

Л. Л. Горелик



**«ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ»
Б. ПАСТЕРНАКА**

**«УЖЕ НАПИСАН ВЕРТЕР»
В. КАТАЕВА**



МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ

Смоленский государственный педагогический университет

Л.Л.Горелик

**«Воздушные пути» Б.Пастернака и
«Уже написан Вертер» В.Катаева**

Смоленск

1998

Печатается по решению редакционно-издательского совета Смоленского государственного педагогического университета.

«Воздушные пути» Б.Пастернака и «Уже написан Вертер» В.Катаева: Пособие к спецсеминару для студентов дневного и заочного отделения. Автор. Л.Л.Горелик. Смоленск, 1998, — 20с.

В предлагаемой брошюре анализируются две повести: «Воздушные пути» Б.Пастернака и «Уже написан Вертер» В.Катаева. Автор показывает, что оба произведения построены на подтекстах. Причем, если для повести Пастернака это античная мифология и трагедия Софокла, то в «Уже написан Вертер» в качестве подтекста выступает сама повесть Пастернака. Брошюра рекомендуется в качестве пособия для работы в спецсеминаре по литературе постсимволизма.

Оформление Л.С.Журавлевой.

© Смоленский государственный педагогический университет, 1998.

Подписано к печати 04.04.98. Формат 60 x 84 1/16. Бумага типограф. №2
Печать офсетная. Усл.п.л. 1,25. Уч.-изд.л. 1,25. Тираж 150 экз.
Заказ

ИЧИ Карпинского, 214 000 Смоленск, ул.Пржевальского, 16.

Короткая повесть Б. Пастернака «Воздушные пути», написанная в 1923 году, вмещает сложную фабулу — с кражей ребенка, с любовным треугольником, тайной рождения, контрреволюционным заговором и смертной казнью.

В повести три главки. С точки зрения же фабулы она распадается на две части. Между событиями первой и второй части проходит более пятнадцати лет. Первая часть, состоящая из двух главок, производит впечатление оперности стремительно-романтическим фабульным развитием. Здесь и кража ребенка цыганами, и чудесное его возвращение, и встреча с бывшим возлюбленным, и неожиданное отцовство. Очевидно при этом, что фабульные повороты нужны автору не для занимательности (о том, что ребенок найдется, он ставит читателя в известность заранее), а для чего-то иного.

Во второй части повторяется ситуация первой, но на этот раз со значительно меньшей долей романтической условности. В центре второй части событие тоже неординарное, но назвать его оперным уже нельзя. И не потому, что на этот раз счастливый конец отсутствует, а потому, что арест и казнь участника контрреволюционной группы в годы революционного террора — событие более типичное, чем похищение ребенка цыганами.

Первоначально повесть была значительно длиннее: она содержала непосредственное описание смертной казни, не пропущенное цензурой при первой публикации и потому не сохранившееся [1] Тогда можно сказать, что повесть была построена чрезвычайно симметрично, причем в основе симметрии лежал контраст: первая глава - смертельная опасность, вторая - чудесное спасение, и во второй части ситуация повторяется: третья глава — новая смертельная опасность, четвертая — казнь.

Время и пространство первой и второй части также изображены контрастно. Действие первой части развивается в течение суток, но преимущественно на рассвете летом 1903 или 1904 года на даче возле приморского города. События второй части - зимним вечером 1919 или 1920 года, вероятнее всего, в том же городе. Однако «молодости и моря как не бывало» (96). [2]

Необходимо отметить, что лето и море первой части изображены отнюдь не идиллически. По словам автора, это «жестокое пространство», с болезненным и злобным горизонтом, с вскинувшейся на дыбы тучей и бушующим ливнем. Но в этом пространстве есть и «зябкие луга под насквозь потными попонами» тумана (89), есть птичка и ее чирика-

ные, как два алмаза на рассвете (91), и еще множество таких же прекрасных примет. Пространство это не только «жестокое», но и прекрасное. Оно воплощает жизнь в ее трагизме и прелести.

Люди мечутся в этом пространстве в поисках ребенка, «как белье, сорванное на рассвете порывом ветра с забора» (90). Но это люди «белоснежные» в своем пике (88), и еще раз отмечается, что это «дама, моряк и штатский», все в белом (88). Больше мы не знаем об их внешности ничего.

Пространство второй части изображено с меньшими подробностями, оно компактнее и однообразнее. Это проходной двор с горами мусора под снегом, особо подчеркиваются «скопища дохлых кошек и консервных жестянок», как составная часть этого мусора (96).

Кроме того, это помещение губисполкома с напоминающей ковер грудой опилок и сора на полу (95, 98), с заваленным «стаканами, сухарным и рафинадным ломом, частями разобранного револьвера, шестигранными карандашами» столом (95 - 96).

Персонажи, носившие в первой части белые одежды, превратились в «съеденного острым недосыпанием мужчину в короткой куртке нараспашку и грязную, давно не умывавшуюся женщину с вокзала» (96). Над этим грязным и измученным пространством особо отмечается новизна неба. Автор призывает «поразиться тем, до чего это небо ново» (93), называет его «небо Третьего Интернационала» (94). Изображение неба во второй части повести необыкновенно важно, так как оно послужило основой названия повести и, следовательно, может дать ключ к ней. Небо и остальное пространство второй части противопоставляются: небо «насыщалось опустошенной землей» (94). В комментариях к повести небо это связывается с письмом Б.Пастернака к К.Федину от 6 декабря 1928 года. В этом письме Б.Пастернак высказывает мысль о чуждости для России революционных идей. В комментариях цитируется: «Не правда ли, как фатальна эта двойственность нашего времени? Все оно пришло к нам с Запада, им внушено и подсказано, а между тем никогда не бывал так взрыт до основания наш восток, как в результате этого западного события» [3] Письмо это, однако, было написано через пять лет после повести «Воздушные пути», и вряд ли возможно их напрямую связывать, тем более, что текст повести дает основания для иного понимания этого образа.

