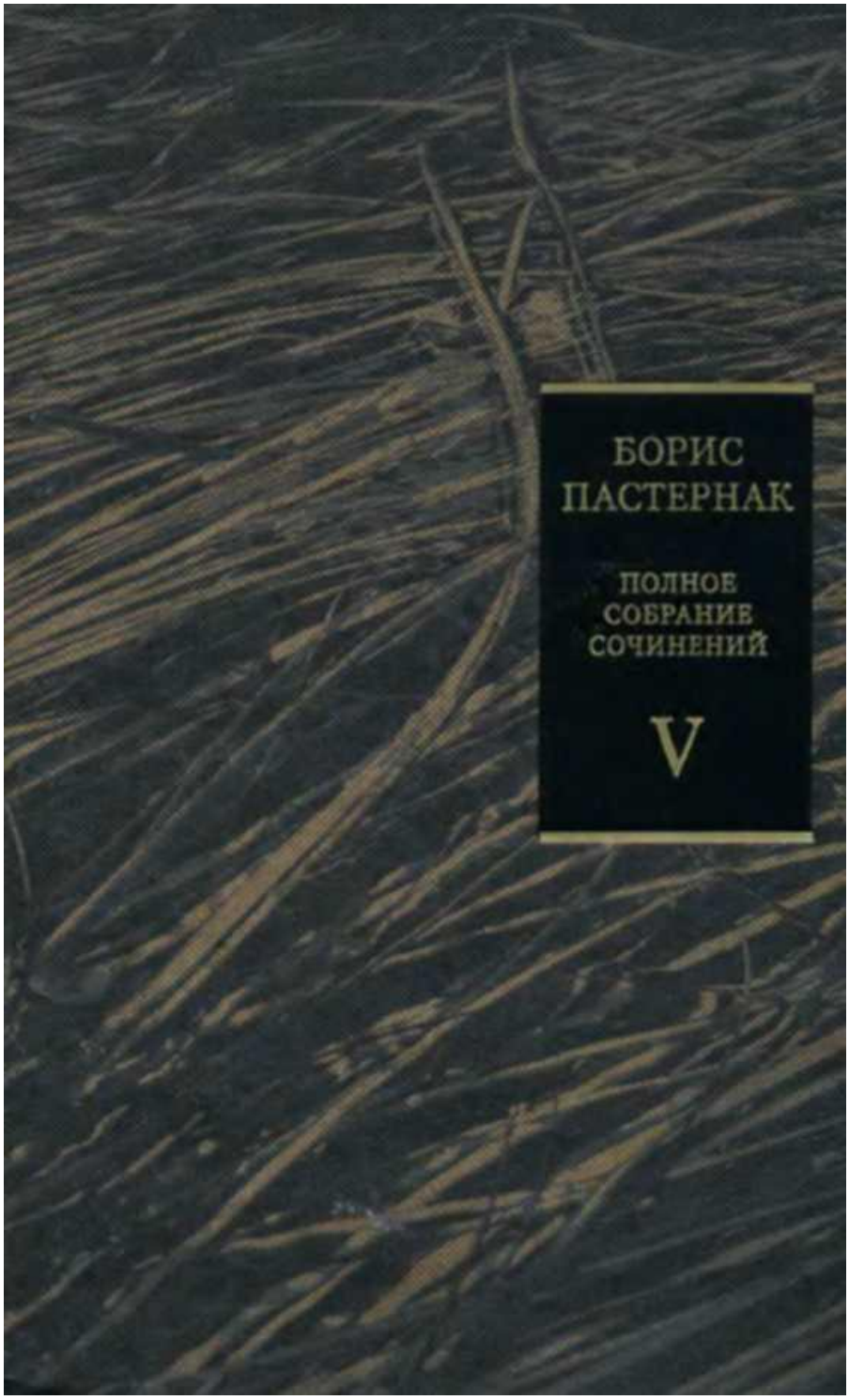

БОРИС
ПАСТЕРНАК
ПОЛНОЕ
СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ
V



БОРИС ПАСТЕРНАК
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ
С ПРИЛОЖЕНИЯМИ
В одиннадцати томах

БОРИС ПАСТЕРНАК
Том V
СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ
ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ И БИОГРАФИЧЕСКИЕ АНКЕТЫ НЕОКОНЧЕННЫЕ НАБРОСКИ СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ

СЛОВО/SLOVO 2004
УДК 821.161.1 ББК84 (2 Рос-Рус) 6-5 П 19
Издание осуществлено
в рамках Федеральной программы
поддержки книгоиздания России
Главный редактор Д. В. Тевекелян
Составление и комментарии
Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак
На авантитуле:
Борис Пастернак. 1948 год.
Фото Л. В. Горнунга
ISBN 5-85050-685-3 (т. V) © Наследники Пастернака Б. Л., 2004
ISBN 5-85050-680-2 © Пастернак Е. Б. и Пастернак Е. В.,
составление, комментарии, 2004 © Журавлев К. Е., художественное
оформление, 2004 © Слово/Slovo, издание, 2004

• Из Книг Библиотеки TopLib.net •

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ

ВАССЕРМАНОВА РЕАКЦИЯ

В наш век... демократизма и техники понятия призвания и личного дара становятся вредными предрассудками. «Laisser faire, laisser passer»1 проникает и в область художественного производства. В блаженные времена кустарно-цехового строя своеобразие человеческих способностей было еще той живою правдой, к голосу которой не только прислушивался сам производитель, но которым руководствовался и потребитель в своих запросах. К седой этой старине нужно отнести и такие ныне смысла лишившиеся выражения, как талант, feu sacrй2 и т. п.

Земельная собственность перестает быть сословною привилегией. Свободный выбор профессии еще ранее появляется на сцене вместе с мещанством: это его героическая роль.

Но если ремесло, некогда коренившись в лирике замысла, согретого интимностью лично взлелеянного приема, было художеству сродни; и такое между Meisterwerk'oM и Meister-gesang'oM3 колебавшееся ремесло погибло; то не естественно ли, что и самое творчество ожидала его особая эпоха Георгов?

Как и всегда, знак был подан с рынка. У читателя нет потребности в сношениях с деятелем Dei gratia4, как не занимает

1 «Давать дорогу, не препятствовать» (фр.).

2 священный огонь (фр.).

3 произведениями искусства и цеховыми поэтическими школами с регламентированием тематики и ритмики (нем.).

4 милостью Божьей (лат.).

его и вопрос о том, задуман ли узор его сукна ланкастерским сукноделом или безымянно подкинут машиною. Демократизация спроса была с восторгом замечена из всяческих мансард и мезонинов, ныне кооперативных депо, с напрасно удержанною терминологиею, утратившей всякий смысл.

Те сомнения в личном избранничестве, которые доселе скрашивали ореолом мученичества любую историю дарования, были отброшены. И не потому, чтобы рассеяны были они внезапным блаженством во все степени посвящающего труда, но скорее именно по тому самому, что те сомнения нашли любопытное себе подтверждение. Негласный манифест потребляющей толпы о низложении гения и уничтожении последних геральдических отличий явился признанием духовного пролетариата в его правах на художнический труд.

Клиент-читатель стал господином нового вида промышленности. В такой обстановке бездарность стала единственно урочным родом дарования. Это избавило держателя от своеволия мастера-собственника.

Читатель неузнаваем сейчас. Он или без разбору принимает все, что выпускает к его услугам индустрия последних сроков, или же с тем же безразличием отвергает все рыночные новинки из слепого недоверия все к той же, на его взгляд, недостаточно испытанной дате. Дата и снова дата — вот что притягивает его или отталкивает.

Но нет читателя, который умел бы отличать поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. Есть передовой и есть отсталый читатель, вот и все. Привычка — добрый гений последнего, непривычное — опиат первого.

Науки достигли высокой специализации.

Бывают предметы, колеблющиеся в своей подведомственности между одной и другою.

Таковы некоторые представители микробиотики, животно-растительные виды, сданные одною наукой на рассмотрение другой.

В таких случаях единственным определением первой оказывается отрицание принадлежности данного вида к ее предмету.

Часто методические мотивы такого отказа служат теми элементами, из которых соседнею наукой складывается формула признания предмета за свой собственный.

Тут обнаруживается медиальное строение методов, круговая их порука в единстве научного сознания.

Мнимо художественные продукты подлежат исследованию какой угодно теории, но они не представляют для эстетики ни малейшего интереса.

Исходная точка футуризма в общем такова, что экземпляры, ложно к нему относимые, подпадают ведению социально-экономических дисциплин.

Истинный футуризм существует. Мы назовем Хлебникова, с некоторыми оговорками Маяковского, только отчасти — Большакова, и поэтов из группы «Петербургского Глашатая».

Существует футуризм истинный. Уже этого было бы достаточно для того, чтобы существенно ожидать и ложного футуризма. Действительность предваряет нас в наших догадках. Среди ее сокровищ есть у нее про нас и теоретически допущенный нами вид.

Мы привыкли, слава Богу, к тому, как создает сам потребитель все угодные ему продукты текстильной и нетекстильной промышленности через эластичную среду безличного предпринимателя. Нетекстильная промышленность обогатилась новым видом. Читатель стал производителем через посредство безразличного для него поэта. Перевороты такие подготовляются силою вещей. Их последствия сложны и взаимодейственны. Потребитель не разбирается уже в достоинстве продукта, потому что причина недостатков последнего именно это господство невежественного

потребителя и его подрядчика в индустрии. Он довольствуется одним только вероятием для него привычных признаков, а эти признаки в лучшем случае второстепенны и неполны, к тому же это признаки потребительские, а не фабрикационные. Наряду с этим промышленность эмансипируется, выбор ремесла и профессии представляются личному произволу каждого. Так и здесь, читатель эмансипировал дотоле неприкосновенную степень, предоставив всякому желающему патент на производство угодных ему катренов.

И как когда-то на смену цеховых устоев и цеховой совести кустаря явилась убогая по своей невежественности программа невзыскательной клиентелы, легши в основу предпринимательского кодекса, так точно и сейчас встречаем мы первый по своей яркости пример того, как симпатическими чернилами по нейтральной поверхности безразличного для нее посредника вычерчивает потребительская психология новое свое установление. Уложение читателя о стихе.

Такой поучительный для экономиста пример являет нам В. Шершеневич, жертва юридической доступности стихотворчества как эмансипированного ремесла.

В последних его фабрикатах совершенно отсутствует все то, тайна чего и не подозревается непосвященными, и, напротив, они изобилуют зато всем тем, в чем публика всегда видела родовой признак поэзии. Соответствие это настолько полно, что мы вынуждены сознание производителя приравнять к сознанию потребителя, а такое уравнение есть формула непроизводительного, посреднического сознания.

Лирический деятель, называйте его как хотите, — начало интегрирующее прежде всего. Элементы, которые подвергаются такой интеграции или, лучше, от нее только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею несущественны.

Последовательный прозаизм Шершеневичевых строф (мы говорим о стихах, помещенных в журнале «футуристов») проистекает вовсе не от того бытового балласта, которым он обременяет метафорический свой аппарат. Повторяем, это вселишь элементы, и мы отказываем им во всяком самостоятельном значении. Как таковые, они модулятивно влияли бы на общий строй стиха, если бы ферментом их движения было лирическое целое. Достаточно, к примеру, указать на Маяковского, у которого какоморфия, сточки зрения обывательской, образов оправдывается движением лирической мысли. Тематизм, другими словами quantitй imaginaire1, в стихах Шершеневича отсутствует. Это и есть как раз тот элемент, который не поддается определению покупщика и не может поэтому стать условием спроса и сбыта. Начало это вообще выше понимания нашего индустриала, и мы предоставляем более счастливым его соседям, поэтам

1 мнимая величина (фр.).

Маяковскому и Большакову, разъяснить своему партнеру, что под темою разумеется никак не руководящая идея или литературный сюжет, но как раз то, что заставляет Большакова ломать грамматику в строках:

Сымпровизировать в улыбаться искусство...

Чтоб взоры были, скользя коленей, о нет, не близки...

ИЛИ

Потому, что вертеться веки сомкнуты... Потому что вертеться грезится сердце...

Черта эта, составляющая единственную соль Большаков-ского жанра, и есть лирическая основа его пьес, тот интеграл бесконечной функции, вне которой конечную метафору постигла бы судьба констант и Шершеневичевых метафор. Говоря популярно, не будь в некоторых строчках Большакова такой стихии, к которой Шершеневич как критик обнаруживает курьезную глухоту, коллекция его сравнений представляла бы собою праздную симуляцию расстроенного внимания, не более того. И мы без труда нашли бы экономических виновников такого расстройства.

Фигуральная образность, вот что связывалось всегда в представлении обывателя с понятием поэзии. И так как историческое место разбираемых строф — в истории спроса, то снова нас не должна удивлять та половинчатая новизна, с какою сверх всякой надобности заполняются футуризмом фигурационные гнезда стихотворения, нисколько не задевая другой, единственно существенной, но публике неведомой тематической стороны.

Однако и строй метафоры Шершеневичевой таков, что не кажется она вызванною внутренней потребностью в ней поэта, но внушенной условиями внешнего потребления.

Если метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от коего хранит один лишь поэт, да и то — в худших случаях, с замком, сквозь скважину которого разве только подсмотришь за таящейся в stanz'e затворницей (см. Dante, De vulgari eloquio1, игра слов: stanza — горница и станс — стихотворная

1 Данте. О народном красноречии (um.). 10 форма), ключи от Шершеневичевских затворов — в руках любителей из толпы.

Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству и никогда не по смежности — вот происхождение метафор Шерше-невича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима. Зато такое, и только такое сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та чересполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании. Такое неведение и приводит его к Апеннинскому сапогу; тому самому, которым был дан первый толчок обращению Шершеневича в футуриста; тому самому, след которого не изгладился, вероятно, и по нынешний еще день на половиках московских коридоров.

Образ мыслей Шершеневича — научно-описательный. Это тот вид мышления, который, оставляя нетронутым все синтаксическое богатство языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, разражается градом категорических положений типа: S есть P. Простые предложения, нескончаемые вереницы подлежащих, сказуемых и обстоятельств ложатся правильными рядами, разделенные точками, символами терпеливого предчувствия последней, до которой иным и случается доходить.

