

ного хама; наконец, вещный мир повести, булгаковская живопись в изображении профессорских интерьеров, мастерски воплощенный «фламандской школы пестрый сор» заставляют оглянуться на ту традицию русской литературы, у истоков которой — державинская «Жизнь званская»: и это отнюдь не полный перечень реминисценций, аллюзий, скрытых пародий и полемических перегибков, вступающих в сложную полифоническую игру с поэтикой Достоевского. Ибо в многообразном переплетении имен, мотивов, ситуаций именно Достоевский неизменно оказывается тем нервным узлом, в котором сходятся основные нити, завязываются воедино традиции и современность, предвосхищая чеканную формулу, которую десятилетие спустя Булгаков вложит в уста мениппейного персонажа своего романа: «Достоевский умер — Достоевский бессмертен!».

Е. В. ПАСТЕРНАК

ДОСТОЕВСКИЙ И ПАСТЕРНАК

И. П. Смирнов в своем интересном исследовании пастернаковского стихотворения «Марбург» написал: «Как известно, Пастернак не любил Достоевского», и поставил соответствующую сноску.¹ Она приводит к книге Исайи Берлина, которая посвящена его встречам с русскими писателями — с Пастернаком и Ахматовой.² Я не буду касаться самостоятельной темы визитов Берлина и Ахматовой, но коснусь ее вскользь.

Первый приезд Берлина к нам был в 1946 г. Тогда у него произошел разговор с Ахматовой, длившийся почти сутки. В 1956 г. Берлин приехал в Россию вторично. Он был в Москве, виделся с Пастернаком и описывает один из приездов в Переделкино, где за обеденным столом говорили о литературе. Там присутствовали Вера Прохорова, Нина Табидзе; был воскресный обед с гостями, и был литературный разговор. Вот что рассказывает об этом Берлин. Его спрашивала Нина Табидзе, считают ли до сих пор на Западе великими драматургами Шекспира, Ибсена и Шоу. Берлин ответил, что интерес к Шоу сильно упал, но что всюду любят Чехова, пьесы которого часто даются на сцене. А я добавил, что Ахматова как-то сказала мне, что она не могла понять, в чем причины современного культа Чехова. По ее мнению, мир Чехова бесцветен, уныл, в нем никогда не светит солнце, не сверкают мечи, все покрыто отталкивающим серым туманом. Мир Чехова — это мир, в котором беспомощно барахтаются жалкие человеческие существа, а это — искажение жизни.

Берлин заметил, что Ахматова и в разговоре с ним высказывалась в таком духе, утверждая, что Чехов не знает жизни и смерти, не знает, что подножие небес подобно лязгу скрецающихся мечей. Пастернак на это ответил, что Ахматова глубоко ошибается. «Скажите ей, когда увидите ее, — мы не можем сейчас свободно поехать в Ленинград, как наверняка можете вы, — сказал Пастернак, — скажите ей от имени всех нас здесь, что все русские писатели обращаются к читателям с проповедями, даже Тургенев говорит, что

¹ Смирнов И. П. Достоевский и поэзия Пастернака («Марбург») // Достоевский и die Literatur. Hrsg. v. H. Rothe. Köln; Wien, 1983.

² Berlin J. Meetings with Russian Writers in 1945-1956 // Persona. Impressions. New York, 1980. P. 109-204.

время — великий исцелитель, и продолжает далее в таком духе. И лишь один Чехов свободен от этого. Он чистый художник, все у него растворено в искусстве. Он наш ответ Флоберу».

«И еще, — заметил далее Пастернак, — Ахматова обязательно заговорит с вами о Достоевском и будет нападать на Толстого. Но на самом деле Толстой прав в оценке Достоевского. Его романы — это невыносимая смесь провинцизма и истерической церковности. А Чехов — совсем другое дело. Скажите это Анне Андреевне, — я очень ее люблю, но никогда не смог ни в чем убедить».

Дальше Берлин пишет, что он Ахматову в 1956 г. не видел, а встретившись с ней в Англии, при присвоении ей почетного звания доктора Оксфордского университета, не стал с нею говорить о Чехове и Достоевском и передавать мнение Пастернака.