Рассмотрим «небо Третьего Интернационала», как оно представлено в повести. Одна из линий воздушных путей, «старая военная ветка, где-то в своем месте и в какие-то свои часы пересекавшая границу

Польши и потом Германии, - ТУТ, У СВОЕГО НАЧАЛА, (выделено мной - Л. Г.) на глазах у всех выходила из границ разумения посредственности и ее терпения. Она проходила над двором, и он пугался далекости ее назначения и ее угнетающей громоздкости...» (94). Начало эта ветка воздушных путей берет здесь, в России, и уже отсюда идет к границам Польши и Германии. Здесь же сказано, что воздушные пути - это «прямолинейные мысли» не только Либкнехта, но и Ленина, «и не многих умов их полета». Из персонажей повести достигает или почти достигает этих путей Левушка Поливанов.

Два раза во второй части повести говорится, что его походка напоминает движение по воздуху на аппарате «гигантские шаги». Гигантские шаги — развлекательный аттракцион, распространенный в начале века. Человек при помощи этого аппарата двигался по воздуху, удерживаемый специальным канатом. «Вдруг вошел Левушка. Что-то подобное лямке гигантских шагов с размаху внесло его на второй этаж с воздуха». (94). Лямка эта оказывается связанной с портфелем члена президиума губисполкома Поливанова. «Канат гигантских шагов дрогнул и натянулся. Портфель пришел в движение» (95).

Левушка - самый сильный, самый неординарный из персонажей. Он — удачливый любовник и, видимо, отец ребенка. К нему взывает Леля в первой части, когда силы уже оставили ее и мужа: «Мы больше не можем. Спаси! Найди его». (93). К нему приходит за спасением и во второй части. Обычных людей воздушные пути «валют с ног» (94). Дочь Лели и Дмитрия, сам Дмитрий, Тоша гибнут. Леля в конце повести падает «громадную неразбившеюся куклой» (98).

Воздушные пути установлены «на уровне, достаточном для прохождения всяческих границ, как бы они ни назывались» (94). Л. Флейшман, отмечая тему границы в повести, связывает ее с биографическими трудностями Пастернака. Так как родители его теперь проживали в Берлине, перед ним остро встала тема границ между государствами, затрудняющих родственные отношения. «С 1923 года она (революционная тема - Л. Г.) оказалась теснейшим образом связана с мотивом «границ» и нарушения «родственных» отношений, и не приходится сомневаться в отражении его проблематики, вставшей перед автором в связи с берлинской поездкой». [4]

Однако контекст ясно показывает, что «граница» здесь означает не только границу между государствами, но и границу в переносном смысле — границу морали, нравственности, границу обычного челове-

ческого разума [по словам автора, воздушные пути выходят «из границ разума посредственности и ее терпения» (94)]. Революционная догма - «воздушные пути» - разрушает эти границы. Даже неординарный человек Левушка Поливанов с трудом выдерживает их отсутствие. Оно выносимо лишь для немногих мечтателей.

Если пространство первой части --- обычная человеческая жизнь с ее трагизмом и прелестью, то пространство второй части -- жизнь, нарушенная «воздушными путями», иначе говоря, жизнь с нарушенными нравственными нормами. Метафора же «воздушных путей», на наш взгляд, скрывает в себе не мысль о чуждости для России революционных идей, а мысль о неестественности революционных идей для обычных людей с нормальной моралью, независимо от того, в какой стране эти люди живут.

Обратимся теперь к персонажам повести. В ней много подробностей, бытовых деталей. Однако персонажи даны как маски людей определенного круга в определенной ситуации.

Психологическая однолинейность персонажей выражается в том, что их поведение и чувства показаны только в отношении к ситуации, без психологических сложностей, хотя и достоверно. Например, состояние матери пропавшего ребенка выражается вначале в криках на няню, потом в мертвенном цвете лица и подкашивающихся ногах, в отчаянном признании. Персонажи поражают своей заданностью. Это плоскостное изображение, лишённое перспективы. Даже в тех случаях, когда возникают ситуации, указывающие на сложные, противоречивые чувства персонажей, требующие авторских объяснений и комментариев, эти объяснения и комментарии отсутствуют. Автор, например, совершенно не затрудняет себя хоть каким-то психологическим объяснением сложных отношений Лели с Дмитрием и Левушкой. В повести отсутствует даже намек на неизбежные в такой жизненной ситуации переживания. Интеллигентная Леля воспринимает свои отношения с мужем и бывшим любовником совершенно бездумно, что невозможно было бы в жизни, так как противоречит ее образу - образу интеллигентной дамы девятисотых годов. Автору «Воздушных путей» нужна ситуация треугольника для мотивировки скрытого отцовства. Психологические же переживания Лели не нужны автору для его целей и потому он игнорирует их, так как жизнеподобие для него необязательно.