Нас мало интересуют те фигурационные диковинки, которыми уснащены однообразные жардиньерки его шаблонных предложений. Природа этих последних такова, что с места же отбрасывают они нас в область факта, научного явления, протокола. Так именно мыслит мечтательный обыватель, воспитанный на определениях, суждениях, описаниях. В таком именно стиле пишет он свои прочувствованные послания с Волги или из Швейцарии. Не надо удивляться тому, что этот склад его мысли выразился в продукте, футуристически изготовленном по его плану.

ЧЕРНЫЙ БОКАЛ 1

Уже четверть века назад, подыскивая нам кормилиц где-то за Оружейной палатой, близ Кремля, на Набережной всех древностей, или укладывая в колыбели нас, ребят, убаюканных сладостью младенчества, не убоялись вы преподать нам правила наиспешнейшей укладки, в любое мгновение, при первом же сигнале к сбору.

Мы выросли на изумительной подвижности вашей недвижимости: рыдание передвижнической вашей действительности, гудя, отлетало от заиндевелых стекол детской, жужжа, обжигало их грозной желтизной. С самого же начала сообщили вы нам тайну путей сообщения и тайны всяких столкновений, смещая их за форточкой

волшебных фонарей. Стискивая вывески, комкая обломки конок и домов, обреченных на слом, сбирая в складки сады и огороды, — вы до последних пределов перегружали небо. Своей вместимостью пугал нас дорожный ваш горизонт. И не однажды содрогались мы при виде неба надтреснутого и рассевшегося; бредили грозовым его брутто и переменным очерком нежного нетто небес. Вы воспитали поколение упаковщиков. Вы стали выписывать из-за границы опытных учителей: des symbolistes pour emballer la globe comblйe dans les vallйes bleues des symboles1. И открыли собственную школу.

Вы, импрессионисты, научили нас свертывать версты, сверстывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд. И далее, вы наставили нас грамоте, дабы могли мы в урочный час, на должном месте поставить многообещающую надпись: верх. И вот, благодаря вам, уже который год выводим мы на сердцах наших знак черного бокала: Осторожно!Затш9 с общего согласия и по взаимному сговору, получили мы, бакалавры первого выпуска вашей школы транспортеров, — почетную кличку футуристов.

В первый раз за все существование вашей школы попытались вы знаменательной этой кличкой осмыслить бесцельное

1 символистов для упаковки переполненного земного шара в голубые долины символов (фр.).

дотоле искусство наторелых подмастерий и опустившихся мастеров. В творчестве футуриста примерный маневр досужего импрессионизма впервые становится делом насущной надобности, носильщик нацепляет себе бляху будущего, путешественнику выясняется его собственный маршрут. Более того: нарекая своего преемника футуристом, — перевозчика по ремеслу молчаливо посвящает символизм в новоселы облюбо^ ванных веком возможностей. Между тем, никак не оторопь осмотрительности — бес точности подсказывает нам двойную поправку.

2

Надо не на шутку бояться щекотки, чтобы ходячая теория футуризма популярного образца оказывала свое действие. «Ритм жизни, похищаемой в таксомоторе, ритм творчества, помещенного в технические предприятия...» — pardon, дальше-то что же? — «Отсюда и современное искусство?..» — Ах да, совершенно так же объясняла бы какая-нибудь со вчера неузнаваемая обезьяна новые свои ухватки. Появлением в зверинце дотоле в нем отсутствовавшего представителя непарнокопытных. Тем же порядком. Но обезьяны не нуждаются в оправдании. И даже аристотелевский мимесис, во всяком случае, не может служить оправдательной речью в защиту обезьяны.

Искусство импрессионизма — искусство бережливого обхождения с пространством и временем — искусство укладки; момент импрессионизма — момент дорожных сборов, футуризм — впервые явный случай действительной укладки в кратчайший срок. Поспешность, ему свойственная, настолько же далека от непривычной скорости мерседеса, насколько далека она и от медлительности Нарзесовых передвижений. Вообще, движения всех скоростей, наблюдаемых нами, представляют собою только одну из многоразличнейших статей всего предназначенного к этой укладке добра. Наконец, поспешность эта ни в чем не вяжется с мистической поспешностью вечно и когда бы то ни было и опять-таки ежечасно у мистиков приспевающих сроков и открывающихся путей. Впрочем, это — вторая поправка, подсказанная нам бесом точности. Вперед, однако, надо разделаться с первой.

Поспешность эта не что иное, как спешность назначения. Искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение. Где обезьяна от искусства в $\lim t = 0$ видит формулу кинематического мгновения, посетитель зверинца прозревает прямо

противоположный предел. Позвольте же импрессионизму в сердцевинной метафоре футуризма быть импрессионизмом вечного. Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения — вот истинный смысл футуристических аббревиатур.

Символисты явили нам в символах образчики всевозможных coffres volants1. Содержание, импрессионистически укладывавшееся в ландшафтах, реальных и вымышленных, в повестях, действительных, и тогда уголовных, мнимых и головоломных тогда, в мифах и в метафорах — содержание это стало живым и авантюристическим содержимым единственного в своем роде coffre volant футуриста.

Душа футуриста, укладчика с особым каким-то душевным складом, реалистически объявлена им метафорою абсолютизма лирики; единственно приемлемый вид coffre volant. Сердца символистов разбивались о символы, сердца импрессионистов обивали пороги лирики, и лирике сдавали взбитые сердца. Но только с сердцем лирики начинает биться сердце футуриста, этого априориста лирики. Такова и была всегда истинная лирика, это поистине априорное условие возможности субъективного.

Субъективная оригинальность футуриста — не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать как категорию самой Лирики, — Оригинала в идеальном смысле. Кстати, желательно было бы пополнение Словаря Отвлеченно-стей последним этим термином. Тогда мы перестали бы прибегать к помощи двусмысленной «субъективности». Тогда во всех тех случаях, где эстетики заговаривают о «платоно-шопенгау-эровских» идеях, архетипах и об идеале, мы ввертывали бы красное наше словцо.

Оригинал — интегральное начало оригинальности (логически пропорциональное понятиям: V, d и тому подобным -алам) —

1 сундуков-самолетов (#.)• 14

больше ничего. Ни слова об анамнезисе или о довременных подлинниках! Таков самостоятельный постулат категории оригинальности, — присущей самой Лирике.

Итак, во-первых, мышцы футуристических сокращений никак не сродни мускулатуре современной действительности. Нервическая, на взгляд, техника футуризма говорит скорее о нервности покушения на действительность, совершаемого Лирикой. Вечность, быть может, — опаснейший из мятежников. Ее действия порывисты, настойчивы, молниеносны.

3

Не ангел скромности, далее, бес точности вырывает у нас и второе признание: — Футурист — новосел Будущего, нового, неведомого.

С легкой руки символистов в новейшей литературе водворился конфузный тон глубокомысленнейших обещаний по предметам, вне лирики лежащим. Обещания эти тотчас же по их произнесении всеми забывались: благодетелями и облагодетельствованными. Они не сдерживались никогда потому, что глубокомыслие их переступало все границы осуществимости в трех измерениях.

Никакие силы не заставят нас, хотя бы на словах, взяться за... приготовление истории к завтрашнему дню. Тем менее отважимся мы покуситься на такое дело по доброй воле! В искусстве видим мы своеобразное extemporale1, задача коего заключается в том единственно, чтобы оно было исполнено блестяще.

Среди предметов, доступных невооруженному глазу, глазу вооруженных предстал ныне призрак Истории, страшный одним уже тем, что видимость его — необычайна и противоречит собственной его природе.

Мы не желаем убаюкивать свое сознание жалкими и туманными обобщениями. Не надо обманываться: действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны и абсолютны.

1 импровизация (лат.).

Батальоны героев, все ли чтут в вас сегодня батальон духовидцев, всем ли ведомо, что ослепительные снопы «последних известий» — это — снопы той разрушительной тяги, которою чревато магнитное поле подвига — поле сражения: поле вторжения Истории в Жизнь. Герои грозного ее a priori!1 Нечеловеческое лежит в основе вашей человечности. Жизнь и смерть, восторг и страдание — ложные эти наклонности особи — отброшены. Герои отречения, в блистательном единодушии — признали вы состояния эти светотенью самой истории и вняли сокрушительному ее внушению.

Пред духовидцами ль нам лицемерить? Нет, ни за что не оскорбим мы их недозволенным к ним приближением. Ни даже с точностью до одной стомиллионной, с точностью, позволительною любому из нас, в стомиллионном нашем отечестве.

Не тень застенчивости, бес точности внушил нам это признание.

Годы следовали, коснея в своей череде, как бы по привычке. Не по рассеянности ли? Кто знал их в лицо, да и они, различали ли они чьи-либо лица?

И вот на исходе одного из них, 1914-го по счету, вы, смельчаки, вы одни и никто другой, разбудили их криком неслыханным. В огне и дыме явился он вам, и вам одним лишь, демон времени. Вы и только вы обратите его в новую неволю. Мы же не притронемся ко времени, как и не трогали мы его никогда. Но между нами и вами, солдаты абсолютной истории — миллионы поклонников обоюдных приближений. Они заселят отвоеванную вами новую эру, но семейные и холостые, влюбляющиеся и разводящиеся, — со всей таинственностью эгоизма и во всем великолепии жизни пожелают они совершить этот новый переезд.

И скажите же теперь: как обойтись без одиноких упаковщиков, без укладчиков со своеобразным душевным складом, все помыслы которых были постоянно направлены на то единственно, как должна сложиться жизнь, чтобы перенесло ее сердце лирика, это вместилище переносного смысла, со знаком черного бокала и с надписью: «Осторожно. Верх».

1 заранее заданного (лат.).

1915

НИКОЛАЙ АСЕЕВ.

«ОКСАНА». СТИХИ 1912-1916 ГОДОВ

В книгу вошли стихотворения из «Ночной флейты», «Зора», «Леторея», «Ой конин дан океин» и тринадцать печатающихся впервые.

За «Ночною флейтой» туманились книги родственного рода; книга с этим фоном сливалась. За «Зором» расстилались пространства книг родственного рода; книга на этом фоне горела и от фона властно отвлекала. За «Летореем» тлел, вспыхивал и не погасал «Зор»; книга такого фона не осиливала; от этого фона книги не спасали и стихотворения, подобные «Пожару на барже» и тем, которые озаглавлены: «Выбито на ветре», «И последнее морю».

Книга предназначалась автором для имевших когда-нибудь родиться у него: досады и сожаления; двух чувств перворазрядного поэта; о том, чего бы никогда на фоне «Зора» не сделал второразрядный поэт; по бессилию его — такой фон развернуть и от такого фона отвернуться.

Перворазрядный поэт оглядывается на шум написанной книги и видит: страницы смысла ее распаялись, наводненные теплом, и текут через красящей краской, ропчущим ропотом, невменяемостью вменения во смысл.

Как быть ему? Не вечно ж оглядываться! А она будет вечно шуметь позади. Как прожить ему хоть день без поглощенных ею вчера великолепий?

Остается одно: назначить себе и в будущем такой праздник. Остается одно: моменты былого медиумизма обратить в моменты свободы, формально ими овладев.

Остается одно: мастерство.

Так, предназначаемые для чувств сожаления и досады, пишутся перворазрядными поэтами книги, подобные «Леторею». И так упраздняются, аннигилируются они затем.

В одно прекрасное утро на квартиру такой книги является поверенный автора, просвещенный сарт «Ой конин дан окейн».

— Как, вы осмеливаетесь еще существовать? — обращается он к провинившейся книге.

Книга безмолвствует.

— На какие средства вообще-то прозябаете вы?

— На средства авторского темперамента? —

Но они полностью при мне, и я не вижу их в вашей кассе. На средства его идеальной выразительности?

— Но они полностью при мне, и я не вижу их в вашей кассе. На средства тех прочих элементов, о которых речь будет

ниже, которые полностью со мной и которых я не вижу в вашей кассе?..

Но вполне очевидно, что, сверстанная Асеевым и Петни-ковым, о первом вы имеете престранное понятье.

Николай Асеев. Оксана. Стихи 1912—1916 гг.

Он сложен и замысловат; это — не важно. Он талантлив и творчески безупречен; — важно это.

Приемы его разнообразны тем разнообразием, которое пугает понимающего и представляет опасность для поэта. Каков же должен быть лирический темперамент автора, если над такою пестротой приемов он берет верх; если, невзирая на разно-качественность письма, автор — не эклектик. Вот несколько свидетельств о нем: «Скачки», «Проклятие Москве», стихотворения 24, 25, 26, 28, 29, 46, 50, конец 47-го; вот свидетельства высочайшей марки, вещи совершенно неподражаемые, насыщенные, как камеры — паром, давлением вдохновенья: «Песня Ондрия», «Гремль 1914» и «Тунь».

Во всех этих случаях темперамент автора ведет себя одинаково идеально: темпераментом поэта врывается он в стихию мечтательности, темпераментом поэта рвется дальше, эту стихию за собой увлекая; темпераментом поэта параболически по-кидает ее, от нее отброшенный, оторвавшийся, ее потерявший; ни на минуту в бешенстве и замешательстве своего собственного появления на пороге своей собственной, по-человечески ахнувшей души не став: ни темпераментом влюбленного, ни темпераментом меланхолика, ни еще каким.

Приемы автора разнообразны.

Вот, к примеру, пять наудачу выхваченных примерных групп, дающих понятие о пяти родоначально отличных мирах выражения.

I. Строчки, как:

Синева онемела пусто,

Как в глазах сумасшедших мука...

Или ветер, сквозной и зябкий,

Надувающий болью уши,

Как жидовские треплет тряпки...

А вечер в шелках раздушенных Кокетлив, невинен и южен...

Жизнь осыпается пачками Рублей на осеннем свете...

Поведу паровоз на Мохнач Сквозь колосьев сушеный шелест. Я слышу этот визг и лязг С травою в шуме вставшей об локоть. Стихотворение: «Проклятие Москве».

II. То же стихотворение, «Скачки».

III. Проломаю сквозь вечер мартовский Млечный путь, наведенный известью...

Я пучком телеграфных проволок От Арктура к Большой Медведице... Стихотворения: «Безумная песня», «Фантасмагория», «Сомнамбулы».