О чем в действительности шла речь? Речь шла о том, что Анна Андреевна, исколотавшись о возвращении сына, находилась в очень трудном и скверном душевном состоянии. Она приезжала в Москву, Берлин ей звонил, она отказала ему в свидании, сказав, что в связи с этими хлопотами она не может сейчас видеть иностранцев, что это может повредить делу. Ей было тогда очень тяжело и трудно. Читать при этом Чехова было бы, по мнению Пастернака, для нее дополнительной эмоциональной нагрузкой. Он хотел Анну Андреевну от этого избавить, тем более, что визит Берлина, который незадолго до этого женился, был Анне Андреевне тяжел. Словом, разговор замыкается на заботе об Ахматовой. А поскольку он был литературный, то Берлин придал этому разговору слишком большое значение.

Слова о том, что Достоевский — это всего лишь белиберда, провинцизм и церковность, были обмолвкой. Но мысль о том, что художник, который стремится быть учителем жизни, много теряет как художник, это для Пастернака была существенная вещь, и об этом я скажу. Эта мысль появилась у Пастернака поздно, к этому я вернуться в конце моих заметок. Пока же повторю еще раз свое твердое убеждение: что какой-то живописец может сказать в разговоре, что он не любит Рембрандта, или скульптор, что он не любит Микеланджело, — такие обмолвки ничего не значат. Судить на их основании о подлинном отношении Пастернака к Достоевскому (или любого другого художника к одному из его предшественников) методически недопустимо, ибо чего не говорят «к случаю».

Если великие художники ничего не значат для человека, занимающегося тем же делом, значит, перед нами просто человек, который ничего не понимает в своей работе. Пастернак в ней достаточно хорошо понимал. И Достоевский был по его письмам и его устным свидетельствам ровно тем, чем он и является в русской и мировой литературе, т. е. величайшим художником, опыт которого был для Пастернака странно важен.

Обращусь прежде всего к вопросу о том, что значил Достоевский для Пастернака как художник для художника.

Пастернак глубоко знал русскую литературную традицию. В качестве едва ли не анекдота расскажу такой эпизод: после войны, когда вышел в новой серии «Библиотека поэта» том Случевского,

я, прочтя и восхитившись этим ранее мне неизвестным поэтом, сказал Пастернаку:

— Вот Случевский. Он тебе знаком? Что ты о нем думаешь?

— Какой Случевский? Какой-нибудь повый?

— Да нет, тот.

— Да о чем ты говоришь, — сказал отец. — Ты признаешься в том, что ты ничего не читал, и хочешь, чтобы я высказывался о поэте, место которого в литературе достаточно определено.

Вот каково было его отношение к традициям нашей классики. Напомню, что, характеризуя Достоевского в очерке «Люди и положение» (1956), Пастернак пишет: «Если взять по одному качеству от каждого писателя, например, назвать страстность Лермонтова, многосодержательность Тютчева, поэтичность Чехова, осветительность Гоголя, силу воображения Достоевского, — что сказать о Толстом, ограничив определение одной чертой».³

И дальше идет о Толстом, что главное его качество — поразительная, парадоксальная оригинальность, основанная на страсти творческого созерцания. Неважно, что здесь относится именно к Толстому, но важно, что у Достоевского, по Пастернаку, поразительная сила воображения, а ведь сила воображения для профессионального писателя — это едва ли не главное. Художественная литература построена на силе воображения. Поэтому для Пастернака Достоевский «писатель по преимуществу». И это исторически верно. Все, что Достоевский делал, он делал как писатель. Толстой не издавал своих дневников. Достоевский писал «Дневник писателя», который публиковал. Достоевский откликался на любые события литературной жизни, на такие мелочи, которые пропускали другие великие художники слова России, не обращая на них внимания. Достоевский «отвечал» — вся его публицистика это не только вопрос, но и ответ, и притом нередко ответ именно на «мелочи». Я не говорю о его собственной критике, об ответах его фельетонистам или других ответах журналам — это уже участие в литературной жизни, которая для профессионального писателя характерна, но необязательна. И в 30-е гг., и после войны Пастернак говорил именно в этом смысле о Федоре Михайловиче. Об этом, как помнит В. И. Топоров, Пастернак говорил и на одном из вечеров в Московском университете. Поясню свою мысль. Пастернак считал, что разница между Достоевским и Толстым и другими русскими писателями в том, если сказать образно, что, например, Лермонтов писал кровью сердца, или Гоголь писал в красках, или Салтыков-Щедрин писал желчью, то Достоевский писал чернилами. Другими словами, его представление о Достоевском было представлением о человеке, профессионально пишущем. И этот пишущий человек для профессионального писателя Пастернака был образцом того, как искусство вносится в литературу.

³ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 250. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте с обозначением буквы «П.» и указанием тома и страниц.

Напомню в этой связи, что в романе «Доктор Живаго» есть такой текст: «Давнишняя мысль моя, что искусство не название разряда или области, обнимающее необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, а, наоборот, нечто узкое и сосредоточенное, обозначение пачала, входящее в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. Мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания. Мне ясно как день, я это чувствую всеми своими фибрами, но как выразить и сформулировать эту мысль? Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями, но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах „Преступления и наказания“ потрясает больше, чем преступление Раскольникова».⁴

Отношение художника к миру — это отношение целеустремленности, это претворение природы, т. е. явление мира высшего, мира Божьего духовному миру человечества. И вот как перенести природу, сделать ее вечной в духовном мире — это и есть то, о чем здесь идет разговор. И Достоевский владел этим как писатель совершеннее других в русской традиции.

Достоевского сравнивают с Шекспиром по силе трагизма и мощи изображения. Пастернак в замечаниях к переводам из Шекспира (1956), говоря о Макбете, начинает со сравнительного сопоставления «Макбета» с «Преступлением и наказанием». «Трагедия „Макбет“ с полным правом могла бы называться „Преступлением и наказанием“». Я не мог отделаться от параллели с Достоевским, когда переводил ее. Подготавливая убийство Банко, Макбет говорит наемным убийцам:

Через час, не больше,
Разведчик вам покажет, где вам стать,
И вам пазпачат миг для нападения.
Кончайте все поодаль от дворца
Сегодня ночью».

(П., 2, 319)

И дальше говорится о разработанности сюжета трагедии. «Убийство дело отчаянное, опасное. Перед его совершением надо все тщательно обдумать, предусмотреть все возможности. Шекспир и Достоевский, думая о своих героях, наделяют их даром предвидения и воображения, равным их собственному. Способность к своевременному уточнению частных деталей ведь одинакова у авторов и их героев, это двойной повышенный реализм детектива или уголовного романа, осторожно оглядывающийся, как само преступление.

Макбет и Раскольников не природные злодеи, не преступники от рождения (т. е. не дебилы, не сумасшедшие. — Е. П.). Преступниками делают их ложные головные построения, шаткие ошибочные умозаключения. В одном случае толчком, отправной точкой служит

предсказание ведьм, зажигающее в человеке целый пожар честолюбия, а другом — слишком далеко зашедшее нигилистическое допущение, что если бога нет, то все дозволено, а значит, и совершение убийства, ничем существенным не отличающегося от любого другого человеческого действия или поступка» (П., 2, 320).

Это прямое сопоставление, приведенное дальше более подробно (всякий может посмотреть соответствующие страницы), заключает в себе мысль о том, что по искусству литературной, сюжетной и идейной разработки «Преступление и наказание» — прямая параллель к трагедии «Макбет». Пастернак с давних пор. с 1914 г. (а вернее, уже даже с 1913-го), считал преступление, разработку мотива преступления, его описание и анализ — моментом огромной силы в творчестве обоих писателей. В письме К. Г. Локсу летом 1913 г., читая «Майорат» Гофмана, Пастернак писал, что «преступление напрягает литературное произведение до предела». В чем секрет этого? Секрет этого прост. Ведь преступление всегда — нарушение запрета, нарушение заповеди Божией — будем говорить так — положенного на психику человека запрета убийства. Ибо человек создан так, что, становясь убийцей, он становится бесчеловечным, он становится нечеловеком. Здоровая психика человека осознает убийство со знаком отрицания, преступить его нельзя. И пастернаковские мысли, касающиеся преступления, содержат именно этот взгляд, развивавшийся им на протяжении всей жизни, присутствовавший в его произведениях в виде не прямого, а косвенного участия в смерти человека.

Возьмем «Детство Люверс» (1922). Здесь девочка встречает человека, которого потом убивают лондальми родители при театральном разезде. Она увидела его, а потом его убили. Этого уже достаточно, чтобы сознавать свою виновность.

Известно, что Пастернак каялся в том, что Цветаева покончила с собой, когда он не успел доехать до Чистополи. Он приехал туда через два месяца после того, как она покончила с собой. Точно так же он всю жизнь не мог простить себе того, что Тициана Табидзе и Паоло Яшвилли уничтожили в 1937 г. Кстати, по отношению к 1937 г. Пастернак говорит о «шпигалевщине 37 года» (П., 2, 260), прямо связывает годы сталинских репрессий с «Бесами». Нередко позиция Пастернака встречает недопонимание. Недаром ведь Достоевский говорил: «Кайтесь, кайтесь, всегда что-нибудь останется», и Пастернака обвиняют, что он чувствовал себя виноватым в смерти Цветаевой или Табидзе, а следовательно, в какой-то мере на самом деле был в этом виноват.