Психологическая однолинейность сохраняется за персонажами до конца повести. В последней главке они приобретают другие, но столь

же схематические черты: перед нами революционный деятель губернского масштаба и интеллигентная дама, какой она стала в годы гражданской войны. Образы убедительны не жизнеподобием, а обнаружением своей внутренней сущности.

В литературе о Пастернаке уже много писалось о своеобразии его эстетики, идущей от символизма и противостоящей ему [5] Сам Пастернак неоднократно высказывался на эстетические темы в письмах, докладах, статьях. Задача художника, по мнению Пастернака, заключается в том, чтобы выявить глубинный смысл, лежащий за внешней оболочкой явления, вскрыть его Первооснову. Образы строятся из деталей реальности, но сама реальность приобретает «в сердце лирика» переносный смысл [6]. В таком образе реальность, будучи соотнесена с субъективным восприятием художника, открывает в себе свою «логически непроницаемую» сущность.[7].

Нетрудно заметить, что такой механизм построения образа сродни мифологизации изображаемого явления. Ведь при мифологическом понимании реальность сама по себе имеет еще и вторичный, постигаемый каждым интуитивно выятный человечеству смысл. При такой манере ситуации и характеры скрывают в себе обобщенные, в котором и заключается авторская позиция.

Задача исследователя при этом — обнаружить первооснову образа. Для пространства первой и второй части мы это уже сделали. Для персонажей повести такой внутренней сущностью является их психологическая обезличенность, масочность. В первой части это «дама, моряк и штатский, все в белом». Во второй части это революционер и переносящая тяготы гражданской войны женщина. Поскольку персонажи даны как маски, лишённые психологической перспективы, на первый план выступают их действия, то есть мотивы повести.

Ситуации повести не выходят за пределы житейски возможного, но подходят к его границам слишком близко для реалистического письма. Кража ребенка, скрытое отцовство, бездумно обманутый муж интеллигентной дамы - в совокупности эти мотивы, собранные на малом пространстве повести, с позиций реализма могут восприниматься только как надуманные, а с иных позиций, к которым подходим к повести и мы, как откровенно условные.

Во второй части повести собраны древнейшие мифологические мотивы, принадлежащие к фиванскому циклу: ребенок разлучен с родителями, отец и сын не знают о своем родстве; следующий мотив изме-

нен - в повести Б. Пастернака отец виновен в убийстве сына. А самоослепленному узнавшего правду Эдипа соответствует в повести такая деталь: узнав правду, Поливанов «испытывал страшную ломоту в глазницах, и когда обводил взглядом комнату, она плыла перед ним сплошными сталактитами, ручьями. Он (...) провел рукой по глазам, и от этого движения сталактиты заплясали и стали расплываться». (98) Кроме того, пространство второй части повести — двор с кучами мусора и заваленный опилками и сором кабинет — слишком напоминает о моровой язве, еще одном мотиве фиванского цикла. Это зачумленное пространство гражданской войны.

Вряд ли такое совпадение мотивов объяснимо случайностью. Подтекстом повести Б.Пастернака «Воздушные пути» является миф о царе Эдипе и неразрывно связанная с ним в сознании читателя трагедия Софокла «Царь Эдип». В свете этого становится в какой-то степени понятной фабульная условность первой части повести. Укравшие ребенка цыгане, конечно, концентрируют идею рока.

Но в первой части есть и другие мотивы, производящие впечатлительные натянутых и условных. Попытаемся их также объяснить, обратившись к античной мифологии.

Спасают ребенка некие близнецы-гимназисты с Ольгиной. Почему автору важно упомянуть, что они близнецы, да еще назвать улицу, на которой проживают эти эпизодические персонажи, в то время, как никаких иных географических названий в повести нет? Не назван город, не названы места событий.

Не совсем естественным также может показаться поведение моряка, узнавшего, что пропавший ребенок - его сын. Вместо того, чтобы начать искать мальчика еще интенсивнее, на что и рассчитывает сообщившая новость Леля, он прекращает поиски и начинает бросать камешки в море.

В контексте этих подробностей следует обратить внимание и на начавшийся сразу же после пропажи ребенка сильнейший ливень. «Льет дождь, льет, как из ведра (...). Две фигуры бегут по полю. У мужчины черная борода. Косматая грива женщины бьется по ветру. У мужчины зеленый кафтан и серебряные серьги, на руках он держит восхищенного ребенка. Льет, льет, как из ведра.» (88) Туча, ливень упоминаются и еще несколько раз в связи с похищением ребенка.

В контексте других подробностей повести можно предположить, что ливень, сопровождающий похищение ребенка, имеет подтекстом

Девкалионов потоп, насланный Зевсом на людей за то, что они принесли в жертву ребенка. Для того, чтобы восстановить род людской после потопа, Девкалион начинает бросать камни. Так же поступает и моряк. Камни под его ногами продолжают «жить и шевелиться». «Это полз, осыпался, вздыхал и переворачивался с боку на бок потревоженный хрящ [8] и, погрохатывая, укладывался поудобнее...» (93).

Спасшие сына моряка близнецы-гимназисты, конечно, связаны с мифом о близнецах Диоскурах, покровителях мореплавателей. Известно, как близки были Пастернаку эти благородные и дружные спартанцы, готовые поделиться друг с другом даже бессмертием. Они сопутствовали лирическому герою Б.Пастернака в его первом сборнике «Близнец в тучах»

Имя Ольга также небезразлично для Б. Пастернака, и в данный период связано с Ольгой Фрейденберг. Оно могло бы обозначать сильный, решительный женский характер, какой был у самой Ольги Фрейденберг или у княгини Ольги, от которой пошло это имя на Руси. Возможно, не случайно такова Ольга в «Спекторском». Однако в данном контексте это имя является, видимо, намеком на мифологические интересы Ольги Фрейденберг, как бы ключом к «близнецам Диоскурам» и ко всему мифологическому подтексту повести.