IV. Захохотал холодный лес,

Шатались ветви, выли дубы...

А уж труба второй войны Запела жалобно и злобно...

Но то рассерженный грузин, Осиную скосивши талью, На небо синее грозил, Светло отплевываясь сталью...

Лев, лицом обращенный к звездам, Унесенные пляской олени, На него ополчившийся ростом Слон, лазури согнувший колени.

Троица! Пляшут гневливо холмы Там, где истлели ковыль и калмык...

V. Стихотворения: «Царь играет на ветряных гуслях»; две строфы, начинающиеся словами: «Когда старейшины молчат»; стихотворение «Михаил Лермонтов», начало и, в особенности, — конец. «Песня Ондрия», «Гремль 1914», «Тунь».

Из этих пяти групп, дающих образцы поэтических форм равно высокого достоинства, три первых мало чем отличают автора от лучших поэтов времени; разве только свежестью и ясностью их, напоенных вещественностью впечатления, содержаний. Зато две последние группы ставят автора совсем особняком среди современников. Потому что у нас имеются вполне удовлетворительные примеры: I) поэзии, пользующейся нервной отчетливостью самих в поэму преобразующихся ощущений, II) поэзии, получающей темповый толчок от темпа реального эпизода, III) поэзии, дышащей болезнью понятия о мнимой материи, поэзии легендарно материалистической, — феерически реальной.

Напротив, очень мало у нас или вовсе нет образцов той поэзии, самая сущность которой заставляет нас дать ей определение поэзии бесконечной. Она прекрасна не тем, что она жива и свидетельствует о жизни, но, наоборот, о жизни свидетельствует она потому, что красота ее неоспоримо бессмысленна и горделиво иррациональна, как тон преданья, как форма догмата или авторитета. Ничего общего ни с подражательством эпигонов, ни с подчинением традиции, ни, наконец, со стилизаторством эти, составляющие яркую особенность автора и часто расточаемые им анахронистические красоты, не имеют.

Романтизм такого рода приемов есть вообще кульминация романтизма. Движения поэта, бессознательно ссылающегося на несуществующий и самому ему неведомый источник его образов — и, следовательно, на упоительную прелесть самого закона образности, — движения эти приводят его к порождениям целостным, вроде примеров пятой группы, — и тогда они волнуют таинственностью самоутверждающегося апокрифа; в другом — таковы примеры четвертой группы — они поражают нас контрастным вторжением темперированных звучностей в полифонию преобразующихся шумов.

Эти стороны авторова дарования предпочитаем мы всем остальным. Ими, преимущественно, сказавшиеся вещи — согреты дыханьем неподдельной самобытности. Подозренье вслучайности содержания минует их. В них, преимущественно, темперамент поэта достигает парокситической высоты. С их, преимущественно, помощью имя поэта может стать когда-нибудь нарицанием. Нарицаньем. То есть, названием поэтического элемента в периодической системе поэзии.

3 января 1917

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ. «ПРОСТОЕ КАК МЫЧАНИЕ». ПЕТРОГРАД. 1916

Какая радость, что существует и не выдуман Маяковский; талант, по праву переставший считаться с тем, как пишут у нас нынче и означает ли это все или многим меньше; но с тем большею страстью приревновавший поэзию к ее будущему, творчест-

во к судьбе творенья. Оно ему не изменит. Поэзию привяжут к поэту две вещи. — Ярость творческой его совести. Чутье не назревшей еще ответственности перед вечностью — его судилищем.

Писать о его книге значит набрасывать план... естественной истории современного таланта in gĭnire1.

Он стал поэтом настолько же недавно, насколько давно уже был художником.

Он написал множество вещей, в которых напряжение метафоры доведено до тех пределов, где оно держится на одной только роковой способности индивидуальности получать впечатления, навязчивые по неукрощенной их оригинальности.

В типографиях эти метафорические батареи набирались на манер стихов. Столбцом.

Часто живое, как реальное происшествие, состояние таких метафор силою редких этих свойств рвалось в лирику и в лирику врывалось. Таково «Я». Такова значительнейшая часть стихотворений отдела «Кричу кирпичу».

Нередко зато и столбцы эти, не связанные естественно с располагавшейся по ним метафорой и часто не сплошь запол-

1 как такового (лат.).

ненные ею, открывали доступ словесной синонимистике к местам, отведенным под собственные имена материи; прозаическим соображениям к вакансиям образных и патетических поведений.

Написав уже и несколько таких, на стихи более чем на что другое похожих столбцов, артист такого типа и калибра, как Маяковский, не может не стать поэтом. Точно так же mutatis mutandis1 Скрябин стал композитором. Склонен думать, что такова вообще судьба всякого крупного современного дарованья. По-видимому, специализация, во все возрастающих размерах проводимая человеком в области труда, отбивает у природы охоту к бесцельной спецификации породы.

Все реже и реже рождаются на свет музыкантами, живописцами, поэтами. Но детство некоторых протекает в городах, ничем не похожих на все то, что о них говорится теми, кто образуют их население. Но, поступая в мозг немногих подростков, сами впечатления начинают уподоблять себя самым отдаленнейшим своим по такому мозгу односельчанам. Но, наконец, нет того явления кругом такого подростка, которое не болело бы своей особой наглядностью; и не было видимо и в воспоминанье — в вечно настоящее мгновенье; то есть в момент кризиса острого воспаленья краски. И нет, далее, таких эпидемий образности, которых люди бы не называли: именами времен года, наименованиями местностей, названьями чувств и страстей, терминами душевных состояний. Такой подросток, услышав впервые трезвучье с большой септимой, перестает понимать, как может существовать музыка, не произведенная прямо от этого единственного звукосочетанья; как Александр Блок, написав «Магическое» и «Отравы», пишет все прочее; как можно восхищаться Пушкиным, столь мало напоминающим Лафор-га и Рембо.

Существованье разграниченных видов творчества для его гениальных впечатлений не обязательно. Оно им чуждо. Зато существованье искусства вообще есть собственное их существованье.

Они не знают, что мозг, чреватый ими, раньше или поздней придет к самоограниченью, что «искусства вообще» не сущест-

1 с соответствующими заменами (лат.). 22 вует1, что подросток, став когда-нибудь поэтом на таком пути, будет достаточно резок и замысловат, чтобы позволить себе распроститься навсегда с парадоксами живописи или музыки. Он, ловивший метафоры, как мух, ладонью, там, где другой, зачуяв божественное, расстилал свой коврик, как священнодействующий мусульманин; и, наоборот, находивший Бога там,

где другой черпал воду для своих пресных слов про город, — он должен будет многим поступиться, доросши до той зрелости, о которой Баратынским сказано:

И поэтического мира Огромный очерк я узрел.

«Трагедия» была тем поворотом, с которого началось быстрое превращенье артиста в поэта. Маяковский начинает понимать поэзию столь же живо, как когда-то по одному мановению очей схватывал мысли улицы и неба над нею. Он подходит к поэзии все проще и все уверенней, как врач к утопленнице, заставляя одним уже появлением своим расступиться толпу на берегу. По его движениям я вижу, он живо, как хирург, знает, где у ней сердце, где легкие; знает, что надо сделать с ней, чтобы заставить ее дышать. Простота таких движений восхищает. Не верить в них нельзя.

1917

НЕСКОЛЬКО ПОЛОЖЕНИЙ 1

Когда я говорю о мистике, или о живописи, или о театре, я говорю с той миролюбивой необязательностью, с какой рассуждает обо всем свободомыслящий любитель. Когда речь заходит о литературе, я вспоминаю о книге и теряю способность

1 Замечанье a propos. К Маяковскому оно, разумеется, не относится ни в малейшей мере. Синтез искусств и вселенское ему служение — идеи, разоблачающие в усталом художнике дремавшего в нем дилетанта. Так было с Гёте. В подавляющем большинстве случаев такие и подобные идеи — отвод души на ложно избранном поприще. (Прим. Б. Пастернака.) рассуждать. Меня надо растолкать и вывести насильно, как из обморока, из состояния физической мечты о книге, и только тогда, и очень неохотно, превозмогая легкое отвращение, я разделю чужую беседу на любую другую литературную тему, где речь будет идти не о книге, но о чем угодно ином, об эстраде, скажем, или о поэтах, о школах, о новом творчестве и т. д.

По собственной же воле, без принуждения, я никогда и ни за что из мира своей заботы в этот мир любительской беззаботности не перейду.

2

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия.

Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады; как будто на свете есть два искусства и одно из них, при наличии резерва, может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству. Оно показывается, а оно должно тонуть в райке, в безвестности, почти не ведая, что на нем шапка горит и что, забившееся в угол, оно поражено светопрозрачностью и фосфоресценцией, как некоторой болезнью.

3

Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего.

Токование — забота природы о сохранении пернатых, ее вешний звон в ушах. Книга — как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся. Без нее духовный род не имел бы продолженья. Он перевелся бы. Ее не было у обезьян.

Ее писали. Она росла, набиралась ума, видала виды, — и вот она выросла и — такова. В том, что ее видно насквозь, виновата не она. Таков уклад духовной вселенной.

А недавно думали, что сцены в книге — инсценировки. Это — заблуждение. Зачем они ей? Забыли, что единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас.

Неумение найти и сказать правду — недостаток, которого никаким уменьем говорить неправду не покрыть.

Книга — живое существо. Она в памяти и в полном рассудке: картины и сцены — это то, что она вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть.

4

Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо до того, как становилось.

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 повсе-временностью, будто это: приводят мгновение к присяге.

Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается Бог весть где, и растет, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг, в самый темный, ошеломительный и панический миг, заговаривает всеми вершинами сразу, дока-тившись.

5

В чем чудо? В том, что жила раз на свете семнадцатилетняя девочка по имени Мэри Стюарт и как-то в октябре у окошка, за которым улюлюкали пуритане, написала французское стихотворение, кончавшееся словами:

Car mon pis et mon mieux Sont les plus dйserts lieux.

В том, во-вторых, что однажды в юности у окна, за которым кутежничал и бесновался октябрь, английский поэт Чарльз Альджернон Суинберн закончил «Chastelard'a», в котором тихая жалоба пяти Мариных строф вздулась жутким гуденьем пяти трагических актов.

В-третьих, в том, наконец, что когда как-то раз, тому назад лет пять, переводчик взглянул в окно, он не знал, чему ему удивляться больше.

Тому ли, что Елабужская вьюга знает по-шотландски и, как и в оный день, все еще тревожится о семнадцатилетней девочке, или же тому, что девочка и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так задушевно хорошо сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих и не оставило преследовать.

Что это значит? — задался переводчик вопросом. Что там делается? Отчего сегодня так тихо (и ведь вместе так вьюжно!) там? Казалось бы, по тому, что мы туда посылаем, там должны бы истекать кровью. Между тем — там улыбаются.

Вот в чем чудо. В единстве и тожественности жизни этих троих и целого множества прочих (свидетелей и очевидцев трех эпох, лиц биографии, читателей) — в заправдашнем октябре неизвестно какого года, который гудит, слепнет и сипнет там, за окном, под горой, в... искусстве.

Вот в чем оно.

6

Существуют недоразуменья. Их надо избежать. Здесь место дани скуке. Говорят — писатель, поэт...

Эстетики не существует. Мне кажется, эстетики не существует в наказанье за то, что она лжет, прощает, потворствует и снисходит. Что, не ведая ничего про человека, она плетет сплетню о специальностях. Портретист, пейзажист, жанрист, натюрмортист? Символист, акмеист, футурист? Что за убийственный жаргон!

Ясно, что это — наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать.

Неотделимые друг от друга поэзия и проза — полюса.

По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи,

а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности.

— Начала эти не существуют отдельно.

Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой, действительный мир, это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный. Он все еще — действителен, глубок, неотрывно увлекателен. В нем не разочаровываешься на другое утро. Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели — натурой и моделью.

7

Безумье — доверяться здравому смыслу. Безумье — сомневаться в нем. Безумье — глядеть вперед. Безумье — жить не глядючи.

— Но заводить порою глаза и при быстро подымающейся температуре крови слышать, как мах за махом, напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по сознанью отраженная стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы, это уж чистое, это во всяком случае — чистейшее безумье!

Естественно стремиться к чистоте.

Так мы вплотную подходим к чистой сущности поэзии. Она тревожна, как зловещее круженье десятка мельниц на краю голого поля в черный, голодный год.

1918, 1922

ПРЕДИСЛОВИЕ К САКСОВУ «ФЮНЗИНГЕНСКОМУ КОНОКРАДУ И ВОРОВАТЫМ КРЕСТЬЯНАМ»

Ганс Сакс, знаменитый в свое время популярный мейстерзингер, то есть член художественного объединения ремесленников, занимавшихся в свободное время поэзией и музыкой, родился в 1494 году в Нюрнберге.

Одновременно отданный на восьмом году от роду в латинскую школу и в обучение сапожнику, он по окончании обоих курсов предпринял пешеходное странствование по значительной части Германии, — воспитательная мера, предписывавшаяся всеми цехами своим подручным и подмастерьям.

По возвращении в родной город он получил звание мастера сапожного цеха, каковое ремесло и почитал своим основным до сорокапятилетнего возраста, когда перевес получила поэзия, вскоре занявшая все его время. К этой поре относится и перемена, наметившаяся в стиле и характере его поэзии. Усвоив чрезвычайно сложные и изысканные формы, завещанные мей-стерзангу лирикой Средневековья, Ганс Сакс много и ничуть не меньше своих современников поработал над окончательным обессмысливаньем этой манеры. Реформация, одним из деятельнейших приверженцев которой явился Ганс Сакс в свое время, влила новое и необычное содержание в эти необычайно устаревшие формы.

Но не этим памфлетам, направленным против папы, не сатирам и не агитационным листовкам обязан он своим именем и своим значением в потомстве. Замечательны его «Масленични-ки», как всего удобнее, ценой неловкого словообразования перевести слово «Fastnachtspiel». Бытовые и дидактические эти интермедии изобилуют юмором, тонкой наблюдательностью и носят отпечаток недюжинной житейской мудрости. Усмешка присуща им в той высокой степени, в какой она почти всегда бывает единственным прибежищем большого ума, утомленного частыми социальными разочарованиями.