Речь идет не о христианском подходе к судьбе любого человека, но о том, что, по словам Джона Донна, приведенным в эпиграфе к роману Хэмингвея «По ком звонит колокол»: «Кто бы ни умер, это твоя потеря, ты в этом виноват».

В романе «Доктор Живаго» преступление рассматривается именно под этим углом зрения. Здесь, например, Памфил Палых, революционный солдат, из-за своей чудовищной жестокости сходит с ума и убивает топором всю свою семью (части 11—12). При этом им руко-

⁴ Нов. мир. 1988. № 3. С. 93.

водит «идея» о том, что если его семья останется в живых, то с ней покончат белые, которые запытают жену и детей. В предвидении этого он их и кончает. Вот аналог той ложной идеи, которая, по Достоевскому, поработает сознание человека, ведет к преступлению, к деградации человеческого сознания, к нарушению заповеди, понятой не как нравственная догма, а как необходимое условие человеческого и общественного существования — плодотворного, счастливого, радостного.

Таким было миропонимание Пастернака, основанное на сознании высокой ответственности дела художника, неискаженного, понятого правильно, понятого как такое же важное дело, как любое другое, — от крестьянского труда до, скажем, той науки, которая открывает нам тайны, ведущие к преодолению смерти.

Сравняя художественное сознание с сознанием активным, идеологическим, Пастернак писал о своем романе в связи с характеристикой его второго героя, Стрельникова-Антипова, по жизненной позиции — антипода главного героя романа, Юрия Андреевича Живаго: «Как он любил всегда этих людей убеждения и дела, фанатиков революции и религии, как поклонялся им, каким стыдом покрывался, каким немужественным и ничтожным казался себе всегда перед лицом их. И как никогда, никогда не задавался целью уподобиться им и последовать за ними. Совсем в другом направлении шла его работа над собой. Голой правоты, голой истины, голой святости неба не любил, и голоса евангелистов и пророков не покоряли бы его своей всевыселяющей глубиной, если бы в них не узнавал он голоса земли, голоса улицы, голоса современности, которые во все века выражали наследники древних учителей — художники. Вот перед кем по совести благоговел он, а не перед героями, и почитал совершенством творения, вышедшие из несовершенных рук, выше бесплодного самосовершенствования человека».⁵

От моментов чисто идеологических и литературно-художественных перейдем к биографическим, ибо всякое утверждение теряет смысл, если оно не разворачивается во времени, не подтверждается биографически. Общую окраску отношения Пастернака к Достоевскому поймем, если проследим, как оно развилось во времени и к каким итоговым мыслям вело. Без учета биографии — внешней и внутренней в наших выводах всегда возможны накладки.

Роман «Доктор Живаго» первоначально назывался «Мальчики и девочки».⁶ Какие же здесь подразумеваются мальчики и девочки? Это, по мысли автора, то знаменательное поколение, к которому принадлежат герои. Наиболее полно его представляют те, кто прожил долгую жизнь, верный изначальным принципам этого поколения. Из их числа я назову в первую очередь Анну Ахматову и Бориса Пастернака, потому что у остальных жизненный путь был недолгим, договорить до конца им просто не удалось.

⁵ Архив Б. Л. Пастернака.

⁶ Нов. мир. 1988. № 6. С. 224.

Мальчиками и девочками они встретили Блока, революцию 1905 г., их юность было связано с началом войны и с великой русской революцией, их мировоззрение было мировоззрением последнего сформировавшегося в мирное время поколения.

До революции Пастернак считал себя лириком и хотел говорить от своего лица о движениях души человеческой традиционно, так, как в России в развитие пушкинского начала говорили молодые поэты. Но уже примерно с 20-х гг. Пастернак упоминает в письмах, что его задача — вернуть истории поколение, видимо от нее отпавшее, — высказаться не только от своего лица, но и от лица поколения. Вот эту-то задачу он и выполнил к концу своей жизни.

