходе из мира повседневности и равномерно движущегося времени в иной мир вечности и сущностного бытия: *Существуют часы, существуют и вечности. <...> При первом же удобном случае они вырываются наружу* (Там же, с. 17). Такой момент в жизни ярко освещен, как театральная сцена во время разыгрываемой на ней драмы. Герой повести «Апеллесова черта» замечает, что *в жизни всего сильнее освещаются опасные места: мосты и переходы. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком мосту, пускай это и подмостки, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями, как будто его выставили всем напоказ, обнесши его перилами, панорамой города, пропастями и сигнальными рефлекторами набережных* (Там же, с. 16–17).

Хронотоп подмостков у Б.Л. Пастернака может рассматриваться как продолжение художественных поисков Ф.М. Достоевского, герои которого «постоянно находятся в предельно насыщенных “кризисных точках”, представляющих собою на уровне топики ситуацию “порога”» [7, с. 95]. Однако Пастернак дополняет смыслы такой кризисной пограничной ситуации театральным контекстом, когда на подмостках пространства «игра» и «выдумка» неожиданно оказываются «истинным, сущностным, онтологически значимым пространством» [9, с. 17]. Герой повести Б.Л. Пастернака «Апеллесова черта» сам восхищен тем, что случилось в его жизни: *Если бы вы хоть стороной нюхнули того, что вошло на дрожжах этой выдумки...* [11, с. 25] – восклицает он в ответ на возмущенные

возгласы редактора газеты, в которой Генрих Гейне поместил объявление о найденной рукописи, ставшее отправной точкой для встречи с Камиллой и неожиданно захватившего героев любовного чувства.

Следует отметить, что театральный контекст проникает в произведение начинающего писателя далеко не случайно. В первой трети XX столетия в русской культуре преобладала эстетика жизнотворчества и мифотворчества, деятели культуры творили свою жизнь по образцу разыгрываемой на сцене драмы, рождалась «новая театральность», которая, как подчеркивает А.В. Вислова, стала одной из форм жизнестроения [3, с. 86]. Генрих Гейне в повести Пастернака изначально «отождествляется с актером, который использует целый арсенал романтических приемов, выражений, поз, жестов и играет роль Дон Жуана», но в определенный момент уже не на выдуманных подмостках, а в реальной жизни происходит смена статуса, гибнет актер и рождается поэт [4, с. 5]. Игра в любовь преобразуется в настоящее любовное чувство.

Кульминационным в повести Б.Л. Пастернака становится именно этот момент преображения. При описании этой ситуации писатель использует приемы музыкального искусства. Обращение к музыкальным приемам также не случайно для Пастернака. Он сам долгое время увлекался музыкой, готовился стать композитором, его завораживало творчество А.Н. Скрябина, который в свою очередь стремился в музыке выразить свою неповторимую философию жизни. Д.А. Шумилин отмечает: «В своем творчестве Александр Николаевич столь широко и притом естественно раздвигает границы мира, известного под компромиссным названием “объективного”, что мысли и ощущения, возникающие при созерцании скрябинской Вселенной, с трудом находят себе адекватную вербальную форму» [15, с. 258]. Как почитаемый Пастернаком композитор А.Н. Скрябин, молодой писатель стремится передать в художественном тексте то, что невозможно передать словами, то, что раздвигает границы обычного мира, выходит за его пределы. Для этого он использует такие характерные для музыкального искусства приемы, как ускорение и замедление темпа, а также паузы.

Действие повести «Апеллесова черта» завязывается в Пизе, откуда Генрих Гейне, вызванный на эстетическую дуэль, отправляется в Феррару, зная, что именно в этом городе должна проживать возлюбленная его соперника, ведь *что ни любовное стихотворение у Релинквимини, то неизменная пометка «Феррара!»* [11, с. 10]. Первые две части произведения необычайно динамичны, и темп обрисовки событий, связанных с переездом героя из Пизы в Феррару, подачей объявления в газете «Vосе» намеренно ускорен. У Гейне мало времени – он должен успеть совершить задуманное за сутки, потому что он прекрасно понимает, что соперник, узнав о его поездке в Феррару, сразу же бросится за ним в погоню: *Ведь он с места же сорвется на вокзал, как только лакей скажет о моем маршруте!* (Там же, с. 11).

Действие на некоторое время замедляется, когда описывается сон Генриха Гейне в гостинице, но вновь убыстрется, когда город просыпается, движется, действует, несмотря даже на сон главного героя.