Общий нравственный упадок, обнаружившийся в реакционное время середины XVI столетия в Германии, обрисован в них всесторонне и под самыми разнообразными видами эпически беспристрастно. Мужиков горожанин Сакс не любил за их всегда прибедняющуюся жадность, слащаво-добросердечную жестокость, простодушно-

дурашливую пронырливость и постоянное предательство — черты, нам, конечно, знакомые. Интермедии неизменно заключаются поучением, моралью, постоянно рифмующеюся с именем автора, с «подписью руки».

Там, где честный сапожник рисует чуждую ему породу симулянта-дурачка, он подчеркивает это искусственное простодушие искусственно-тупоумными приемами стихотворца (повторным задалбливанием и именно неловкой, а не какой другой, рифмы до совершенной тошноты, несоблюдением последовательности в чередовании мужских и женских окончаний строки и др.). Переводчик постарается передать эти черты во всей точности. Заглавие и замечания даются в дословном переводе.

Ганс Сакс умер в 1576 году. Он оставил около двух тысяч (!) отдельных произведений. Большинство из них не издано и поныне и в собственноручных списках замечательного сапожника хранится в стариннейших библиотеках немецких городов и княжеств, игравших роль в реформационном движении, — главным образом в Саксонии. Лет за восемь до смерти Ганс Сакс написал свою автобиографию под названием «Somma alPmeiner Gedicht»1. Это — сухой перечень главнейших событий и существеннейших произведений.

1922

КРУЧЕНЫХ

Стоит столкнуться с проявлением водянистого лиризма, всегда фальшивого и в особенности сейчас, в период постановки Плодов Просвещения, как вспоминаешь о правоте Крученыха и прощаешь ему не только его вероятное пренебрежение к тебе и к тебе подобным, но и к поэтам, перед которыми преклоняешься. Его запальчивость говорит о непосредственности. Большинство из нас с годами примиряется с торжеством пошлости и перестает ее замечать.

Что ценного в Крученыхе? По своей неуступчивости он отстает от Хлебникова или Рембо, заходивших гораздо дальше. Но и он на зависть фанатик и, отдуваясь своими боками, расплачивается звонкою строкою за материальность мира.

Чем зудесник отличается от кудесника? Тем же, чем физиология сказки от сказки.

Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиваньем сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы.

Если искусство при самом своем зарождении получило от логики единицу, то именно за это движение, выдающее его с головой.

Слабейшая сторона Крученыха — его полемика. Не говоря о том, что единоборство с академизмом банально до женственности и отягощено рутиной куда более обветшалой, чем акаде-

1 «Сумма моих стихов» (нем.).

мические традиции, Крученых замечателен тем, что ведет борьбу либо бесплодную, либо с победами, инсценированными до подтасовки. Его изучение Пушкина или спор с Брюсовым приводят в недоуменье. От поэта, поражающего сознаньем в тех положеньях, когда поэзия всего чаще его теряет, ждешь ума если не исключительного, то хотя бы последовательного. Мир, облюбованный Крученыхом, составляет обязательную часть всякого поэтического мира. Этот элемент часто добровольно оттесняется художником. Крученых это знает, но его знанье носит малярийный и перемежающийся характер.

В пароксизме остроты и в поисках союзников он открывает заумь и у Сейфуллиной. Когда же из каких-то противоположных соображений он перестает слышать Пушкина, в его глухоту не веришь и она кажется неумелой симуляцией. Двойственность тем более удивительная, что во всем остальном это вполне цельный и последовательный человек.

27 мая 1925

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Милый мой, на что тебе это предисловье? В рекомендации ты не нуждаешься. Убеждать людей, которые этого еще не знают, поздновато. Дело это не мое, да оно бы меня и утомило. Ты из нас самый упорный, с тебя пример брать. Вот похвала тебе. А вот новогоднее напутствие твоей книжке. Припоминая состоянья, в каких мы ее слушали, можно пожелать твоим читателям той неомраченное™, которая открывала нам множество вещей, в каноническом искусстве невозможных.

Исчезала видимость литературы. Память о смысле отмирала, как воспоминание о смешной и быстро взятой назад претензии. Чуть-чуть отдавало театром, но как отраслью цирковой. Все категории ускользали. Оставалась лишь острота общей замечательное™, натуралистической, двухминутной, как у талантливых имитаторов. Беглая разорванная наблюдательность заставляла смеяться в местах, лишенных прямого комизма, и сквозь этот смех широкие типические картины природы, одна за другой, вплывали в сознанье, вызванные резким, почти фокусническим движеньем, родственным основной очковтирательской стихии искусства.

Несколько слов о последнем. Роль твоя в нем любопытна и поучительна. Ты на его краю. Шаг в сторону, и ты вне его, то есть в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты — живой кусочек его мыслимой границы. Даже грубейшая его формула, формула эффекта (сражающего воздействия) шире той области, которую ты себе отвел. Мгновенность рискованной бутафории и мгновенность неподготовленного воодушевленья друг от друга неотделимы в лирическом приеме. Это одно молниеносное целое. Но даже и оно кажется тебе недостаточно узким, и ты из этой элементарной пары совершенно выбрасываешь вторую, одухотворяющую часть.

Если положенье о содержательности формы разгорячить до фанатического блеска, надо сказать, что ты содержательнее всех. Есть множество примеров, и это, конечно, все, кого ты поносишь, равно как и все те, кого ты по дружбе не трогаешь, в том числе Маяковский, Асеев, я сам и множество других, относительно которых с теченьем времени все уместнее становится вопрос: «Все ли это еще искусство или давно стабилизировавшаяся широковещательная банальность?» Тебя, разумеется, такое сомнение коснуться не может. Вопрос о том, искусство ли уже то, что ты даешь, — единственно возможный в твоем случае, давно разрешен. И ты так крепко держишься за творчество в его ребяческой стадии, что можно не бояться никаких переходов. Их не будет. Ты его молодости не допустишь.

25 декабря 1925 г.

ЛИЛИ ХАРАЗОВА

Я увидел Лили Харазову впервые весной 1926 года и по стихам, а еще более по ее несовершенным представлениям о поэзии, догадался, что искусство в ее судьбе только случай и что неотразимо обаятельная, богато одаренная и глубоко несчастная, она свободна и не порабощена им. История ее жизни, ею тогда же рассказанная, все мне объяснила. Пересказывать эту страшную повесть невозможно, потому что люди, в ней замешанные, налицо, обвинительницы же их нет в живых.

В 1918 году, пятнадцати лет от роду, ей пришлось разом, чуть не из-за стола покинуть Швейцарию, где она родилась и безотлучно выросла, воспитываясь в одном из лучших пансионов Цюриха на средства, которыми в обществе дочерей американских миллиардеров могла не интересоваться, и одной, без родных, ни слова в жизни не слыхав по-русски, переехать в Россию времени гражданской войны, разрухи, голода и тифа, то есть в мир, для воспитанницы нейтральной страны более неожиданный, чем переселение народов, в жизнь, из которой незадолго перед тем до последней гайки

вынули старое государство, в призрачный воздух, лишенный нравственной плотности и на тысячу верст кругом свиставший пустыми пазами несложившихся привычек, в строй городов, в полном снаряжении замерзавших среди непроходимых лесов и вымиравших на земле, отданной всему земледельческому населению, иначе говоря, в действительность, казавшуюся тяжелым сном, который забудется, едва проснешься.

Тут она попала в среду, никого ничем, кроме путаницы и горя, никогда не дарившую, где став на семнадцатом году матерью, навидавшись нравов и натерпевшись нескончаемых обид и мучений, набралась о жизни таких понятий, которые являлись порукой, что любая радость, сужденная ей впредь, неминуемо обернется для нее несчастьем.

Под посредственностью обычно понимают людей рядовых и обыкновенных. Между тем обыкновенность есть живое качество, идущее изнутри, и во многом, как это ни странно, отдаленно подобное дарованию. Всего обыкновеннее люди гениальные, которым сверхчеловечество кажется нормальной нравственной мерой, суточным рационом существования. И еще обыкновеннее, неописуемо, захватывающе обыкновенна — природа. Необыкновенна только посредственность, то есть та категория людей, которую издавна составляет так называемый «интересный человек». С древнейших времен он гнушался рядовым делом и паразитировал на гениальности, которую неизменно извращал, не только перевирая ее прямые ученья, но и ее собственные средства, потому что всегда понимал ее как какую-то лестную исключительность, между тем как гениальность есть предельная и порывистая, воодушевленная своей собственной бесконечностью правильность. В особенности повезло посредственности в наши времена, когда романтику, анархизм и ницшеанство она подхватила как роспись вольностей, дарованную ее бесплодью.

В среде таких людей и получила Лили — существо с прямо противоположными задатками — свое горькое житейское посвящение. Ей было двадцать два года, когда меня с ней познакомили. Несмотря на испытанное, в ней жил еще в неприкосновенности тот шаловливо-мечтательный, застенчиво-задорный ребенок, каким она, вероятно, была, когда у себя на родине увлекалась Моисеи и дружила с Вилли Ферреро, и которым, вероятно, оставалась, когда год спустя, на другом конце земли, вновь заброшенная всеми и ото всех отрезанная, рожала сына в чужом осажденном городе под артиллерийским обстрелом.

Существо ее мне показалось нетронутым, все пути были ей открыты, всего легче было предположить, что искусство когда-нибудь овладеет ею не на шутку и станет ее настоящим призванием. Тем более больно было видеть, что это не так и что силы ее подкошены, если и не исчерпаны вконец. Было только одно средство поправить ее и даже осчастливить, но по многим причинам оно было неисполнимо. Ее следовало, и еще не поздно было, вернуть в Швейцарию. В надобности этой меры, и без того очевидной, особенно убеждала странная рассеянность, сопровождавшая все движения Лили. Это было состояние человека, наполовину отсутствующего, забывшего где-то что-то важное и живущего под гнетом этой неизвестности. Становилось ясно, что это нечаянное упущенье произошло с ней дома, в Цюрихе, где восемь лет тому назад, в поспешности насильственных сборов она по недосмотру оставила свое здоровье, и достаточно ей там опять показаться, чтобы оно сразу само вернулось к ней, как память после глубокого обморока.

К величайшему горю, как я уже сказал, этого нельзя было сделать, и, не выходя из этого полуоцепененья, которое не мешало ей жить и двигаться и не было заметно со стороны, она скончалась осенью прошлого года от тифа, так и не увидав продолженья своей истинной жизни в ее первоначальном подлиннике, который ей однажды подменили чуждой и нестерпимо вымышленной версией, ее и убившей.

Всякая внезапно пресекающаяся жизнь вызывает чувство тяжелой утраты. Особенно трудно примириться с этой, так она несправедлива и крупна.

1928

ДРУГУ, ЗАМЕЧАТЕЛЬНОМУ ТОВАРИЩУ

Поблагодарим и от души поздравим Николая Асеева. Сегодня исполняется 25 лет его деятельности, его славного имени, его поэтической победы.

Меньше всего думали о чем-либо путном или глубокомысленном в компании, среди которой появилась «Ночная флейта». Все это потом пришло само собой.

Хорошо известен образ поэта как соратника Маяковского, его заслуги перед обществом, давно нашедшие признание и в последнее время удостоившиеся награды. Это вещи общеизвестные.

Но только благодаря тому, что это — замечательный лирик и поэт по преимуществу, с прирожденной слагательской страстью к выдумке и крылатому, закругленному выражению, так безупречны и не имеют себе равных «Русская сказка», «Огонь», стихи о детях и беспризорных и все то, что наравне со всеми, и в этом отношении без соперников, с такой душевной прозрачностью, глубиной и естественностью писал Асеев на революционные, историко-гражданские и общечеловеческие темы.

Поколению (не исключая и Маяковского) была свойственна одаренность общехудожественная, распространенного типа, с перевесом живописных и музыкальных начал. В отличие от сверстников, Асеев с самого начала удивлял редкой формой поэтического дара в его словесно-первичной классической форме.

Пожелаем другу, замечательному товарищу и талантливейшему современнику долголетия, здоровья и дальнейших удач, равных блеску пройденного им поприща.

ГАНС САКС

(ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА)

В старинном германском городе Нюрнберге родился в 1494 году немецкий мейстерзингер (мастер певческого цеха) Ганс Сакс.

Он был сыном портного. Семи лет его отдали в начальную латинскую школу. Пятнадцати — в обучение к сапожнику. Ремесла того времени были на одном счету с искусствами. Каждая специальность составляла особый цех. Жизнь членов этих объединений, их труд, качество их произведений и воспитание детей отвечали щепетильным требованиям цеховых статутов и табулатур.

По этим правилам и полагалось, чтобы до испытания на звание мастера подмастерье походил по белу свету, себя показал и людей посмотрел. По устройству тогдашней Германии путешествие это было заграничным. В таком пешеходном странствии Ганс Сакс пробыл пять лет, обойдя виднейшие города средней и южной Германии, Швейцарии и Тироля. К главному его призванию прибавилось побочное — певческое (мейстергезанг). Основание к нему он заложил в Инсбруке под руководством ткача Лингарда Нонненбека, а потом в школе мейстерзингеров во Франкфурте.

Если бы заслуги Ганса Сакса ограничивались его ролью мейстерзингера, о нем бы теперь никто не вспомнил.

Мейстерзингеры сочиняли стихи и музыку к ним и сами эти вокальные номера исполняли. С точки зрения музыкальной их искусство заключало слишком слабые задатки композиторства и теперь интереса не представляет.

С точки зрения литературной оно было пережитком миннезанга, средневековой поэзии рыцарства. Как всегда бывает с несамостоятельными формами, поэзия эта держалась схоластикой технических тонкостей и преувеличенным представлением об их важности.

Узости мейстерзингеров Ганс Сакс изменил с самого начала. События двадцатых годов XVI века, деятельность Лютера и крестьянское движение рано превратили его в политического памфлетиста и сатирика.

Ганс Сакс в будни сапожничал и сочинял только по праздникам. Стихописание считал он благородной забавой. Но все чаще писал он в эти досуги пьесы для карнавала, так называемые масленичные фарсы и одноактники, — кажется, чуть ли не по пьесе в воскресенье. В них потоком хлынули его прежние наблюдения. Именно в них обнаружилось его умственное превосходство над средою и веком. Эти драматические характеристики современной ему жизни — редкие, а для Германии того времени и единственные проблески реализма.