Итак, подтекстом первой части повести являются мифы о Девкалионовом потопе и о близнецах Диоскурах; во вторую часть входят мотивы из мифа о царе Эдипе и, соответственно, трагедии Софокла «Царь Эдип».

Тем самым в подтекст повести вносятся мотивы, связанные с человеческими жертвоприношениями, с проблемами рока и свободной воли человека. В.Ярхо пишет: «Софокловский «Царь Эдип» представляет собой как бы фокус, в котором сосредоточиваются самые разнообразные и зачастую противоречивые взгляды на древнегреческую трагедию (...). Кто только не искал в софокловском «Эдипе» ответа на свои вопросы, подтверждения своих взглядов на движение всемирной истории, (...), на сущность человеческой природы!» [9] Ориентация на античные мифы и древнюю трагедию позволяет Б. Пастернаку в короткой повести поставить вопрос о правомерности революционного насилия, о мере ответственности человека за происходящее, о праве человека изменять по своей воле законы нравственности. Повесть осмысливает недавние события революции и гражданской войны.

В первой части перед нами разворачивается метафора жизни как таковой. Эта жизнь нелегка. В ней возможны страдание и страх. Но люди в первой части живут по естественным законам рока, и благородные высшие силы охраняют их.

Во второй части жизнь управляется уже не нормальными законами рока, а искажающими нормальные границы законами «воздушных путей». Во второй части нет экзотических фигур, воплощающих рок. «Воздушные пути» — сознательное строение немногих людей, к которым принадлежит и Левушка Поливанов.

Особое значение приобретает в повести изменение мифологического мотива: не сын виновен в гибели отца (как было в мифе и трагедии Софокла), а отец виновен в гибели сына. Такой мотив также неоднократно и в разных вариантах отражен в мифологии. Как известно, он связан с архаическим обычаем принесения в жертву детей. Поливанов не просто виновен в гибели сына, он как бы приносит его в жертву своей идее. Тем самым Б. Пастернак переставляет акценты в своем сюжете иначе, чем было в трагедии Софокла. «Трагическая вина» Левушки Поливанова бесспорна.

Помимо мифологических мотивов важную роль играет в повести мотив безымянности. Те, от кого зависит спасение, ни в первой ни во второй части не знают имени жертвы.

Близнецы-гимназисты спасают, как говорит автор, «безыменного знакомца» (91), а Поливанов видит списки расстреливаемых, где Тоша фигурирует под чужой фамилией, и потому никак не реагирует на этого «безыменного знакомца». Попытки спасти он предпринимает только тогда, когда Леля сообщает ему имя.

Проблема имени — в центре предшествующей «Воздушным путям» повести Б. Пастернака «Детство Люверс».

Для маленькой Жени Люверс явление адекватно имени и полностью объясняется им. Повзрослев, Женя начинает понимать, что название жизненного факта определяет его лишь очень поверхностно. Кроме этой поверхностной, определяемой именем видимости явление действительности — будь то незнакомый Жене человек Цветков, завод Мотовилаха или улочка за садом — имеет еще внутреннее, невыразимое словом значение. Это та одухотворенность, которая существует сама по себе, а не в названии и способна открываться ищущим ее людям, достигшим нравственной зрелости.

Духовное взросление Жени заключается в том, что она начинает замечать одухотворенность неизвестных ей по имени явлений, существующих, казалось бы, независимо от нее, чувствовать свою с ними связь и ответственность за них.

В повести «Воздушные пути» эта тема развивается. Близнецы-гимназисты с Ольгиной, слепок с благородных Диоскуров, спасают чужого, «постороннего», как сказала бы Женя Люверс, ребенка, так как им важно не имя, а его человеческая сущность. Поливанов же, один из строителей «воздушных путей», не замечает за именем сущности; не случайно Б. Пастернак называет строителей «воздушных путей» мечтателями, говорит, что у них «прямолинейные мысли» (94). Прямолинейность (т. е. ограниченность) мысли не позволяет Поливанову видеть за чужим, посторонним, незнакомым именем одухотворенную сущность, могущую оказаться его сыном.

Если Эдип Софокла, пытаясь уклониться от воли рока, проявляет свободу действий, но тем не менее не может выйти за рамки условий и вероятности, и совершает предначертанное ему роком преступление, то проблема Левушки Поливанова другая. Левушка Поливанов в «Воздушных путях», пытаясь изменить жизнь своей свободной волей, игнорирует установленные высшими силами законы нравственности. Однако, отвергнув помощь высших сил, он сам из-за прямолинейности, ограниченности своей мысли не может уловить сущность явлений, а видит только поверхностные их имена⁴ и потому совершает преступление. Его вина продиктована не роком, а только свободной волей.

Древняя, присутствовавшая еще в античные времена проблема улавливается Б. Пастернаком в проблемах современной жизни и решается с опорой на мифологический опыт человечества.

В повести Б. Пастернак отрицает право на революционное насилие. Человек в силу ограниченности своего разума не должен ставить свою свободную волю выше нравственных законов, установленных для него божественными силами или пострадавшим человечеством в процессе своего опыта — вот мысль, к которой подводит повесть.