Пастернак сталкивает разные пространства (объективное и субъективное), показывает, как по-разному течет время в городе и в номере, где спит герой. За окном уже с самого утра происходит множество событий, в том числе и драма развалившейся, от жары пересохшей тележки, виды сменяют друг друга с кинематографической быстротой, от детальных изображений взгляд моментально перемещается к крупным планам, и наоборот: колесо тележки раскалывается, *спицы вытирают куском перекушенных колышков, тележка падает и килы газет вываливаются. Толпа, парасоли, витрины, маркизы. Газетчика на носилках несут – аптека совсем близости* [11, с. 12]. А в это время «часы лениво вырастают» в восьмом номере гостиницы: *Гейне спит. Сейчас он проснется. Сейчас. <...> Дайте ему только до конца доглядеть последний обрывок сновиденья...* (Там же).

Появление Камиллы изменяет ситуацию неравномерного течения времени. Действие продолжает развиваться в соответствии с реальным временем диалога: реплики и романтические монологи Гейне, играющего роль Дон-Жуана, сменяются репликами и комментариями Камиллы. Но именно в этой ситуации происходит смена онтологического статуса героев: игра и выдумка, театральное позерство преображаются в жизнь, в истинное чувство. Момент этого преображения в тексте повести обозначен весьма нетривиально. *Что за мука! – полушепотом вздыхает он, отрывает руки от внезапно побледневшего лица... и, взглянув в глаза все более и более теряющейся госпожи Арденце, к несказанному изумлению своему замечает, что...*

#### IV

*...что женщина эта действительно прекрасна, что до неизвестности прекрасна она, что биение собственного его сердца, курлыча, как вода за кормой, подымается, идет на прибыль, заликает в плотную прильзвившиеся колени и ленивыми, насливающимися волнами прокатывается по ее стану...* (Там же, с. 17–18).

Здесь мы видим и многоточия, и разрыв предложения, и повторение союза «что», и явное замедление темпа повествования. Все это создает условия для восприятия этого эпизода как необычайно длительного и насыщенного эмоционально, хотя на самом деле это все длилось считанные секунды. Передача такого насыщенного эмоционального содержания стала возможной благодаря использованию приемов музыкального искусства: пауз, замедления и ускорения темпов, так как именно в музыке «на первом месте по роли восприятия стоят эмоциональные акценты. <...> Чем значительнее момент, тем большую важность он представляет, тем он дольше может переживаться и создать иллюзию длительности», что ведет «к переоценке реального времени» [1, с. 318–319].

То же самое мы наблюдаем в повести Пастернака. Момент изменения психологического состояния героев – кульминационный во всем произведении. Здесь – замедление темпа, а в центре – огромная пауза, прерывающая одно предложение и выраженная графически двойным многоточием, разделенным расстоянием между главами. В конце фразы – многоточие, слова Камиллы и вновь пустое пространство перед

последующим текстом. Почитаемый Б.Л. Пастернаком А.Н. Скрябин, как замечает Н. Виеру, говорил о важности пауз в музыкальном произведении следующее: «Тишина есть звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда <...>. Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания» [2, с. 337]. Пауза в музыке знаково изображается как фермата. Фермата, или звучащая пауза, подчеркивает момент напряженности, перелома. Д.Б. Терешкина, соотнося роль ферматы в музыкальном и словесном искусствах, подчеркивает: «Признаки ферматы: резкая смена настроения после нее, кульминация напряжения, недосказанность (и, вероятно, чем выше подтекст недосказанности, тем фермата дольше). <...> Фермата – это не остановка в звучании, а продление звучания, в том числе звучания тишины», и если в музыке фермата являлась признанным приемом, то в литературе этот прием обрел значимость «в основном в эпоху авангарда» [13, с. 67]. Так и в произведении Б.Л. Пастернака зафиксированная графически пауза, подобно музыкальной фермате, свидетельствует о точке высшего напряжения, о переходе из одного состояния в другое, о разрыве между обыденным миром театральной игры и лицедейства и миром вечных сущностей, любви и творчества. При этом до паузы очень динамично описываются в основном театрализованные, однозначно наигранные действия героя: *спрятал лицо в ладони, вздыхает, отрывает руки от внезапно побледневшего лица, взглянув в глаза <...> господжи Арденце...* [11, с. 12]. После паузы – следует передача лишь внутренних ощущений героя.