Как характеризует Пастернак свое поколение? В черновике романа «Доктор Живаго» говорится: «Все эти „мальчики и девочки“ нахватались Достоевского, Соловьева, социализма, толстовства, нищезанятия, новейшей поэзии. Это перемешалось у них в кучу и уживается рядом. Но они совершенно правы, все это приблизительно одно и то же и составляет нашу современность».⁷

Запись сделана от лица Веденякина (не от лица героя — Живаго) в 1905 г. Думается, не случайно она отнесена к 1905 г. Тогда человечество по-новому осознало ту сторону Евангелия, которую издавна лучше всего почувствовали и выразили художники. Она была сильна у апостолов и потом исчезла у отцов церкви. В самой же церкви о ней горячо и живо упоминал Франциск Ассизский, со некоторыми чертами повторило рыцарство, ее влияние было сильно в XIX в. Во имя чего Христос говорит притчами из быта, озаряя истинным светом повседневность? Во имя мысли, что общение между смертными бессмертно, что жизнь символична, потому что она значительна. Разумеется, речь идет не о символистах, но именно о символичности как записи известного значения, о символе, которым можно обозначить закон, потому что закон этот существует, и если в знаке нет содержания, нет внутреннего смысла, то символическая запись ни к чему. Речь идет о том, что искусство есть запись жизни — условная, переводящая в систему образов и знаков законы природы, постигаемые духовным миром человечества.

Что было стихией этого поколения? Это был русский город конца XIX — начала XX в. Потому что «мальчики и девочки» эти жили в городах. Уже Толстой для них был анахроничен по натуре, которую наблюдал. А Достоевский — нет, потому что те процессы, которые впервые зафиксированы в его великом искусстве, продолжали развиваться и привели к созданию такого города (Москвы, Петербурга, провинциальных городов конца XIX в.), который они сами наблюдали в жизни. Это Тверские-Ямские, лихачи, притоны (и говорю о Москве, потому что в Москве жил Пастернак). Город для искусства слова был объектом необходимого завоевания. Художник должен был стать художником этого города. В этом-то подростки 10-х гг. и видели цель своего существования.

⁷ Архив Б. Л. Пастернака.

Случилось, что героем этого города, подростком, его завоевавшим как художник, стал в глазах Пастернака не он сам. Им стал Маяковский.

В 1914 г. Пастернак впервые увидел Маяковского и, по собственному свидетельству, сопоставил его с террористами-подпольщиками из младших героев Достоевского (II, 2, 261), сразу увидел в нем именно эту стихию. Тут я сделаю очень маленькое отступление.

У каждого возраста есть своя позиция. В детстве называть все как угодно почти гениально. Ребенок ничем не связан, он свободен, он может походя высказать мудрость, и это для него так же просто, как лягнуть что-то несообразное, он сознает и воспринимает мир незамутненным взором. У него идеальная чистота зрения.

Инфантилизм подростка совсем другого рода. Это инфантилизм страсти, целенаправленность, романтизм. Это подъем стремлений и сил, это завосвание. Если такое настроение не проходит в зрелости, оно обращается в безразличный романтизм, так же как ученические, школьные привычки художника, оставшиеся тогда, когда ему надо было бы обрести самостоятельность, становятся формалистической логикой. Замершие в своем развитии люди становятся безразличными.

Если есть молодые люди, которые сегодня у нас ищут смысла жизни в музее Достоевского, то пусть так и будет, слава Богу. Но надо знать, что когда они вырастут и поймут, какой сад им самим придется обрабатывать, то вопросы, с которыми они сюда приходили, им надо было бы уже разрешить.

Трагический случай Маяковского — это случай своего рода подросткового инфантилизма: так считал Пастернак позднее. Но тогда, в юности, Маяковский был открытием для Пастернака именно потому, что все его тогдашние устремления были действительно им выражены.

Пастернак ищет о Маяковском как о поэте с захватывающей мощью самосознания, поэте, который был погружен в ту трагическую стихию, в которую должен был быть погружен поэт, сопрягший воедино глубину своего лирического понимания с крестьянской традицией, из чего родилось его боготворчество, почти равное по силе словам ветхозаветных пророков.

Вот как Пастернак рисует трагедию Маяковского мирного времени, до 1914—1918 гг.: «...он также широко и крупно подхватил другую традицию, более уместную. Он увидел под собой город, постепенно к нему поднывавший со дна „Медного всадника“, „Преступления и наказания“ и Петербурга. Город в дымке, которого с ненужной расплывчатостью звали проблемы русской интеллигенции, по существу же город в дымке вечных гаданий о будущем, русский необеспеченный город девятнадцатого и двадцатого столетия» (II, 2, 269).