Однако через 56 лет после публикации повести «Воздушные пути» мысль о трагической вине «мечтателей» была переосмыслена и оспорена современником Б. Пастернака В. Катаевым. Если учесть склонность позднего В. Катаева к диалогу с его умершими современниками, [10] можно с уверенностью сказать, что публикация повести «Уже написан Вертер» не случайно была приурочена к 20-й годовщине со дня смерти Б. Пастернака [11].

Не только название повести В. Катаева отсылает к стихотворению Б. Пастернака 1918 года «Рояль дрожащий пену с губ оближет...», в тексте есть отсылки к другим произведениям Б. Пастернака, а фабула, по сути, заимствована из повести «Воздушные пути».

На заимствованность фабулы намекает и название повести: «Уже написан...». Вводится в катаевский текст и название повести Б. Пастернака, при этом оно обыгрывается, приобретая новые значения. «Может быть, пытка памятью?.. Вариант воздушных путей?» (154) [12] Вариант воздушных путей — это еще один вариант пастернаковской повести. Но есть и еще одно значение. Воздушные пути становятся в повести В. Катаева путями героя в прошлое. Как и Б. Пастернак, В. Катаев использует слово «рельсы», но это не «разматывающаяся рельсовая колея» [13] воздушных путей, проложенных по небу, а рельсы, по которым поезд с отсутствующей тамбурной дверью (поезд, из которого нельзя выйти) уносит героя в его прошлое. Если в повести Б. Пастернака воздушные пути — метафора революционной догмы, то в повести В. Катаева они становятся метафорой времени, неотвратно уносящего героя к смерти.

Символом эпохи становятся не только кирпичи недостроенного православного храма, из которых сложен гараж, служащий местом расстрелов (123, 124, 125 и далее), но и тема каменного угля. «Каменноугольная тьма» (123) явилась в повесть Катаева из стихотворения О. Мандельштама «Мир начинался страшен и велик...», где «каменноугольный могучий мозг» приписывается строящему новый мир из земных недр папоротнику-большевику, «добровольному скрепителю трудящихся». Н. Струве считает, что в этом стихотворении О. Мандельштам «славит Ленина в мавзолее» [14]. Однако если здесь и есть аллюзия на ситуацию «Ленин в мавзолее», сказать «славит» никак нельзя. В стихотворении О. Мандельштама, созданном в 1935 году, черный папоротник поднял себя «пластами боли». Так, уничтожая себя и «трудящихся», в страшных муках строит он новый мир. Возникает образ страшный, бесчеловечный.

То, что это не случайное совпадение, подтверждается неоднократным повторением темы каменного угля в повести. «Донбасс, что ли?» — удивляется навязчивому повторению этой темы сам автор (123). Иногда она возникает рядом с также свойственной О. Мандельштаму темой «щебетанья крови», сердцебиения (130, 132), темой керосина (132). Входя в подтекст повести, стихотворение «Мир начинался страшен и

велик» усиливает атмосферу страха, пронизывающую ее. Страх является одним из основных признаков эпохи, изображенной В. Катаевым. Кроме того, «каменноугольный могучий мозг» напоминает о «прямолинейных мыслях» строителей воздушных путей из повести Б.Пастернака. Однако при наличии таких отсылок повесть В.Катаева построена на совершенно иных эстетических принципах. Действие повести происходит в Одессе, летом 1920 года. Город не только назван, но названы улицы и конкретные приметы их. Это изображение города как такового, вне подтекста, свойственного пространству Б.Пастернака.

В отличие от военного пространства «Воздушных путей» пространство Одессы 1920 года остается привлекательным для людей. Они продолжают жить обычной жизнью и могут быть счастливы. Летом 1920 года счастлив не только Дима, до его женитьбы чувствовала себя счастливой и его мать, Лариса Германовна: «Революция? Какое ей дело до революции! Она была счастлива...» (143).

По-другому изображены и персонажи. Их много больше, чем в повести Б. Пастернака, они психологически многоплановы, их поступки подробно мотивированы, а внешность описана. Двое из них имеют прототипов. Главный герой, Дима, отчасти идентифицируется с автором [он имеет черты характера и биографии Пчелкина, героя поздней автобиографической прозы В. Катаева, в конце повести автор сознается, что сновидец (как бы доживший до преклонных лет Дима) - он сам].

Имеет прототипа и антипод Димы, Наум Бесстрашный. Он воплотил некоторые черты биографии и личности известного чекиста, близкого в начале 20-х годов к поэтическим кругам, убийцы германского посла графа Мирбаха Я.Г.Блюмкина. Это общение с имажинистами, склонность к позе и красивой фразе; расстрелян органами НКВД за связь с изгнанным Троцким; наконец, о нем прямо сказано в повести: «человек, убивший императорского посла для того, чтобы сорвать Брестский мир» (124).

В повести В. Катаева отсутствует древний мотив об отце, не знающем о своем отцовстве и виновном в гибели сына. Вместо него появляется немного менее древний, но зато сохранивший всю свою актуальность в XX веке мотив сознательного предательства близких людей.