Момент от осознания наивысшего напряжения любовного чувства до спасительного для влюбленных, захлебывающихся этим чувством, поцелуя, снимающего это напряжение, в тексте максимально замедлен. Это одно предложение, сосредоточившее в себе и момент перехода из обычной реальности в пространство вечных сущностей, и изображение развития любовного чувства, которое напоминает нарастающее напряжение в музыкальной теме, ждущей своего разрешения в гармонических аккордах. В этом предложении присутствуют повторы, синонимические конструкции, градиционно не равнозначные друг другу по психологической эмоциональности, многочисленные причастные обороты, восклицательные знаки и тире, последние в литературном творчестве нередко рассматриваются как знаки «невыговариваемого» и способ помещения слова «в просторность неисследимого» [12, с. 130–131]. В отрывке, процитированном выше, тире, как видим, действительно, не просто пунктуационный знак, это знак психологического преобразования, пульсирующие точки, которые раз за разом меняют состояние героя, поднимают его над обыденностью, выводят за грань обычного времени и пространства.

Далее в повести эмоциональное напряжение снимается, следует эпизод с уличным оборванцем, принесшим по заказу Генриха Гейне цветы для Камиллы. Сцена передачи цветов заказчику развивается вновь в двух планах, но это уже не противостояние объективного и субъективного пространств, как в эпизоде описания ночного сна Гейне, а существование в одном месте и времени разных сущностей – обыденной и

возвышенной. В музыкальном искусстве это трактуется как несколько вариаций одной темы. Всех героев эпизода связывает одна тема – уличный мальчишка принес цветы по заказу синьора, проживающего в гостинице. Лакей воспринимает этого мальчишку как негодяя, которого *при совершенном неприличии его костюма* [11, с. 19] невозможно впустить в гостиницу. Но этот «неприлично» одетый «подросток-оборвыш» с головой погружен *в целый лес лиан, олеандров, флердоранжа, лилий... <...> роз, магнолий, гвоздики...* (Там же, с. 18). Вариация лакея звучит как приземленная, вариация же Генриха Гейне, воспринимающего эту сцену уже с высоты проникшего в его сердце любовного чувства, имеет иное звучание – обретает возвышенный, романтический характер. Для лакея вид «оборванца» неприличен, Гейне же трактует этот вид посланца, принесшего цветы, иначе: *Кто сшил тебе эти брючки из рыбачьей сети, прозрачное создание?* (Там же, с. 19) – с таким поэтическим вопросом он обращается к принесшему цветы молодому человеку. Третья «вариация темы» принадлежит мальчишке, который отстаивает свои права. Мальчишка оказывается пронишкой и плутом, добиваясь достойной оплаты за принесенный букет, но он, по сравнению с приземленным лакеем, явно наделен творческим потенциалом, так как на высокопарный вопрос Генриха Гейне он дает в таком же высоком духе сформулированный ответ: *Синьор, шипы колючих изгородей в Ферраре ежегодно оттачиваются наново специальными садовыми...* (Там же). Финал его ответа заглушается всеобщим смехом и методичным речитативом гостиничного служащего, недоброго происхождения. В целом эпизод напоминает оперные сцены, в которых разные герои, в том числе и второстепенные, одновременно пытаются выразить свои взгляды или чувства, и партия каждого оказывается важной не столько для развития действия, сколько для создания драматического эффекта.

Эпизод с цветами, принесенными уличным «оборванцем», явно не играет какой-то значительной роли в развитии любовного чувства главных героев, он прерывает течение времени, возвращает Гейне и Камиллу в реальную жизнь. Это своеобразная «проверка» той волны любовного чувства, которая захватила их неожиданно для них самих. В результате оказывается, что Генрих еще до конца не осознал того, что проникло в его сердце, ведь он сообщает уличному мальчишке, что через два часа уедет из Феррары, но все дальнейшее развитие событий противоречит этому. Гейне никуда не уезжает, он идет с Камиллой в кафе, а потом остается в гостинице на всю ночь, а дальше – уже и вовсе не распоряжается своим временем, о чем свидетельствует его разговор с редактором газеты «Vose», в котором он признается, что «время – цепь сюрпризов» и даже зовет редактора на встречу «послезавтра», сам не осознавая того, что с ним будет «послезавтра», так как это уже где-то за гранью той реальности, в которой он существует «здесь и сейчас» (Там же, с. 26).