Ганс Сакс умер в 1576 году. Спустя двести лет молодой Гете при пересмотре старонемецкого наследства с удовлетворением остановился на фигуре Ганса Сакса и увековечил ее в известном стихотворении.

1939

ГЕНРИХ КЛЕЙСТ

Издательство «Советский писатель» поместило в сборнике моих переводов драму Клейста, другое выпустило его комедию. Представляется не лишним сказать о нем несколько слов.

Генрих фон Клейст один из интереснейших немецких писателей прошлого века. Круг его тем не так широк и безусловен, как мир Шиллера, Гете и Гейне, отчего он и не идет с ними в сравнение. Но все написанное им запечатлено чертами силы и исключительности, которые ставят его на первое место вслед за названными.

Клейста отличает степень вещественности, необычная в немецкой литературе, и скупое богатство горячего, яркого и самобытного языка. Он оставил восемь драм и столько же рассказов. Это единственные в своем роде изображения человеческих аффектов, в особенности инстинкта справедливости в его слепой первооснове, когда под влиянием обид и пробужденной мстительности этот благодетельный задаток превращается в источник столь же безотчетных злодейств и преступлений. Читая у Клейста описание поджогов и убийств, совершенных из высоких побуждений, нельзя отделаться от ощущения, что Пушкин мог знать Клейста, когда писал Дубровского.

Клейста напрасно причисляют к романтикам. Несмотря на общность времени и дружбу с некоторыми из них, их разделяет пропасть. В противоположность любительству, которым они гордились, и бесформенному фрагментаризму, цели их стремлений, — Клейст всю жизнь боролся с недоучкой и ничтожеством, которых в себе подозревал, и хотя не все созданное им одинаково совершенно, все оно проникнуто угрюмою нешуточностью гения, не знавшего покоя и удовлетворения.

Он родился 18 октября 1777 года во Франкфурте на Одере. Принадлежность к старинной семье Клейстов с колыбели предназначала его к военному поприщу. Пятнадцати лет от роду он поступил рядовым в гвардию, а восемнадцати принял участие в рейнском походе против революционной Франции. Когда он вернулся домой, родителей уже не было в живых. Два года он прослужил в Потсдамском гарнизоне.

Наступило новое время. Его вдохновителем, а потом и жертвой был Наполеон, вездесущее, волшебное и вскоре ненавистное имя. Среди ежедневных перемен, которым подвергались границы государств, нравы, наряды и понятия, в среднем сословии обособилось новое общественное деление, ради которого в декларацию прав заносились статьи о свободе личности и которое нигилисты в Петербурге прозвали в шестидесятых годах интеллигенцией. Шиллер учил о царстве эстетических идей. Девятнадцатый век был здесь уже как на ладони со всем своим будущим словарем. С легкой руки Фихте появилось выражение «выработка своего я», означавшее

гуманитарное образование. Педагогическая горячка закружила Клейста. Он записался в студенты Франкфуртского университета.

Этот шаг уронил его в глазах родни и обязал к пожизненным оправданиям перед высшим судилищем, каким оставался для него старый дом Клейстов близ набережной, будущее помещение почтовой конторы. Клейст вообразил, что, только удивив мир и совершив нечто неслыханное, он сможет снова подняться в их мнении. Это обострило до болезненности его самолюбие и наложило на его труды отпечаток гиперболизма и насильственности.

Восприимчивость, граничащая с медиумизмом, испестрила его жизнь знаками всего, что его окружало. В его сочинениях попадаются следы непретворенного шлегелевского Шекспира, заблуждения времени и его сенсации. «История отпадения Нидерландов» снабдила его онемеченной фламандщиной для «Разбитого кувшина», южно-американское путешествие Александра

Гумбольдта — повествовательной экзотикой, которая не резала бы уха и казалась бы национально привычною. В те дни Кант был не только событием мыслящего мира, но и гордостью Восточной Пруссии. Подверженность современным веяниям засадила Клейста за математику и нравственную философию.

Чтобы сократить испытание и приблизить торжество над родственниками, он решил с первых шагов студенчества практиковаться в будущем профессорстве, заказал столяру кафедру и стал читать повторительные курсы слышанного небольшому дамскому обществу из знакомого офицерского круга. Главными посетительницами лекций были невеста Клейста, генеральская дочь Вильгельмина фон Ценге, и его сводная сестра Ульри-ка. Она была ненавистницей своего пола и, на манер кавалерист-девицы Надежды Дуровой, ходила в рейтузах с арапником. Она понимала брата и стала потом поверенной его тайн, товарищем в путешествиях и частою поддержкой в безденежьи.

Скоро Клейст остыл к умозрению и бросил университет, родные пристроили его в одно из министерств. Он уехал в Берлин. Вскоре от него стали поступать тревожные вести. С ним что-то случилось, что повергло его в глубочайшую меланхолию, потом повторявшуюся. Это никогда не было объяснено и названо и дает простор догадкам биографов. Надо в «Михаеле Кольгаасе» Клейста, своего рода немецком Пугачеве, перечесть страницы о детях-героях, чтобы понять, как Образцова была Клейстова наследственность. Другое дело, во что она ему обходилась. Клейст был горяч, мнителен и нетерпелив. Какая-то нечаянность задела его и, восстановив против всего на свете, сделала врагом общительности.

В ответ на его письма, полные отчаяния, мании величия и странных умолчаний, в Вюрцбург, куда он скрылся, к нему выехала Ульрика. Для его успокоения решено было отправиться в большое заграничное путешествие. Она ему сопутствовала.

В 1803 году после долгого пребывания в Париже Клейст очутился в Швейцарии, близ Тунского озера. За окном чернели Шрекгорн и Финстерааргорн. К небу поднимался дым из сел, прятавшихся в долине. Его окружали зимние альпийские красоты, чистые линии, чистые нравы, люди, верившие в него и преданные литературе. Незадолго перед тем в нем пробудился дар творчества. Никогда до того он не помышлял о поэзии.

Здесь он дал волю вдохновению. Оно вылилось в три очень различных произведения. Одно — «Семейство Шроффен-штейн», его слабый первенец, беспомощная и растянутая трагедия, полная нелепости. Другое — короткая комедия Клейста «Разбитый кувшин». Третье — венец его поисков «Роберт Гис-кар», набросок трагедии, занимавшей Клейста всю жизнь и уничтоженной в нескольких редакциях.

Один из швейцарских знакомых, у которых он гостил, бернский издатель Гесснер, выпустил «Шроффенштейнов» без его имени. В «Прямодушном», органе Августа Коцебу, только искавшего случая, как бы насолить Гете, появился хвалебный разбор трагедии под заглавием «Рождение нового поэта».

Через всю жизнь Клейста протянулись последствия загадочного и тайного нерасположения Гете. Попытки объясниться только усугубляли неприязнь. Клейст не знал, что своей известностью человеку, который был для него святыней и мог бы составить его счастье и которому он должен был казаться дурною копией Вертера, он обязан бестактности интриганов. В 1809 году Гете писал одному литератору: «Я вправе порицать Клейста, потому что любил и возвысил его. Но либо его развитие, как теперь наблюдается у многих, задержано временем, либо по какой-то другой причине он не оправдывает обещаний. Ипохондрия губит его как человека и поэта. Вы знаете, сколько трудов я положил на то, чтобы поставить его "Кувшин" в здешнем театре. И если ему тем не менее не повезло, то это оттого, что талантливому и остроумному замыслу недостает естественно развивающегося действия. Приписывать мне, однако, свой неуспех и даже, как предполагалось, подумывать о посылке мне вызова есть, как говорит Шиллер, доказательство тяжелого извращения природы, извинимого только крайнею раздраженностью нервов или болезнью».

Ко времени возвращения из Швейцарии жизнь Клейста определилась. Его узнали. К прирожденной робости гордого и таящегося характера прибавилась несвобода человека, замеченного столетием. Его несчастья приобрели закономерность.

То он старался где-нибудь обосноваться, как сперва в Кенигсберге и поздней в Дрездене, и запоем, всегда отличавшим его способ работы, писал поразительные вещи, вроде гениальных своих рассказов «Землетрясения в Чили», «Маркизы фон О.», уже названного «Михаеля Кольгааса» и других. То в него вселялся какой-то бес, и он без оглядки бросался прочь от благосклонностей судьбы или женщины, труда и верного пристанища. Неурядицы военного времени поддерживали эту подвижность. Его бесцельные метания иногда осложнялись вмешательством полиции.

Так было, например, в его вторую поездку в Париж, когда в припадке исступления он сжег своего «Гискара» и поссорился с Пфулем, будущим генералом, своим приятелем, которого заставил весь следующий день пробегать по моргам Парижа в поисках его тела. Так было на французском побережьи, где формировалась армия для высадки в Англию. Клейст считал, что судьба десанта — быть погребенным на дне океана. Клейста нашли в Сент-Омере, куда он приехал для записи в добровольцы. Тут его задержали по подозрению в шпионстве. Только благодаря хлопотам прусского посланника Луккезини он избежал расстрела, после чего его выслали на родину. В 1807 году он по такому же подозрению был из занятого французами Берлина отправлен во французскую крепость Жу, место недавнего заточения и смерти черного консула Туссена Лувертюра. Это обстоятельство подсказало Клейсту его страшный рассказ «Обручение в Сан-Доминго».

Годы, которых мы достигли своим коротким обзором, были поворотными для нравственного строя Клейста. Раньше им управляли выдумки, и химеры преобладали над фактами; скоро это переменилось. В 1806 году Пруссия потерпела поражение при Иене. Все стороны жизни пришли в расстройство. Наступило разорение. Клейсту перестали выплачивать назначенное королевою Луизой вспоможение. Перед ним мелькнул призрак нищеты.

Предположение, будто политика всегда покрывает жизнь, — недоказанная натяжка публицистов. Но в годы вековых потрясений это — истина. Когда в 1808 году Испания поднялась против французского владычества, это коснулось неисчислимо многих в самых далеких углах мира.

В это время Клейст находился в Дрездене. К Наполеону он питал личную вражду, как разве только к Гёте. Испанские события одушевили его. С обычной плодовитостью он в год с лишним написал три пятиактных драмы: «Пентезилею» на мотив из греческой мифологии, «Кетхен из Гейльбронна», драматическую сказку из времен немецкого рыцарства, и «Битву Арми-ния», патриотическую драму во славу древнегерманского оружия. Но что должен был почувствовать Клейст, когда примеру Испании последовало одно из германских государств и весной 1809 года Австрия вышла из повиновения завоевателю? Клейст возликовал и, бросив дела и работу, устремился в австрийскую действующую армию. В лагере под Асперном его ждали знакомые и дважды испытанные неприятности. Он показался подозрительным. С трудом выпутавшись из новой потасовки, он уехал в Прагу. Здесь его настигло известие о катастрофе при Ваграме — удар, от которого он уже не мог оправиться.

Как бы для того, чтобы последняя глава его жизни выделилась порельефнее, дальнейшие сведения о Клейсте на время прерываются. Некоторые думают, что в эти месяцы он готовил покушение на Наполеона. Распространились слухи о его смерти. И вот он приехал в Берлин.

Он приехал суровой зимой. Это уж не был прежний причудник, и в хорошее время все видевший в мрачном свете, а трезвый борец с действительными немилостями судьбы. В холоде и запустении, какие ему были по средствам, он развил деятельность, кажущуюся теперь невероятной. Он написал «Принца Гамбургского», лучшее свое создание, историческую драму, реалистическую по исполнению, сжатую, яркую, неудержимо развивающуюся, совмещающую поэтический огонь с ясною последовательностью действия. Он предпринял издание вечерней газеты, для которой в течение нескольких месяцев написал бездну мелких статей и рассказов, лишь ничтожная часть которых распознана в куче безымянного материала, среди которого они появлялись. Он закончил роман в двух книгах, бесследно пропавший водной из берлинских типографий, и подготовил к печати второй том своих бесподобных рассказов.

Между тем судьба не унималась. Умерла королева Луиза, его покровительница. Сменилось министерство, мирволившее ему и его газете. Новый кабинет стал преследовать газету ограничениями, обесценившими издание. Предприятие лопнуло. Клейст оказался в долгах. «Принца Гомбурга» не печатали. Вышедшие из печати рассказы никого не интересовали. Тогда, в февральские дни жестокой зимы 1811 года, которой точно не предвиделось скончания, Клейст вспомнил свое первое вступление в жизнь, детскую свою солдатчину и написал прошение на высочайшее имя об обратном приеме в армию. Его вскоре удовлетворили. Но ему не на что было обмундироваться. Он подал королю новую просьбу о предоставлении ссуды на экипировку и стал ждать ответа. Промелькнуло лето. Ему не отвечали. Пришла осень, показавшаяся возвратом все той же бесконечной зимы.

У Клейста была знакомая, неизлечимо больная музыкантша Генриетта Фогель. Как-то раз, когда они вдвоем что-то разыгрывали, она сказала, что охотно рассталась бы с жизнью, если бы нашла товарища. «За чем же дело стало?» — сказал Клейст и предложил себя в спутники.

20 ноября 1811 года они выехали в Ванзее близ Берлина, место загородных прогулок. Снявши два номера в гостинице у озера, они провели в ней вечер и часть следующего дня. Все утро они гуляли, а после обеда попросили вынести столик на плотину по ту сторону заводи. В сумерки оттуда раздалось два выстрела. Одним Клейст уложил свою приятельницу, а другим покончил с собою.

Если бы наш интерес к Клейсту возник недавно, это было бы необъяснимым анахронизмом. Клейстом стали заниматься перед войною. В 1914 году, в одно время с

Ф. Сологубом и В. Волькенштейном, мы перевели «Разбитый кувшин». Остальные переводы «Принца Гомбургского», «Семейства Шроффен-штейн», «Роберта Гискара» сделаны между 1918 и 1919 годами.

Ознакомлению с Клейстом способствовали издания «Всемирной литературы» и «Academia». Первому предпослана превосходнейшая статья Вл. Зоргенфрея, второе снабжено интересным комментарием Н. Берковского. Выше всяких похвал переводы рассказов Клейста Г. Рачинского и Г. Петникова.