Если поступок «женщины-сексота», как ее называют в повести, Надежды-Гильотины-Инги еще выходит за рамки обычного, то измена отца Димы, «красавца в адвокатском фраке», эвакуировавшегося с «полурусалкой-полуцыганкой», бросив семью в революционной Одессе

(142), случай совершенно обычный. Возможно, этот мотив содержит ироническую полемику с «Воздушными путями»: «полуцыганка» и здесь выполняет роль рока, но похищает она не сына, а отца. Ларисе Германовне в образе «полуцыганки» является во сне эвакуация, т. е. спасение, которого лишила ее сына «полуцыганка» (142).

Инга и отец Димы сближаются в повести тем, что Инга отождествляется Димой с матерью, а мать Димы отождествляет, в свою очередь, сбежавшего мужа и сына. Возможно, здесь есть и намек на «Воздушные пути»: персонажей преследует «эдипов комплекс». Диму предаёт не только Инга, но и отец. С мотивом несчастной любви связано и название повести — «Уже написан Вертер», ведь дальше в стихотворении Пастернака, к которому отсылает это название, говорится о том, что измена в любви (а в контексте повести Катаева вообще всякая измена) не является катастрофой, а только одним из звеньев катастрофической цепи событий в чреватом смертью воздухе XX века: *А в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно что жили отворить.* [15]

Древность мотива измены и казни невинного подчеркивается аллюзиями на евангельский сюжет. Диму допрашивают в комнате, где ребенком он смотрел панораму «Голгофа». Евангельские аллюзии намекают на мотивы предательства и казни невинного, вводя тему Иуды и Христа.

На древность мотива предательства указывает в контексте повести и неоднократное упоминание картины юного Димы «Пир в садах Гамилькара» на сюжет из «Саламбо» Г. Флобера. Варварский пир соотносится с эпохой, описываемой в повести. В «Саламбо» присутствует и мотив предательства женщиной возлюбленного из патриотических соображений, мотив жертвоприношения детей. Как знак той же темы появляется опера Верди «Аида». Афишу «Аиды» видит Лариса Германовна рядом со списком расстрелянных на афишной тумбе. Через много лет постаревший Дима пишет картину «Ночь» на сюжет из «Аиды». На этой картине он изобразил пейзаж, напоминающий ту дачную местность под Одессой, где прошли его детство и юность. Но вместо злополучного маяка (он был арестован за участие в собраниях на маяке) он рисует финиковые пальмы и две пирамиды. Это мечта о несбывшемся: ведь Аида не предает Радамеса, а предпочитает сама погибнуть вместе с ним. Картина, которую возит с собой уже немолодой Дима по исковерканным дорогам войны» (145), воплощает его тоску по благородству, которое присутствует в опере, но которого он не встретил в жизни.

- Сама история о юноше, арестованном органами ЧК, и хлопотах матери, пытающейся спасти сына, описывается в «Уже написан Вертер» значительно подробнее, чем в повести Б. Пастернака. Это действительно лишь «вариант воздушных путей» (154).

В «Воздушных путях» просьба Лели об арестованном сыне — короткий эпизод. Телефонные разговоры Поливанова, выясняющего судьбу юноши, не показаны читателю.

В «Уже написан Вертер» просьба Ларисы Германовны о спасении сына проходит несколько инстанций, о которых читателю подробно рассказывается. Это дает возможность автору развернуть показ «мучеников догмата». Это очень разные люди. Но все они, даже Наум Бесстрашный, подвержены человеческим слабостям. Их деятельность — результат их личных, глубоко человеческих ошибок.

В повести можно увидеть социальные и психологические корни этих ошибок, индивидуальные для каждого персонажа. Для Наума Бесстрашного это безрадостная юность и свойственный его характеру романтизм, почерпнутый из книг. «До революции он был нищим подростком, служащим подручным в книжном магазине, где среди бумажной пыли, по ночам, при свете огарка, в подвале запоем читал исторические романы и бредил Гильотиной и Робеспьером» (150). Для Маркина — обостренная чувствительность к социальным несправедливостям, обостренное чувство долга и чести (139 - 140). Для Инги — глупость и неразвитость «девушки из народа» (130).

Однако оказывается, что побуждения, стремления и поступки этих, таких разных, людей почти не важны. Предательство и самоотверженность, подлость и благородство приводят к одним и тем же, самым неожиданным, результатам.

Запущенный механизм, тот «загадочный круг», о котором пишет в своих мемуарах Лось, перемалывает людей независимо от их устремлений и поступков, так как поступки эти — лишь звенья в сложном механизме судьбы. Говоря витиеватым слогом Лося, «Каждое звено было отлично от другого, как разнились сибирские каторжные тюрьмы от Сорбонны... (...) И ковался, ковался загадочный круг...» (138). Бесталанные мемуары Лося оказываются пророческими, он описывает сложный механизм, приведший его к гибели.

Кульминационные мотивы повести — спасение Димы и гибель всех остальных — не месть и не торжество справедливости. Одновременно с Димиными палачами гибнет и его мать. «Загадочный круг»

вращается и давит людей, и движут его не люди, а «таинственная — кем предначертанная? — судьба» (138). Глупая Инга, порядочный Лось, честный Маркин, исполнительный Ангел Смерти, тщеславный Наум Бесстрашный не могут избежать судьбы.

Но не может избежать ее и Дима.

История о юноше, арестованном ЧК и чудом спасшемся, обрамлена историей о старике-сновидце. Старик и юноша — один человек, а в конце повести он сливается с автором. Это обрамление повести все пронизано символами.