И дальше у Пастернака идет разговор о том, как Маяковский, когда он преодолел массу трудностей в своем искусстве, остался верным традиции. Но это уже о Маяковском конца мирного времени и начала войны, в предвидении революции, когда Маяковский стал

голосом России. Не случайно революция тогда зачеркивала движение футуристическое, зачеркивала русский авангард как что-то несвоевременное, — так полагал Пастернак, ибо считал, что художник должен быть выразителем своего времени (как Пушкин — своего). Все же привходящее — очень хорошо для комментариев, для пополнения знаний, но не как измерение, как масштаб, как метод в искусстве. У Маяковского же и в это время продолжалась возня с футуризмом. Пастернак осуждал у Маяковского перипетия ЛЕФа нежелание отказаться от старых ценностей, чтобы ценою риска остаться поэтом гнева, поэтом революции в ее первоначальной сущности, чтобы тем самым сохранить себя, не прийти к самоубийству, не смирять в себе художника, становясь на горло собственной песне. Поэтому что смирить себя художнику, становясь на горло собственной песне, для Пастернака — это то же самое, что крестьянину портить землю вместо того, чтобы ее обрабатывать, т. е. заниматься чем-то, что ничем не оправдывается и никак не может быть понято, кроме как нравственное и поэтическое самоубийство.

Но вернусь к выросшим мальчикам и девочкам, сталкивающимся с революцией, с огромной стихией, которая должна быть понята и творчески внесена в будущее, опыт которой должен быть настолько правильно понят, чтобы будущее открылось во всю ширь. Это огромная историческая задача. Нужно найти художественную по-настоящему правду, нужно, чтобы открылось истинное духовное будущее, — вот как подходил Пастернак к своей задаче и как он старался всю жизнь ей служить.

И при этом оказывается, что построение Достоевского в исторической реальности хотя и осуществляется, но осуществляется совершенно иначе, чем он сам полагал. Ибо в идеи панславизма, и идеи народности, и вся «идейная» публицистика Достоевского для него как для художника была необходимой. Нельзя создать художественное произведение, не поставив перед собой некоторые идейные и композиционные задачи. Они могут быть формальны, могут быть идеологичны, и все же это тот стержень, на который потом напыливается художественная плоть и который должен быть скрыт в ней. Андрей Вознесенский однажды упомянул о том, что Пастернак говорил о формальных задачах как о своего рода повторении народной побасенки о супе из топора. Это был семейный разговор, я часто такие слова от отца слышал. Он считал, что художник, для того чтобы начать работать, должен взять для начала что-то достаточно простое, как тот солдат, который соблазнил богатого мужика.

Мужик говорил, что он ничего не даст, а солдат говорил: «А мы из топора суп сварим». Тот пришел в восторг: «Как это из топора?» — «Сначала положим в кастрюлю топор, ну а потом овощи, а потом крупу, а потом еще то-то». В результате получился замечательный наваристый суп. А топор вынули и отправили на свое место.

Так вот этот топор, который должен быть скрыт, он в завязке у художника должен существовать. И у Достоевского он обязательно существует. Но счастье, что в его художественных произведениях этот топор уже потом перекрыт всем содержанием жизнепшой

правды. У него появляются даже герои, вроде как бы ему не свойственные. И реальное содержание жизни потом перекрывает заложенную вначале задумку (топор). Художественная правда делает «суп» съедобным.

Так вот, когда художник подтверждает идею жизнью, тогда он и становится великим художником. И в конце своего творческого пути Пастернак стал им (не говорю о трудностях того, как это сделать). При огромном жизненном опыте он уже мог варить суп без топора. Приведу в качестве пояснения моей мысли разговор о силе Пушкина и Чехова, итоговый разговор, который в романе «Доктор Живаго» выглядит так: «Изю всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет этих громких вещей, как конечные цели человечества, их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, не до того, не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги. А эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания и за их чередованием незаметно прожили жизнь как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом, и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит до преобладания, наливаясь все больше спелостью и смыслом».⁸ И это прекрасно понимал сам Федор Михайлович, о чем свидетельствует его Пушкинская речь.

В заключение несколько фактических дополнений.

Сохранившиеся черновики к роману — это, как правило, неиспользованные автором материалы. Остальное он жег («Не надо завести архивов, над рукописями трястись. . .»; *П.*, 1, 424).