1939-1941

ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ
(ОТ ПЕРЕВОДЧИКА)

Мне несколько раз предлагали перевести «Гамлета». Побуждения исходили от театров. При существовании хороших переводов я долго считал ненужным умножать их новым и несущественным видоизменением. Впрочем, речь шла об особом, вольном, свободно звучащем переложении, удовлетворительном в сценическом, а не книжном смысле. Под конец, соблазнившись задачей, я передумал.

Для повышения шансов на счастье я переводил, так сказать, с завязанными глазами, наедине с текстом, словарем и небольшим издательским комментарием. Спустя несколько месяцев, когда первая черновая редакция была закончена, я достал переводы Кронеберга и К. Р., которых не помнил, а также совсем еще неизвестные мне работы Соколовского, Радло-вой и Лозинского, и занялся сравнением. Что же обнаружилось?

Оказалось, — законы языка при тождественности предмета сильнее, чем можно было думать. Рукопись пестрила сходствами и совпадениями с названными и ввиду малой оригинальности в пополнение к ним не годилась.

Зато это было лучшим способом проверить на опыте достоинства чужих трактовок. Во-первых, их родила не прихоть. На собственной неудаче убедился я, как трудно разойтись с ними, пока остаешься в пределах первой дословности. Критика мало благодарна им, и они сами недостаточно справедливы друг к другу.

Широта и приподнятость отличают перевод Кронеберга. К. Р. суше, ближе к оригиналу и выигрывает в отчетливости, подчиняя ритмическое ударение смысловому. Художественные заслуги Радловой — живость разговорной речи. У нее абсолютный сценический слух, верный спутник драматического дарования, без которого нельзя было бы передать прозаические части диалога так, как справилась с ними она. В смысле близости в соединении с хорошим языком и строгой формой идеален перевод Лозинского. Это и театральный текст и книга для чтения, но больше всего это единственное пособие для изучающего, не знающего по-английски, потому что полнее других дает понятие о внешнем виде подлинника и его словесном составе, являясь их послушным изображением.

Перед лицом таких трудов, всегда остающихся к услугам желающих, можно было с легким сердцем пожертвовать неоправдавшейся попыткой и взяться за более далекую задачу, с самого начала поставленную театрами. От перевода слов и метафор я обратился к переводу мыслей и сцен.

Работу надо судить как русское оригинальное драматическое произведение, потому что, помимо точности, равностроч-ности с подлинником и прочего, в ней больше всего той намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам.

1940

О ШЕКСПИРЕ

Объявление войны оторвало меня от первых страниц «Ромео и Джульетты». Я забросил перевод и за проводами сына, отправлявшегося на оборонные работы, и другими волнениями забыл о Шекспире. Последовали недели, в течение которых волей или неволей все на свете приобщилось к войне. Я дежурил в ночи бомбардировок на

крыше двенадцатиэтажного дома, — свидетель двух фугасных попаданий в это здание в одно из моих дежурств, рыл блиндаж у себя за городом и проходил курсы военного обучения, неожиданно обнаружившие во мне прирожденного стрелка. Семья моя была отправлена в глушь внутренней губернии. Я все время к ней стремился.

В конце октября я уехал к жене и детям, и зима в провинциальном городе, отстоящем далеко от железной дороги, на замерзшей реке, служащей единственным средством сообщения, отрезала меня от внешнего мира и на три месяца засадила за прерванного «Ромео».

Шекспир всегда будет любимцем поколений исторически зрелых и много переживших. Многочисленные испытания учат ценить голос фактов, действительное познанье, содержательное и нешуточное искусство реализма.

Шекспир остается идеалом и вершиной этого направления. Ни у кого сведения о человеке не достигают такой правильности, никто не излагал их так своевольно. На первый взгляд это противоречащие качества. Но они связаны прямой зависимостью. Беззаконьями своего стиля, раздражавшими Вольтера и Толстого, Шекспир показывает, какого вулканического строения наша хваленая художественная объективность. Потому что в первую очередь это чудо объективности. Это его знаменитые характеры, галерея типов, возрастов и темпераментов с их отличительными поступками и особым языком. И Шекспира не смущает, что их разговоры переплетаются с излияниями его собственного гения. На чередовании самозабвения и внимательности построена его эстетика, на смене высокого и смешного, прозы и стихов.

Он дитя природы в любом отношении, возьмем ли мы необузданность его формы, его композицию и манеру лепки, или его психологию и нравственное содержание его драм. Взрывы шекспировской образности исключительны. Его сравнения — предел, за который никогда не заходило субъективное начало в поэзии. Он наложил на свои труды более глубокий личный отпечаток, чем кто-либо до или после него.

Его присутствие чувствуется в них не только со стороны их оригинальности. Когда в них заходит речь о добре и зле, о лжи и правде, перед нами возникает образ, непредставимый в обстановке раболепия и низкопоклонства. Мы слышим голос гения, короля среди королей и судьи над богами, голос позднейших западных демократий, основанием которым служит гордое достоинство труженика и борца.

Мне давно хочется заняться драматическими хрониками Шекспира. Наше время пробуждает к ним новый интерес. Оба «Ричарда» истинная библия историографа. Но в художественных, как и во всяких других трудах, приходится руководиться соображениями практики.

Года два-три тому назад я перевел «Гамлета», прошлой зимой — «Ромео и Джульетту». Что сказать о принципах моих переводов? Величие подлинника избавляет меня от лишних объяснений. В отношении Шекспира уместны только совершенная естественность и полная умственная свобода. К первой я, как мог, готовился в скромном ходе моих собственных трудов, ко второй подготовлен своими убеждениями.

Опять зима. Я снова собираюсь к семье в глухой городок на Каме и, если судьбе будет угодно, займусь переводом «Антония и Клеопатры», для постановки, задуманной Московским Художественным театром.

2 ноября 1942

НОВЫЙ СБОРНИК АННЫ АХМАТОВОЙ

Недавно в Ташкенте в издательстве «Советский писатель» вышел сборник стихотворений Анны Ахматовой.

Давно любимые и действительные в любом подборе, сильные, ясные и глубокие стихи о русской жизни, треволнениях молодости, превратностях истории и красотах природы. Среди многочисленных дополнений — новинки о войне, вылившиеся по-иному, нежели знаменитые ахматовские строки о четырнадцатом годе, — стремительные, захватывающие стихотворения, написанные большим человеком с большой натуры.

Новый и благодарный повод к восстановлению облика славной писательницы с самого основания, в ее роли смелой обновительницы, уравновешивающей гигантское беспорядочно-одухотворенное воздействие преобразователя Блока чертами своего нового, до последних слов договоренного реализма.

Две кровопролитных войны, их следы чуть ли не на каждой странице, и между ними известный силуэт с гордо занесенной головой, — жизнь и деятельность несгибаемой, преданной, прямолинейной дочери народа и века, закаленной, привыкшей к утратам, мужественно готовой к испытаниям бессмертия. Что еще прибавить к этому беглому перечню?

Наш глаз с удовлетворением отыскивает записи последних лет, тридцать девятого, сорокового и сорок первого, среди восхитительности остальных. Давнишняя ахматовская сжатость, плавность и свобода от принуждения — качества, отныне пушкинские до бесконечности после того, как они были пушкинскими в квадрате и в кубе в ее всегда побеждавшем творчестве.

1943

«ИЗБРАННОЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Вышла избранная Ахматова. Сборник убеждает в том, что писательница никогда не умолкала и с небольшими перерывами всегда отзывалась на требования времени.

Сборник сжат втрое против недавнего собрания «Из шести книг». Он пополнен множеством нового. Эти вещи, в большинстве напоминающие живую и увлекательную манеру «Ивы», последней книги Ахматовой, развивают ее особенность и, вероятно, восходят к новой, современной поэме Ахматовой, центральному ее труду, публично читанному, но еще не опубликованному взыскательным автором.

Сборник лишний раз показывает главную особенность Ахматовой — равную художественную ценность раннего и позднего ее периода. Составитель мог, не опасаясь стилистического несоответствия, ставить рядом ее стихи десятых и сороковых годов. Так, между стихотворением «Первый дальнобойный в Ленинграде», где приемом нынешней Ахматовой записано ощущение вражеского обстрела:

Как равнодушно гибель нес Ребенку моему...

и стихотворением «Памяти 19 июля 1914 года» с его знаменитыми строчками:

Мы на сто лет состарились, и это Тогда случилось в час один... —

промежуток в 27 лет. Но это секрет их хронологии. Как следовали одна задругой эти войны в истории русского существования, так мысли, содержащиеся в обоих стихотворениях, сказаны одним голосом и как бы одновременно.

В сборнике нет другого стихотворения под сходным названием «Июль 1914» чрезвычайной силы. Его отсутствие, равно как и ряда наилучших из «Четок» и «Белой стаи», вроде стихотворений «Вечером» или «Небо мелкий дождик сеет», огорчает и оставляет в недоуменьи.

Было бы странно назвать Ахматову военным поэтом. Но преобладанье грозовых начал в атмосфере века сообщило ее творчеству налет гражданской значительности. Эта патриотическая нота, особенно дорогая сейчас, выделяется у Ахматовой совершенным отсутствием напыщенности и напряжения. Вера в родное небо и верность родной земле прорываются у ней сами собой с естественностью природной походки.

Ставить большому художнику в заслугу его личные добродетели значит принижать достоинство его всепоглощающего дара. Нынешнюю войну Ахматова выразила живее предшествующей не вследствие возросшей теплоты и искушенности своего сердца, а потому что, как величайшее зеркало русской жизни, она отразила эти войны в их действительном историческом несходстве.

В нынешней войне налицо ожесточенье и продуманная бесчеловечность, неведомые на прошлой. Фашизм воюет не с армиями, а с народами и историческими привычками. Каждому брошен личный вызов. Бомбардировка с воздуха превратила большие города во фронтовые местности. Нет ничего удивительного в том, что ленинградка Ахматова написала лондонцам стихотворенье, непосредственное, как письмо, и что ее стихи об убитом ленинградском мальчике полны душераздирающей горечи и написаны словно под диктовку матери или старой севастопольской солдатки.

Наряду с нотою национальной гордости отличительною чертой Ахматовой мы назовем ее художественный реализм как главное и постоянное ее отличье.

Эротической абстракции, в которую часто вырождается условно-живое «ты» большинства стихотворных излияний, Ахматова противопоставила голос чувства в значении действительной интриги. Эту откровенность в обращении к жизни она разделяла с Блоком, едва еще тогда складывавшимся Маяковским, шедшим на сцене Ибсеном и Чеховым, Гамсуном и Горьким, с интересом к значащим очевидностям и сильным людям. Это придавало «Вечеру» и «Четкам», первым книгам Ахматовой, оригинальный драматизм и повествовательную свежесть прозы. Образцы этих стихотворений есть в разбираемой книге («Песня последней встречи», «Сжала руки под темной вуалью», «Столько просьб у любимой всегда», «Настоящую нежность не спутаешь» и др.). Их, однако, мало и могло бы быть больше.

Именно они глубже всего врезались в память читателей и по преимуществу создали имя лирике Ахматовой. Когда-то они оказали огромное влиянье на манеру чувствования, не говоря уже о литературной школе своего времени. Судить теперь об этих стихах без суда над подражателями невозможно, и характеристика Ахматовой с этой стороны дает скорее понятие о мере ее славы и популярности, чем об истинном существе ее патетической музы.

Однако ее слова о женском сердце не были бы так горячи и ярки, если бы и при взгляде на более широкий мир природы и истории глаз Ахматовой не поражал остротой и правильностью.

Все ее изображения, будь то образ лесного захолустья или шумного обихода столицы, держатся на редкостном чутье подробностей. Умение вдохновенно выбирать их и обозначать коротко и точно избавило ее от ненужной и ложной образности многих современников. В ее описаниях всегда присутствуют черты и частности, которые превращают их в исторические картины века. По своей способности освещать эпоху они стоят рядом со зрительными достоверностями Бунина.

Составитель отобрал драгоценный и давно прославленный материал с должным вкусом и пониманьем.

1943

СЛАВЯНСКИЙ ПОЭТ

На первом всеславянском митинге в Москве выступил чешский поэт Ондра Лысогорский. Мы познакомились в Гослитиздате. Эвакуация забросила его в Ташкент. Теперь мы снова увиделись.

Всякая [истинная] жизнь как восхожденье. Всякая начинается с низов и кончается верхами завоеваний. Хорошо и завидно происходить от простых тружеников. Такое поприще имеет двойной образ: добровольной сознательной деятельности и невольного, с неба свалившегося произведенья.

Ондра Лысогорский сын бескидского рудокопа. Он получил редкое и блестящее высшее образованье. Когда по возвращении из иностранных университетов он приехал в родной горнозаводский округ, его обступило [страшное] зрелище народного бедствия, охватившего европейских рабочих в годы послевоенных хозяйственных затруднений. Это была безработица, народное обнищанье поры экономического кризиса, памятного и пустого для нас газетного звука, в котором, однако, для молодого чешского поэта не было ничего [реторического и]отвлеченного.

Тогда под влияньем виденного он стал писать по-ляшски, на местном языке тех мест и их нужды, языке, среднем между чешским и польским, боковой ветви чешского.

К нам его загнала немецкая оккупация, первая глава порнографического детектива, текущий выпуск которого трактует о клеймении советских пленных.

С Л ысогорским меня сближает общность поэтических привязанностей и испытанных влияний.

Мне в нем дорог видный современный поэт с интересными мыслями и очень родным и неистребимым живописным вкусом.

На нескольких примерах, нарочно переведенных для этой заметки, я попытаюсь дать о нем некоторое понятье. Вот они.

ПОСЛЕДНЕЕ СРАЖЕНЬЕ

Вот признаки последнего сраженья. Проходит ночь. Заря недалека. Со взорванной земли уходят тени. Моя Европа и моя тоска!

Одной стране не будет воскресенья. Над ней не разойдутся облака. Она возить в телеге удобренья Запрячь хотела земли и века.

Мы рвем ее листы из книги славы. Она во тьме. Крикливый лжепророк Завел ее обманом на отрог, Где пропасти налево и направо, И на нее обрушат кулаки Старухи старые и старики.