Герой-сновидец, в юности чудом избежавший смерти, вновь чувствует ее приближение. Ведь «улитка пространства» устроена таким образом, что «отдаляясь, он приближался, а приближаясь, отдалялся от цели» (123). Поезд без тамбурной двери — метонимия воздушных путей, прочерченных временем [16] — уносит героя в прошлое, в опасные дни его юности. Это путешествие — во сне. Он далеко ушел от тех смертельных дней. Но «отдаляясь, он приближался». Повесть пронизана идеей относительности жизни и смерти, относительности добра и зла.

Вопрос о вине в трагических событиях истории каких-то людей, «мучеников догмата» решается В. Катаевым отрицательно. Гражданская война — не «трагедия вины», как в повести Б. Пастернака, а «трагедия рока». Жизнь предстает в повести как цепь случайностей. Жертва по вине случайности легко становится палачом (так невольно становится виновником гибели своей матери и четырех других людей Дима), а палач — жертвой (так гибнет, например, Инга). Воздушные пути — не революционная догма, а время, судьба. Они построены неизвестно кем, и избежать их нельзя.

Автор повести «Уже написан Вертер» далек от христианской идеи вины и покаяния, как и от идеи загробной жизни. «Ни в аду, ни в раю, ни в чистилище. Нигде». (136). Скорее, он опирается на представления буддизма о земном бытии. Оставаясь в стороне позитивную часть учения буддизма, В. Катаев опирается на буддистскую идею жизни как «колеса бытия», т. е. цепи страданий, не имеющей начала, а значит, и ответственных.

Образ цепи судьбы, «загадочного круга» из мемуаров Лося чрезвычайно близок буддистскому «колесу бытия». Символом снятия ответственности с человека перед лицом смерти становится и неоднократно повторяющаяся в повести тема «буддийского храма».

Возле здания губчека, во дворе которого совершаются расстрелы, стоит часовой-китаец с ружьем и в черных обмотках, напоминающий буддийского божка: «китаец стоит неподвижно, как раскрашенная статуэтка: фаянсовое лицо, черные брови, узкие змеиные глаза, рот без улыбки» (131). В пространствах сна, в которых блуждает герой, неоднократно возникают буддийские храмы, их многоярусные черепичные крыши с приподнятыми углами» (125). Появляется этот образ обычно в связи с темой смерти. Буддийские храмы равно осеняют и Диму, и его антипода Наума Бесстрашного. Увлекая Наума Бесстрашного «в обратную сторону по пересеченной местности все дальше и дальше от жизни», «неодолимая сила сновидения» пронесит его «мимо пыльного намека на крыши буддийских храмов» (155). Перед лицом смерти добро и зло уравниваются. Охраняющие буддийские храмы «злые духи рая отпугивали злых духов ада» (125). Ведь человек не волен сам в своих поступках. Безыдейный Дима [(«У него не было взглядов» (143)) и помешанный на идее всемирной революции Наум Бесстрашный - оба являются виновниками гибели других людей, и что с того, что один это делает сознательно, а другой слепо подчиняясь обстоятельствам [(«Кто-то взял его некогда за плечо и повел» (146)) - автор прощает их обоих, ибо в конечном счете не виноват никто.

Вина любого человека снимается его собственной обреченностью. Жертва и палач в конечном счете приходят к одному. «Что ж, мученики догмата, вы тоже - жертвы века», - цитирует автор в конце повести. Но если в поэме Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт», откуда взята цитата, «жертвы века» означает жертвы эпохи, то, будучи включено в контекст катаевской повести, это словосочетание приобретает значение «жертвы судьбы, времени вообще». Такой итог подводится в повести.

Однако полемика с Б. Пастернаком не ограничивается в «Уже написан Вертер» религиозно-философскими проблемами. Второй уровень полемики - эстетический.

Характеризуя Димину творческую манеру, автор противопоставляет ее модернизму: «Много ненужных подробностей. Передвижничество. Другие художники Изогита по сравнению с ним были настоящими мастерами - острыми, современными. Их революционные матросы (...) были почти условны» (129).

Как бы «переписывая» заново повесть Б. Пастернака, В. Катаев создает свое повествование в иной, полемичной пастернаковской творческой манере. В его повести действительно много подробностей. «Почти условные» фигуры из повести Пастернака заменяются трехмер-

ными персонажами. Но это не «передвижничество». Катаев опирается на достижения искусства XX века.

Психологическая достоверность персонажей, полнота и жизненность их изображения сочетается с символикой, с условностью времени и пространства. Именно символы и аллюзии, пронизывающие повесть, позволяют автору наиболее последовательно выразить свое отношение к изображаемому. Даже множество текстов, введенное в повесть для выражения какого-то единого представления (например, «Голгофа», «Пир в садах Гамилькара», «Аида») понимается как некое мерцающее, оттеночное единство. Изображенные же реалистически персонажи повести не дают возможности однозначного толкования. Сама социальная и психологическая детерминированность персонажей противоречит проводящейся в повести идее жизни как «загадочного круга» неизвестно кем предначертанной судьбы. Многомерность образов, полнота их изображения исключают однозначность. Так, Дима, являющийся в повести частью автора, может вступать с ним в противоречие, а возможно, и в спор. Постаревший Дима в концентрационном лагере в послевоенной России «часто вспоминал о Боге, в которого опять верил, горячо, как в детстве» (145). В отличие от автора, он принимает свою вину и раскаивается: «Он был уверен, что это Бог карает его за грехи, и со смирением принимал Божий гнев» (145).