Среди этих бумажек в архиве Пастернака есть тетрадь, на которой написано: «К странице о Достоевском» (возможно, к той самой странице, которую я только что прочел). И далее: «Соображения, выписки из „Дневника писателя“ и заметки к ним». Здесь содержатся мысли Достоевского о народном поэте. Они возникают как заготовки для разговора Юрия Андреевича со Смирновым (в окончательном тексте романа последнего персонажа нет).

«„Достоевский о народе“ (вложить в уста Юры): Русская жизнь стала явлением, русская сила — в действии и в сознании (18, 49). Время написания романа, время его фантазии, время его теперь осуществившихся предвосхищений (речь идет о гражданской войне): „потребность красоты“ особенно велика в борьбе, „в негармонии, когда человек наиболее оживет, когда чего-нибудь ищет и добивается“ (18, 95). В наше время наибольшей жизни сильные любят силу; кто верует, тот силен, а мы веруем и, главное, хотим веровать. „У нас только одно образование и одни нравственные качества человека должны определять, чего стоит человек. Наша новая Русь поняла, что один только есть цемент, одна связь, одна почва — это всеобщее духовное примирение, начало которому лежит в образовании“ (18,

⁸ Нов. мир. 1988. № 3. С. 95.

50). Копчилась „европейская цивилизация“, и теперь для России начинается „любовая, неизмеримо широкая жизнь. . .“, она обращается к народному началу и хочет слиться с ним, несет ему в подарок науку, то, что < . . . > с благоговением получила от Европы, — не „цивилизацию“, а „науку“ (18, 50). „По, пожалуйста, — скажет европеец, — < . . . > что же такое вы сами, русские?“ (18, 50—51), „ . . . русская нация необыкновенное явление в истории всего человечества“ (18, 54). Способность самоосуждения — „лучшая сторона русской природы“ (18, 58). „Нужно было бы быть слишком оригинальным, чтобы, быв московским царем, вздумать не только полюбить, но даже поехать в Голландию < . . . > в лице Петра мы видим пример того, на что может решиться русский человек, до какой степени он свободен духом, до какой степени свободен русский человек, до какой степени сильна его воля“ (18, 56). Россия „не воскреснет, и ей не надо воскресать, ей надо жить. Она уже дошла до высочайшего момента жизни, она уже в вечности, для нее время остановилось. Это высший момент жизни. < . . . > Бесконечно только это будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание называется жизнью“ (18, 97).

— И знаете еще что? С Добролюбовым спорят об антологическом и утилитарном в искусстве (это — о рассуждениях Достоевского по поводу добролюбовской статьи о Марко Бовчке (18, 101)). Между тем „в русском обществе этот призыв к общечеловечности, а следовательно, и отклик его творческих способностей на все историческое и < . . . > вековечное“ (18, 99). Сравнить у Блока об интеллигенции и народе со статьей Достоевского „Книжность и грамотность“: „Стоят за грамотность, потому что в распространении ее единственно возможно соединение (связь) нашей родной почвы с народным началом, в осознании необходимости этого соединения. Мы чувствуем, что истратили все наши силы в отдельной с народом жизни, мы задыхаемся от недостатка воздуха < . . . >“.

— Онегин — „тип исторический“ < . . . > Черты < . . . > русского человека в известный момент его жизни, — именно в тот самый момент, когда цивилизация в первый раз ощутилась нами как жизнь, а не как прихотливый прививок, а в то же время и все недоумения, и все странные и неразрешимые по-тогдашнему русские вопросы < . . . > стали осаждать русское общество и проситься в его сознание < . . . > Онегин именно принадлежит к той эпохе нашей исторической жизни, когда чуть не впервые начинается наше томительное сознание и наше томительное недоумение, вследствие этого сознания, при взгляде кругом. К этой эпохе относится и явление Пушкина, и потому-то он первый заговорил самостоятельным и сознательным русским языком. . .“ (19, 40).