ХРАНИТЕЛЬ ЖИЗНИ

Сложила ль молча мать-земля ладони И не откроет обожженных глаз? Пожарищ дым стоит на небосклоне, И вырос мак, где раньше кровь лилась.

На виселицах — карканье воронье. Под паутиной свастики приказ, Но в духоте тоски потусторонней Еще не сгинет мир на этот раз.

Как смею обращаться я к сонету, Когда у всех душа без слов болит? Излиться в долговечной форме этой Мне совесть наболевшая велит. Средь мрака жизни, ужасом объятый, Поэт — ее хранитель и глашатай.

Вот образцы его пейзажного довоенного колорита мирного времени.

ЗЕЛЕННОЙ РЫНОК В ОСТРАВЕ

Пестрый платок очутился средь сажи. Ветер играет им, как огнем. Башня посматривает на пряжу Старым подслеповатым окном.

Пряжу растаскивают по шерстинке. Рыщут трамваи, как муравьи. Голая площадь. Пусто на рынке. Фабрика дыбит трубы свои.

Пусто на рынке после привоза. Кончилась утренняя кутерьма. Мусор концертный. Мятые розы. Споротая с ширинки тесьма.

1943

ЗАМЕТКИ ПЕРЕВОДЧИКА

(В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ) 1

В прошлом году вместе с Е. Ф. Книпович и И. Н. Розановым мы давали заключение по «Антологии английской поэзии», собранной, но еще не выпущенной Гослитиздатом. Ее просмотр навел нас на размышления, давно для нас не новые. Мы ими поделимся.

Составление иностранных антологий начинают с подбора подлинников, к которым потом подыскиваюттребующиеся переводы. Составитель, А. И. Старцев, выбрал

обратный путь, взяв за отправную точку определившиеся итоги. В основу собрания положен запас лучших русских переводов за полтораста лет, начиная с Жуковского, без заботы о том, лучшим ли удачам английского гения соответствуют эти лучшие свидетельства русского.

Такой подбор случайно подтвердил наше давнее убеждение. Переводы либо не имеют никакого смысла, либо их связь с оригиналами должна быть более тесною, чем принято. Соответствие текста — связь слишком слабая, чтобы обеспечить переводу целесообразность. Такие переводы не оправдывают обещания. Их бледные пересказы не дают понятия о главной стороне предмета, который они берутся отражать, — о его силе. Для того чтобы перевод достигал цели, он должен быть связан с подлинником более действительной зависимостью. Отношение между подлинником и переводом должно быть отношением основания и производного, ствола и отводка. Перевод должен исходить от автора, испытавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием.

Вот отчего подражания и заимствования, явления школы и примеры иностранных влияний ближе вводят в мир европейских образцов, чем прямые их переложения. Картину таких влияний и представляет названное собрание. Антология рисует английскую поэзию с точки зрения силы, которую мы с ее стороны испытали. Она показывает английскую поэзию в ее русском действии. Это в глубочайшей степени соответствует самой идее перевода, его назначению.

Мы уже сказали, что переводы неосуществимы, потому что главная прелесть художественного произведения в его неповторимости. Как же может повторить ее перевод?

Переводы мыслимы: потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью. Переводы мыслимы потому, что до нас веками переводили друг друга целые литературы, и переводы — не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общенья культур и народов.

2

Возможности английской метрики неисчерпаемы. Немногосложность английского языка открывает богатейший простор для английского слога. Сжатость английской фразы — залог ее содержательности, а содержательность — порука ее музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением. В этом смысле английское стихосложение предельно музыкально.

Когда-то молодую англоманию Пушкина и Лермонтова мы не могли объяснить одним идейным влиянием Байрона. В их увлечении нам всегда чудилось какое-то ускользающее основание. Позднее, при нашем скромном знакомстве с Китсом и Суинберном, нас останавливала та же загадка. Мера нашего восхищенья не покрывалась их собственною притягательностью. За ихдействием нам мерещился тот же тайный и повторяющийся придаток. Долго мы относили это явление к обаянию самой английской речи и преимуществам, которые она открывает для английской лирической формы. Мы ошибались. Таинственный придаток, сообщающий дополнительное очарование каждой английской строчке, есть незримое присутствие Шекспира и его влияния в целом множестве наиболее действенных и типических английских приемов и оборотов.

Совсем недавно редакторы «Антологии» уверовали, будто ее выпуску препятствует отсутствие в ней переводов из Шелли. За восполнением этого пробела редакторы обратились к Ахматовой, Зенкевичу и пишущему эти строки.

Вопреки предубеждению и противодействию редакции, нам продолжает казаться, что русским Шелли был и остался трехтомный бальмонтовский. В свое время этот труд был находкою, подобной открытиям Жуковского. Пренебрежение, высказываемое к этому собранию, зиждется на недоразумении. Обработка Шелли совпала с молодыми и творческими годами Бальмонта, когда его свежее своеобразие еще не было опорочено будущей водянистой искусственностью. Прискорбно, что поздний Бальмонт развенчивает раннего.

Мы с чрезвычайной неохотой, не предвидя от этого никакой радости, взялись за поэта, всегда казавшегося нам далеким и отвлеченным. Наверное, мы не ошиблись, и нас постигла неудача. Но мы не добились бы этого, если бы остались при своем старом взгляде на великого лирика. Чтобы прийти с ним в соприкосновение, даже ценой неуспеха, надо было вглядеться в него попристальней. Мы пришли к неожиданной концепции.

В заклинателе стихий и певце революций, безбожнике и авторе атеистических трактатов нам открылся предшественник и провозвестник урбанистического мистицизма, которым дышали впоследствии русский и европейский символизм. Едва только в обращениях Шелли к облакам и ветру нам послышались будущие голоса Блока, Верхарна и Рильке, как все в нем оделось для нас плотью. Разумеется, мы все же переводили его как классика. Сказанное относится главным образом к «Оде западному ветру».

1943

ПОЛЬ-МАРИ ВЕРЛЕН

Сто лет тому назад, 30 марта 1844 года, в городе Меце родился великий лирический поэт Франции Поль Верлен. Чем может он занимать нас сейчас, в горячие наши дни, среди нашей нешуточное™, в свете нашей ошеломляющей победы?

Он оставил яркую запись пережитого и виденного, по духу и выражению сходную с позднейшим творчеством Блока, Рильке, Ибсена, Чехова и других новейших писателей, а также связанную нитями глубокого родства с молодой импрессионистической живописью Франции, Скандинавских стран и России.

Художников этого типа окружала новая городская действительность, иная, чем Пушкина, Мериме и Стендаля. Был в расцвете и шел к своему концу девятнадцатый век с его капризами, самодурством промышленности, денежными бурями и обществом, состоявшим из жертв и баловней. Улицы только что замостили асфальтом и осветили газом. На них наседали фабрики, которые росли как грибы, равно как и непомерно размножившиеся ежедневные газеты. Предельно распространились железные дороги, ставшие частью существования каждого ребенка, в разной зависимости оттого, само ли его детство пролетало в поезде мимо ночного города или ночные поезда летели мимо его бедного окраинного детства.

На эту по-новому освещенную улицу тени ложились не так, как при Бальзаке, по ней ходили по-новому, и рисовать ее хотелось по-новому, в согласии с натурой. Однако главной новинкой улицы были не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии, который проносился по ней с отчетливостью осеннего ветра и, как листья с бульваров, гнал по тротуарам нищету, чахотку, проституцию и прочие прелести этого времени. Этот вихрь бросался в глаза каждому и был центром картины. Под его дуновеньем рабочее движенье перешло в свою сознательную фазу. Его дыханье особенно сложило угол зрения новых художников.

Они писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что так им хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и броженьи; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и

перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность. Это был несущийся водоворот условностей, между безусловностью оставленной и еще не достигнутой, отдаленное предчувствие главной важности века — социализма — и его лицевого события — русской революции.

И как реалист Блок дал высшую и единственную по близости картину Петербурга в этом знаменательном мельканьи, так поступил и реалист Верлен, отведя в своих непозволительно личных исповедях главную роль историческому времени и обстановке, среди которых протекали его паденья и раскаянья.

Он был сыном рано скончавшегося полковника, любимцем матери и женской дворни, и мальчиком был послан из провинции в Париж, в закрытое учебное заведение. Нечто сходное с жизнью Лермонтова было в его голубиной чистоте, вынесенной из женского круга, и в ее последующей судьбе среди распущенных парижских товарищей. По окончании школы он поступил чиновником в ратушу. 1870 год застал его ополченцем на парижских укреплениях. Он женился. Грянуло восстание. Он принял участие в работах Коммуны по делам печати. Это отразилось на его судьбе. По восстановлении порядка его рассчитали. Он запил. Тут судьба послала ему злого гения в виде того чудовища одаренности, каким был буян, оригинал и поэт-подросток Артюр Рембо.

Он сам на свою голову выкопал этого «начинающего» где-то в Шарлеруа и выписал в Париж. С поселения Рембо у Верленов их нормальная жизнь кончилась. Дальнейшее существование Верлена залито слезами его жены и ребенка. Начались скитания Рембо и Верлена, навсегда оставившего семью, по большим дорогам Франции и Бельгии, совместный запой, полуголодная жизнь в Лондоне на грошовые заработки, драка в Штутгарте, каталажки и больницы.

Однажды в Брюсселе после крупной ссоры Верлен выбежал за уходившим от него Рембо, два раза выстрелил по нем вслед, ранил, был арестован и приговорен судом к двухгодичному заключению в тюрьме в Монсе.

После этого Рембо отправился в Африку завоевывать новые области Менелику Абиссинскому, к которому поступил на службу, а Верлен в тюрьме написал одну из своих лучших книг.

Он умер зимой 1896 года, не прибавив ничего поражающего к своей давно уже сложившейся славе, окруженный почтительным вниманием молодежи и подражателей.

Верлен рано начал писать. «Сатурнические стихи» его первой книги были написаны в коллеже. Его обманчивая поэтика, как и заглавия некоторых его книг, вроде «Песен без слов» (названия для произведенья словесности достаточно дерзкого), наводили на ложные мысли. Можно было думать, что пренебрежение к стилистике, которое он провозглашал, внушено стремленьем к пресловутой «музыкальности» (ее редко кто понимает), что он жертвует смысловою и графической стороной поэзии в пользу вокальной. Это не так. Совсем напротив. Как всякий большой художник, он требовал «не слов, а дела» даже и от искусства слова, то есть хотел, чтобы поэзия содержала действительно пережитое или свидетельскую правду наблюдателя.

Вот что по этому поводу говорит он в знаменитом своем стихотворении «Искусство поэзии», превратно послужившем манифестом зауми и «напевности»:

О, если б в бунте против правил Ты рифмам совести прибавил!

И дальше:

Пускай в твоем стихе с разгону Блеснут в дали преображенной Другое небо и любовь. Пускай он выболтает сдуру Все, что впотьмах, чудотворя,

Наворожит ему заря, — Все прочее — литература.

Верлен имел право говорить так. В своих стихах он умел подражать колоколам, уловил и закрепил запахи преобладающей флоры своей родины, с успехом

передразнивал птиц и перебрал в своем творчестве все переливы тишины, внутренней и внешней, от зимнего звездного безмолвия до летнего оцепененья в жаркий солнечный полдень. Он как никто выразил долгую гложущую и неотпускающую боль утраченного обладанья, все равно, будь то утрата Бога, который был и которого не стало, или женщины, которая переменила свои мысли, или места, которое стало дороже жизни и которое надо покинуть, или утрата покоя.

Кем надо быть, чтобы представить себе большого и победившего художника медиумическою крошкой, испорченным ребенком, который не ведает, что творит. Наши представления также недооценивают орлиной трезвости Блока, его исторического такта, его чувства земной уместности, неотделимой от гения. Нет, Верлен великолепно знал, что ему надо и чего недостает французской поэзии для передачи того нового вихря в душе и в городе, о котором речь шла выше. И в любой степени пьянства или маранья ради баловства, разложив ощущенье до желаемой границы и приведя мысли в высшую ясность, он давал языку, на котором писал, ту беспредельную свободу, которая и была его открытьем в лирике и которая встречается только у мастеров прозаического диалога в романе и драме. Парижская фраза во всей ее нетронутости и чарующей меткости влетала с улицы и ложилась в строчку целиком, без малейшего ущемленья, как мелодический материал для всего последующего построенья. В этой поступательной непринужденности — главная прелесть Верлена. Обороты французской речи были для него неделимы. Он писал целыми реченьями, а не словами, не дробил их и не переставлял.

Просты и естественны многие, если не все, но они просты в той начальной степени, когда это дело их совести и любопытно только то, искренне ли они просты или притворно. Такая простота величина нетворческая и никакого отношенья к искусству не имеет. Мы же говорим о простоте идеальной и бесконечной. Такою простотой и был прост Верлен. По сравнению с естественностью Мюссе Верлен естествен непредвосхитимо и не сходя с места, он по-разговорному, сверхъестественно естествен, то есть он прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него.

Вот, собственно, и все, что мы себе позволили сказать по ограниченности времени и места.

1944

АФИНОГЕНОВ

К ТРЕХЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ

Афиногенова окружала половина художественной Москвы. Среди друзей, знавших и наблюдавших его, я на довольно близком расстоянии любовался им в последний год его жизни под Москвою, где мы тогда зимовали.

В нем было что-то идеальное. Он был высокого роста, строен, красиво двигался, и его высоко поднятая голова с чертами античной правильности как-то соответствовала красоте его внутреннего облика, сочетавшего в себе признаки чистоты и силы. Таков же был и его талант, юношески свежий, светлого, классического склада. Он писал для театра и, как все истинно драматическое, был в жизни подкупающе естествен. В противоположность писателям, изъясняющимся темно и неповоротливо, он с умом и дельно говорил о вещах, представляющих интерес и значение. Он ставил себе ясные задачи и их легко и удачно разрешал.

Зимой 1940—41 года он читал нам свою чудесную «Машеньку», шедшую потом с таким шумным успехом в блестящем исполнении Марецкой. Ставили его «Вторые пути». Это были месяцы его торжества, не первого в счастливой и рано сложившейся деятельности Афиногенова. И вот грянула война.