Не менее значимыми в поэтике повести «Апеллезова черта» являются приемы изобразительного искусства. Само название повести связано с искусством «очертания», способностью художника передать не

просто внешний вид, но сущность, психологический характер своего героя. Генриха Гейне поражает, что Камилла смогла, будучи знакома с ним лишь считанные минуты, одной чертой охарактеризовать его: *Вы – поэт. <...> Какой-то богом взысканный, судьбою избалованный бездельник* [11, с. 16]. Такую характеристику он называет «чертой Апеллеса», передающей всю сущность его положения. Примечательно то, что сам он после этого открытия творческой сущности Камиллы даже не пытается прочертить заветную «черту Апеллеса», призывая свою возлюбленную дорисовать начатую линию, вести дальше эту черту, не прерывать ее, потому что эта линия – сама жизнь (Там же, с. 17). Действительно, в дальнейшем повествовании именно Камилла становится персонажем, двигающим действие. Она уговаривает Энрико остаться еще на сутки в Ферраре, а затем неожиданно появляется в гостиничном коридоре после телефонного разговора Гейне с редактором и просит его не тушить свет, что свидетельствует о продолжении «линии», связанной с любовным чувством героев «Апеллесовой черты», о ее незавершенности. Черта и очертание – обнаружение в человеке главной сущности без слов, в одном живописном росчерке или штрихе. Это суть портретного искусства, в переложении же на словесное искусство это должна быть весьма лаконичная фраза, афоризм, который передаст основную идею отдельных персонажей и всего произведения в целом. Сквозная идея повести состоит в том, чтобы открыть в героях ту самую «апеллесову черту», которую они в себе и не подозревали. Это становится возможным только в ситуации эстетического напряжения, или «пикового переживания», и в этом контексте призыв Генриха Гейне дорисовать начатую линию, адресованный Камилле, имеет многозначный смысл: эта линия открывает в сердце Генриха Гейне неожиданно для него самого искреннее чувство, она же открывает для Камиллы новые грани любовных переживаний и становится той чертой, или границей, перейдя которую герои обретут «новые имена», то есть новое осмысление самих себя.

Таким образом, повесть Б.Л. Пастернака «Апеллесова черта» является образцом ранней прозы начинающего писателя и поэта. Здесь сочетаются приемы разных родов литературы – лирики, драмы, эпоса. В повести присутствует любовный сюжет, имеющий необходимые стадии развития, такие как экспозиция, завязка и кульминация, развязка вынесена за пределы повествования, что характерно для произведений искусства первых десятилетий XX столетия. Приемы драматизации, театрального искусства связаны с особым мифологическим прочтением образа подмостков, когда театральная сцена обретает семантику мифотворчества и жизнотворчества, на подмостках решаются судьбы не актеров, а героев, живущих в реальном мире. Под подмостками у Пастернака подразумевается вовсе не сцена в театре, а сама жизнь в самых опасных, кризисных ситуациях, когда человек должен сделать выбор, когда он оказывается в ситуации «полного освещения», то есть понимает, что от этого выбора будет зависеть вся его дальнейшая жизнь. Здесь, в «Апеллесовой черте», лишь намечаются перспективы этого сущностного для художественного ми-

ра Пастернака образа, впоследствии образ подмостков возникнет в «Гамлете», открывающем цикл «Стихотворений Юрия Живаго», но уже в совершенно новом, этическом, прочтении.

В своей повести Б.Л. Пастернак, когда-то мечтавший стать композитором и увлекавшийся А.Н. Скрябиным, использует приемы музыкального искусства, такие как замедление и ускорение темпов, «звучащие» паузы, одновременное звучание нескольких голосов или вариаций одной темы. Эти приемы позволяют создать особую психологическую атмосферу повести, передать многоликость и многозвучность мира, в котором, кроме главных героев, существует еще множество других «звучащих» миров, одним из которых является город, живущий своей, отличной от героев жизнью. В этом же мире существуют и далеко не романтические, меркантильные герои, заботящиеся только о соблюдении приличий, и этим героям в повести тоже дается соответствующая их «оперной роли» партия.

Приемы изобразительного искусства тоже являются в повести «Апеллесова черта» значимыми для выражения основной идеи произведения. Само название, а также эпиграф повести отсылают к греческим художникам, их эстетическому союзу. Значение слова «черта» как отражение сущности изображаемого на полотне человека, как смысл всего портрета, реализуется в структуре произведения. Главную черту Генриха Гейне открыла Камилла, сразу же определившая в нем поэта, а черта, или линия любовного чувства, которое испытали герои, является основной идеей произведения, без этой «черты» не существовало бы и повести, как не существовало бы живописного полотна художника, решившего это любовное чувство запечатлеть на своей картине.