Онегин — это первый страдалец русской сознательной жизни, первый лишний человек Достоевского и Чехова. „В Онегине в первый раз русский человек с горячностью сознает или по крайней мере начинает чувствовать, что по свете ему нечего делать. Он европеец; что ж принесет он в Европу, и пуждается ли она в нем? Он русский,

что же сделает он для России, да еще понимает ли он ее <...> Почему, с какой стати народность может принадлежать только одной простонародности?" (19, 10-14). „Мы (образованные. — Е. П.) не весь народ, а только часть его; но Пушкин, бывший поэтом этой части народа, был в то же время и народный поэт. Это бесспорно. <...> где же вы видели такого народного поэта, как вам он представляется?" (19, 15). И зачем народный поэт должен быть непременно ниже развитием, чем высший класс народа? „Английских лордов у нас нет; французской буржуазии тоже нет, пролетариат тоже не будет, мы в это верим. Взаимной вражды сословий у нас тоже развиваться не может, сословия у нас, напротив, сливаются. . .“. „Идеал этого слиятия сословий воедино выразится яснее в эпоху наибольшего всенародного развития образованности <...> Настоящее высшее сословие теперь у нас — сословие образованное" (19, 19).

Продолженные выписки должны были определить дух второй части романа. Но тот спор, который велел здесь беспартийный Юрий Андреевич Живаго с командиром партизанских отрядов, «просветителем» и болтуном Ливерием Иверкиевичем Никулицыным, Пастернак сделал более коротким, не используя в нем того, что я сейчас привел.

На этом можно было кончить. Но сделаю еще одно маленькое примечание. О том, как Пастернак знал традицию Достоевского, радостно находил в себе верность ей, говорит такая записочка из его архива, которую мы нашли: «Между прочим о Фаусте. Черт Карамазовых все говорит пакости. А у меня это слово вымарывали в репликах Мефистофеля. А между тем я в своих странностях всегда подчинялся каким-то забытым приметам или преемственности, которую сам не сознаю».⁹ (Запись по поводу критики пастернаковских переводов и их редактирования.) На этом я кончу.

⁹ Архив П. Л. Пастернака.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Т. И. ОРНАТСКАЯ

«БЕСЫ». ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИЮ. «КАДРИЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ» И ГАЗЕТНЫЙ ФЕЛЬЕТОН «СЕМЕЙНЫЙ ПРАЗДНИК РУССКИХ ЖУРНАЛОВ»

Отмечалось, что для изображения «бездарной и пресной аллегории» — «кадриль литературы» в романе «Бесы» (10, 389—390) Достоевский мог воспользоваться «литературной кадрилию», устроенной Московским Артистическим кружком в 1869 г. в Московском благородном собрании (12, 315). Но, оказывается, были и другие источники, которые в свое время могли привлечь внимание писателя. Например, еще одна кадрили, тоже литературная, из анонимного фельетона в газете «СПб. ведомости». Она называлась «Семейный праздник русских журналов» (1861, 7 мая, № 100). Достоевский не мог не заметить эту публикацию не только потому, что всегда (даже за границей) читал от доски до доски все основные русские газеты, но и потому, что в фельетоне фигурировал журнал «Время» с его редактором «в костюме Сатурна», который «потряхивал косою» (в античном искусстве Сатурн (Крон) изображался в виде старца, похожего на Зевса, с головой, покрытой покрывалом, и с серпом (символом времени) в руках). Упомянутая здесь и близкий в это время Достоевскому «Светоч», а также вся современная петербургская журналистика — в таких ее изданиях как «Современник», «Русский вестник», «Сын отечества», «Домашняя беседа», «Ваза», «Русская речь», «Иллюстрированная газета», «Северная пчела», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения» и т. д. и т. д. Фигурировали в фельетоне и легко узнаваемые лица — вроде «Чернолюба» и «Добролюба», Чернокушников с его позунгом «Искусство для искусства» (А. В. Дружинина), «Нового поэта» с «камелиями» (И. П. Панаева), «лорда» «в светло-зеленом платье, с английскими манерами» (М. П. Каткова), «молодого человека в изящном фраке и в гладкой прическе», который «прибил даму» (П. И. Вейнберга, совершившего «безобразный поступок» (10, 22) по отношению к г-же Толмачевой).

Вся эта «кадриль» заканчивалась шумной распрей, готовой разразиться в скандал. . .

Обращает на себя внимание и некоторая близость интонационного строя фельетона и «кадриль литературы» у Достоевского, а также многие общие черты в повествовательной структуре и образной ткани обоих текстов.

Приводим (с некоторыми сокращениями, обозначенными: <...>) текст фельетона:

. . . Я поспешию в большую залу <...> В конце залы была устроена сцена, изображавшая сад и море.

— Идут! Идут! — вдруг крикнул кто-то издалека.

— Идут! — повторила сотня голосов на хорах, в все присутствующие здесь стали тесниться и жаться к барьеру. В это время дверь