Если судить по мемуарам о Катаеве, этот двойщийся образ отражает личность реального писателя Катаева. Так, В.Каверин вспоминает, что, проголосовав за исключение М. Зощенко из Союза писателей, через полгода или раньше В. Катаев стоял перед ним на коленях, вымаливая прощение. Услышав рассказ об этом, Каверин спросил: «Откупался?». Видимо, ему была известна привычка Катаева помогать в таких случаях материально [17]. О материальной помощи, полученной от Катаева после ссылки, вспоминает и Н.Я.Мандельштам: «Часть лета мы прожили на деньги, полученные от Катаева, Жени Петрова и Михоэльса» [18]. Чувство вины не было чуждо писателю в жизни. Возможно, отсюда и непрекращающийся диалог с умершими современниками, попытка доказать им свою правоту. Двойственность, свойственную личности В.Катаева, особо подчеркивает в своих воспоминаниях Н.Я.Мандельштам. Называя его «талантливым и циничным», она выделяет Катаева из других писателей, приспособившихся к сталинскому режиму: «Из тех, кто был отобран для благополучия, быть может, один Катаев не утратил любви к стихам и чувства литературы <...> Что было

бы с Катаевым, если бы ему не пришлось писать «Вальтер-Скотта»? Это был очень талантливый человек, остроумный и острый, из тех, кто составляет самое просвещенное крыло текущей многотиражной литературы.» [19].

Вопреки проповедуемой в повести идее уравнивания всего и всех перед лицом смерти автор не может скрыть своей неприязни к Науму Бесстрашному, жалости к Диме, презрения к Диминому отцу, преклонения перед материнской любовью Ларисы Германовны. В его повествовании нет буддийского равнодушия. Автор страшится смерти, сочувствует осужденным на расстрел. Он воспринимает человеческую жизнь как непреходящую и безусловную ценность и ужасается хрупкости ее.

Для нас неважны сейчас мотивы, по которым Катаев взялся за переработку повести Пастернака. Объективно «Воздушные пути» Пастернака восприняты в повести Катаева «Уже написан Вертер» как мифологический текст, включенный в повествование. Такое отношение между двумя текстами, строительство нового повествования на основе интерпретации уже существующего, возможно потому, что повесть Пастернака строится на принципах, близких к мифологическим,

Особый интерес представляет отношение обоих текстов — пастернаковского и катаевского — к первоначальному, мифологическому тексту. Таким первоначальным текстом для Катаева является повесть Пастернака, а для Пастернака — античные мифы и трагедия Софокла, Б. Пастернак вводит в свое произведение мифологические мотивы, как готовые знаки, накладывающиеся на новую ситуацию. Древняя ситуация узнается в новой, и это помогает осмыслить ее и расставить акценты. В повести же Катаева мотивы и образы «Воздушных путей» (тоже имеющие готовое мифологическое значение) интерпретируются как реалистические. Введение социальных и психологических мотивировок и характеристик лишает мифологические образы их первоначальной знаковости, придавая им в то же время новые значения. Образы и мотивы обретают несвойственную им в первоначальном тексте и даже отрицаемую ими многосторонность.

Подобное отношение к мифологическим текстам типично для второй половины XX века. Если брать за основу именно принцип соотносительности текстов, то «Уже написан Вертер» относится к «Воздушным путям» примерно так же, как роман Т. Манна «Иосиф и его братья» относится к библейскому повествованию, или роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» к евангельскому тексту.

Примечания:

1. Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 809.
2. Все цитаты из повести «Воздушные пути» делаются по указ. Изданию. Цифрой в скобках обозначена страница.
3. Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 809. А.Юнгрен, напротив, видит в этом образе «медиатор», соединяющий прошлое и будущее. (Юнгрен А. Iuvenilia Б.Пастернака. Stockholm, 1984. С.168.)
4. Флейшман Л. Б.Пастернак в двадцатые годы. Munchen, 1980. С.28.
5. Можно назвать работы Л.Флейшмана, И.П. Смирнова, А. Хан и др.
6. Пастернак Б. Черный бокал // Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 1991. С.354-359.
7. Пастернак Б. Символизм и бессмертие //Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С.682-683.
8. одним из вариантов мифа Девкалион говорит, что «камни — это кости Земли, так же как почва ее мякоть» (Немировский А. И. Мифы Древней Эллады. М., 1992. С. 25).
9. Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С. 181.
10. Отчетливее всего она проявилась в повести «Алмазный мой венец ». М., 1979..
11. Повесть В. Катаева была впервые опубликована в июньском номере «Нового мира» за 1980 год.
12. Здесь и дальше повесть В. Катаева цитируется по изданию: Катаев В. «Уже написан Вертер» //Новый мир, 1980, № 6. Цифра означает страницу.
13. Пастернак Б. Воздушные пути. С. 94.
14. Струве Н. Осип Мандельштам. London, 1988. С.94
15. В связи с этим мотивом можно вспомнить и «Белую гвардию» М. Булгакова. Бегство Гальберга не становится для Елены трагедией, а переживания Ларисосика (от которого ушла жена) воспринимаются как комические.
16. В.Катаев здесь опирается на характернейший пастернаковский прием — метонимию. В «Воздушных путях» была «разматывающаяся рельсовая колея», обозначающая воздушные пути.
17. Каверин В. Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 61 - 62.
18. Мандельштам Н.Я. Воспоминания: Книга первая. Paris, 1982. С.312.
19. Там же. С.299.