#### Литература

1. Беляева-Экземплярская, С. Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке / С. Н. Беляева-Экземплярская // Проблемы музыкального мышления. – Москва, 1974. – С. 303–329.
2. Виеру, Н. Скрябин и тенденции современного искусства / Н. Виеру, А. Н. Скрябин // Сборник статей. – Москва, 1973. – С. 320–343.
3. Вислова, А. В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. / А. В. Вислова. – Москва : Российский институт культурологии, 2000. – 212 с.
4. Галоци-Комяты, К. От «Апеллесовой черты» к «Гамлету»: (Об одном мотиве в творчестве Пастернака) / К. Галоци-Комяты // Studia Rossica Posnaniensia. – 1993. – № 24. – С. 3–8.
5. Из наследия «раннего» Пастернака // Историко-философский ежегодник, 1991. – Москва : Наука, 1991. – С. 355–359.
6. Каган, Ю. М. Об «Апеллесовой черте» Бориса Пастернака: попытка постижения / Ю. М. Каган. – URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/kritika/kagan-ob-appellesovoj-cherte.htm> (дата обращения: 11.12.2022). – Текст : электронный.
7. Куплевацкая, Л. А. Символика хронотопа и духовное движение героев в романе «Братья Карамазовы» / Л. А. Куплевацкая // Достоевский : материалы и исследование. – Санкт-Петербург : Наука, Санкт-Петербургское отделение, 1992. – Т. 10. – С. 90–100.
8. Маслова, А. Г. Аспекты анализа хронотопа лирического произведения (на примере поэзии Б. Л. Пастернака) :

учебное пособие к спецкурсу / А. Г. Маслова. – Киров : Издательство ВятГГУ, 2006. – 132 с.

9. Маслова, А. Г. Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б.Л. Пастернака : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Маслова А. Г. – Киров, 2003. – 21 с.

10. Маслоу, А. Психология бытия / А. Маслоу. – Москва : Ваклер, 1997. – 300 с.

11. Пастернак, Б. Л. Собрание сочинений. В 5 томах. Том 4. Повести. Статьи. Очерки / Б. Л. Пастернак. – Москва : Художественная литература, 1991. – 909 с.

12. Раков, В. П. Семантика и графика стиля М. Цветаевой / В. П. Раков // Константин Бальмонт, Марина Цветаева

и художественные искания XX века. – Иваново, 1999. – Вып. 4. – С. 122–141.

13. Терешкина, Д. Б. Фермата, или управляемое безвремя: *ad libitum* как художественная стратегия / Д. Б. Терешкина // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2018. – № 3 (23). – С. 52–69.

14. Тишунина, Н. В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедийного анализа / Н. В. Тишунина. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ имени А. И. Герцена, 1998. – 159 с.

15. Шумилин, Д. А. Скрябин – музыка – философия: к методологии проблемы / Д. А. Шумилин // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2009. – № 101. – С. 258–261.

**A.G. Maslova**

### **THE INTERMEDIAL POETICS OF B.L. PASTERNAK'S NOVELLA «APELLES LINE»**

The study analyzes the early novella by B.L. Pasternak as a manifestation of the artistic search of a novice writer. In the novella Pasternak uses the techniques of theatrical, musical and visual arts. The theatrical text of the novella is revealed in the playing behavior of the main character and in the image of the stage. The musical techniques are implemented in changing rhythms – slowing down, accelerating, pauses. The techniques of fine art are expressed in the motif of the line and the technique of a shift. The line is considered as the main feature characterizing the hero or the situation. The cubist shift technique allows Pasternak to show the connection of different-time plots in similar situations, to emphasize the idea of the unexpected crossing of the border between the world of the game and the world of real feelings, between the world of invented «plots» and the world of eternal entities. The main thing in the novella turns out to be the plot of transformation, associated with the transition of the characters from the field of theatrical play to the field of high feelings of love. The concentration of techniques of different types of art in the «Apelles Line» of B.L. Pasternak fits into the context of the artistic search in Russian literature of the 1910s.

Russian literature of the 20th century, synthesis of arts, poetics of shift, sounding pauses, artistic time and space