Все пришло в движенье. Молодежь отправилась на фронт. Среди людей тыла Афиногенов еще больше, чем прежде, выделялся неподдельностью своего тона и поведенья. Он остался верен навыкам своего призванья и только удесятерил энергию.

С начала войны он работал в Совинформбюро, куда уезжал на целый день, а когда возвращался, урывками и ночами, когда каждый на его месте свалился бы от усталости, писал «Накануне» — пьесу, которой суждено было стать его предсмертным произведением. Хотя в ее положеньях нет ничего открыто биографического, она мне кажется списанной с натуры, с того места, где ее создавали.

Тяжело и сонно шла к концу холодная октябрьская ночь. Перед рассветом вверх по стеклянной террасе по лесистому склону поднимался из оврага туман. Вдали над Москвою, размазывая облака дыма и дождевые тучи, плевало кровью зарево продолжающегося и еще не кончившегося вражеского налета. В кресте прожекторных снопов высоко над домом среди зенитных разрывов белым червячком извивался какой-нибудь «мессер шмитт». Это было не только небо ночных работ Афиногенова, но и небо его пьесы, на которое в воображении он переносил все, что успевал обнять душою, настигнуть и осветить. Поразительную эту вещь он нам читал в ночь такого налета.

Афиногенов был цельным человеком с волей и характером и никогда не поддавался унынию. Наши первые военные испытанья не обескураживали его. Уверенность его в нашей победе была велика. Это невольно вспоминаешь теперь, когда его предсказанья сбываются в такой дословности.

Когда в глушь эвакуации пришло известие о его гибели от авиабомбы, этому отказались верить, — так не вязалась идея смерти с тем олицетворением жизненности и больших надежд и обещаний, каким был Афиногенов. А я увидел погруженные во тьму дома и улицы, кружащего в высоте воздушного разбойника и глубоко внизу под ним молодую, счастливую судьбу, слишком богатую, чтобы остаться незамеченной, яркую и отовсюду видную, как незатемненное окно и как нечаянное нарушение светомаскировки.

1944

НОВЫЙ ПЕРЕВОД «ОТЕЛЛО» ШЕКСПИРА

Изменяется жизнь, меняется и понимание, и драма ревности, с такою бурей и яростью разыгравшаяся в трагедии «Отелло», уже не кажется нам ее единственным, хотя и остается ее главным содержанием. Другая более глубокая коллизия заслоняет ее в наших нынешних глазах.

У Отелло и Дездемоны все без примеси настоящее. Когда их полнота и правда сталкиваются с поддельным и выдуманным миром Яго, они погибают от избытка своей подлинности; от своего внутреннего богатства.

Вместо Яго-злодея можно было бы себе представить другого Яго, который действительно был бы тем нелицемерным доброжелателем, каким он себя изображает. И все равно он был бы проклятьем Дездемоны и Отелло и орудьем их гибели. Важно не то, что Яго — клеветник и преступник, а то, что он гаситель жизни, что по соседству с полыхающим горнилом самобытности он угрожающе бесплоден и бездарен.

Оттого нет пределов измышленьям и козням Яго. У него нет ничего своего, он ничем не связан в своих действиях, он пользуется неограниченною свободой. Между тем Отелло и Дездемона не распоряжаются собой. Они скованы своей недвусмысленной сущностью и покорны ее законам, они несвободны.

Сцена с «Ивушкой», которая приводится ниже, одним только явлением, обычно выпускаемым, отделена от последней сцены удушения Дездемоны в финале. Отелло окончательно уверовал в мнимую виновность Дездемоны, осудил ее и решил задушить

в тот же вечер в постели, когда она ляжет спать. Он это задумал не с целью мщенья, а для того, чтобы спасти душу Дездемоны, потому что он верит, что его расправа с телом Дездемоны на этом свете избавит ее дух от небесного воздаянья на том.

Вечер. В замке были гости и разошлись. Эмилия помогает Дездемоне раздеваться. Несмотря на дурные предчувствия, Дездемона не подозревает, что жить ей осталось минуты, и мурлычет «Ивушку», мотив из старинной баллады, томивший ее весь вечер и вдруг припомнившийся. Сцена с песнью написана для того, чтобы дать понятие о мере неведенья героини на пороге ее жертвенного закланья.

Старые русские переводы Шекспира (это в особенности относится к Гербелевскому изданию) в большинстве превосходны. Они делались преимущественно во вторую половину прошлого века, когда техническая культура стиха упала у нас по сравнению с пушкинским временем. Дилетантская широта,- с которой они поневоле предприняты, предохранила их авторов от мелочного педантизма и увлеченья формальными пустяками. Так как им приходилось выбирать и чем-то жертвовать, они уловили и передали в Шекспире главное; Шекспира-поэта, Шекспира-драматурга.

Русские символисты снова возродили премудрости ритма и хорошей рифмовки. Новейшие переводчики также старательно заняты внешними средствами выражения подлинника, как прежние заботились о сохранении его общего смысла. Современные переводы Шекспира, из которых лучшие принадлежат Кузмину, Лозинскому, Зенкевичу и Радловой, ближе, чем это делалось раньше, знакомят со словесным составом шекспировских текстов, с его лексиконом. Однако дословные переводы всегда бывают тяжелы и в редких случаях понятны. Идея буквального перевода представляет хроническое, постоянно изживаемое и постоянно возвращающееся заблужденье.

В своих работах мы пошли по стопам старых переводчиков, но стараемся уйти еще дальше в преследованьи живости, естественности и того, что называется реализмом.

Мы отнюдь не льстим себя иллюзией, будто каждая частность нашего труда успешно заменяет прежние примеры. Мы ни с кем не соперничаем отдельными строчками, мы спорим целыми построеньями, и в их выполнении, наряду с верностью великому подлиннику, входим во все большее подчиненье своей собственной системе речи и тысяче других секретов, половины которых мы не в состоянии осознать и которые с годами становятся все многочисленнее и строже.

1944

ШОПЕН 1

Легко быть реалистом в живописи, искусстве, зрительно обращенном к внешнему миру. Но что значит реализм в музыке? Нигде условность и уклончивость не прощаются так, как в ней, ни одна область творчества не овеяна так духом романтизма, этого всегда удающегося, потому что ничем не проверяемого начала произвольности. И, однако, и тут все зиждется на исключениях. Их множество, и они составляют историю музыки. Есть, однако, еще исключения из исключений. Их два — Бах и Шопен.

Эти главные столпы и создатели инструментальной музыки не кажутся нам героями вымысла, фантастическими фигурами. Это — олицетворения достоверности в своем собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь звук.

Говоря о реализме в музыке, мы вовсе не имеем в виду иллюстративного начала музыки, оперной или программной. Речь совсем об ином.

Везде, в любом искусстве, реализм представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской

точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется. Как мало нужно для его процветания! В его распоряжении ходульный пафос, ложная глубина и наигранная умильность, — все формы искусственности к его услугам.

Совсем в ином положении художник-реалист. Его деятельность — крест и предопределение. Ни тени вольничания, никакой блажи. Ему ли играть и развлекаться, когда его будущность сама играет им, когда он ее игрушка!

И прежде всего. Что делает человека реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, — думается нам, — и своевременная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него необязательную. Именно его собственные воспоминания гонят такого человека в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность.

Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурою, с которой он писал. Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам. Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вел именно этот расточительно-личный и нерасчетливо-одинокий род существования.

2

Главным средством выражения, языком, которым у Шопена изложено все, что он хотел сказать, была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из всех, какие мы знаем. Это не короткий, куплетно возвращающийся мелодический мотив, не повторение оперной арии, без конца выделывающей голосом одно и то же, это поступательно развивающаяся мысль, подобная ходу приковывающей повести или содержанию исторически важного сообщения. Она могущественна не только в смысле своего действия на нас. Могущественная она и в том смысле, что черты ее деспотизма испытал Шопен на себе самом, следуя в ее гармонизации и отделке за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования.

Например, тема третьего, Е-аиг'ного этюда доставила бы автору славу лучших песенных собраний Шумана и при более общих и умеренных разрешениях. Но нет! Для Шопена эта мелодия была представительницей действительности, за ней стоял какой-то реальный образ или случай (однажды, когда его любимый ученик играл эту вещь, Шопен поднял кверху сжатые руки с восклицанием: «О, моя родина!»), и вот, умножая до изнеможения проходящие и модуляции, ему требовалось до последнего полутона перебирать секунды и терции среднего голоса, чтобы остаться верным всем журчаньям и переливам этой подмывающей темы, этого прообраза, чтобы не уклониться от правды.

Или в gis-moll'НОМ, восемнадцатом этюде в терцию с зимней дорогой (это содержание чаще приписывают С-аиг'ному этюду, седьмому) настроение, подобное элегизму Шуберта, можно было бы достигнуть с меньшими затратами. Но нет! Выраженью подлежало не только нырянье по ухабам саней, но стрелу пути все время перечеркивали вкось плывущие белые хлопья, а под другим углом пересекал свинцовый черный горизонт, и этот кропотливый узор разлуки мог передать только такой, хроматически мелькающий с пропаданьями, омертвело звенящий, замирающий минор.

Или в баркароле впечатление, сходное с «Песнью венецианского гондольера» Мендельсона, можно было получить более скромными средствами, и тогда именно это была бы та поэтическая приблизительность, которую обычно связываешь с такими заглавиями. Но нет! Маслянисто круглились и разбегались огни набережной в черной выгибающейся воде, сталкивались волны, люди, речи и лодки, и для того чтобы это запечатлеть, сама баркарола, вся, как есть, со всеми своими арпеджиями, трелями и форшлагами, должна была, как цельный бассейн, ходить вверх и вниз, и взлетать, и шлепаться на своем органном пункте, глухо оглашаемая мажорно-минорными содроганиями своей гармонической стихии.

Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая. Оттого такой стук капель в Des-dur'Hoft прелюдии, оттого наскакивает кавалерийский эскадрон с эстрады на слушателя в As-dur'НОМ полонезе, оттого низвергаются водопады на горную дорогу в последней части Ь-тоН'ной сонаты, оттого нечаянно распахивается окно в усадьбе во время ночной бури в середине тихого и безмятежного F-dur'Hoго ноктюрна.

3

Шопен ездил, концертировал, полжизни прожил в Париже. Его многие знали. О нем есть свидетельства таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакруа, Лист и Берлиоз. В этих отзывах много ценного, но еще больше разговоров об ундинах, эоловых арфах и влюбленных пери, которые должны дать нам представление о сочинениях Шопена, манере его игры, его облике и характере. До чего превратно и несообразно выражает подчас свои восторги человечество! Всего меньше русалок и саламандр было в этом человеке, и, наоборот, сплошным роем романтических мотыльков и эльфов кишели вокруг него великосветские гостиные, когда, поднимаясь из-за рояля, он проходил через их расступавшийся строй, феноменально определенный, гениальный, сдержанно-насмешливый и до смерти утомленный писанием по ночам и дневными занятиями с учениками. Говорят, что часто после таких вечеров, чтобы вывести общество из оцепенения, в которое его погружали эти импровизации, Шопен незаметно прокрадывался в переднюю к какому-нибудь зеркалу, приводил в беспорядок галстук и волосы и, вернувшись в гостиную с измененной внешностью, начинал изображать смешные номера с текстом своего сочинения — знатного английского путешественника, восторженную парижанку, бедного старика еврея. Очевидно, большой трагический дар немыслим без чувства объективности, а чувство объективности не обходится без мимической жилки.

Замечательно, что, куда ни уводит нас Шопен и что нам ни показывает, мы всегда отдаемся его вымыслам без насилия над чувством уместности, без умственной неловкости. Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа. Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку.

Особенно велика печать этой серьезности на самом шопеновском в Шопене — на его этюдах.

Этюды Шопена, названные техническими руководствами, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину из них писал человек двадцати лет), и они скорее обучают истории, строению вселенной и еще чему бы то ни было более далекому и общему, чем игре на рояле. Значение Шопена шире музыки. Его деятельность кажется нам ее вторичным открытием.

1945

ВЕЛИКИЙ РЕАЛИСТ

Наверное, это сравнение уж делалось, и я повторю только чужое мнение, но из русских поэтов Бараташвили напоминает больше всего Баратынского.

В обоих случаях перед нами творчество, охватывающее картины природы и случаи жизни в некоторой идеализации, свойственной веку, и какой-то, веку несвойственный, ускользающий, горячий придаток.

Это — черта той оригинальности, о которой говорил Пушкин в приложении к Баратынскому, сводя ее к постоянному присутствию мысли у последнего; и замечательно, что именно она, а не какие-нибудь частности, рассеянные в тексте, заставляют нас видеть картины и сцены, в тексте не названные, но ярко открывающиеся в глубине за ним по непреодолимым законам, которым одинаково подчиняются деятельность художника и глаза потомков.

Это делает Бараташвили реалистом в большей степени, чем привыкли думать, и позволяет проступать сквозь любые его отвлечения чертам биографии, бытовому колориту, веянию живого обихода.

Его стихотворения, даже самые созерцательные, очень драматичны и носят тот личный отпечаток, который заставляет подозревать за каждой мыслью какое-то реальное происшествие, ее побудившее.

1945

НИКОЛАЙ БАРАТАШВИЛИ

У Бараташвили есть поэма «Судьба Грузии». Ее герой, последний грузинский царь Ираклий Второй, собираясь отдать измученную войнами страну под русское покровительство, говорит, что хочет видеть ее избавленной от набегов восточных соседей, свободно вздохнувшей, счастливо пользующейся плодами безмятежного труда и просвещения.

Такою застал Грузию при своем рождении величайший грузинский поэт нового времени Николай Бараташвили. Грузинское дворянство породнилось с русским и в совместной деятельности с ним втянулось в общий ход общероссийских государственных дел и высших умственных интересов Петербурга и Европы. Прежде существовавшие здесь зачатки западного влияния усилились.

Круг нескольких княжеских семейств, в котором вырос Николай Бараташвили, был именно тем передовым кругом, в который благодаря Грибоедову, наверное, попадали на грузинском Кавказе Пушкин и Лермонтов.

Сверх пестрой восточной чужеземщины, какою встречал их Тифлис, они где-то сталкивались с каким-то могучим и родственным бродилом, которое вызывало в них к жизни и поднимало на поверхность самое родное, самое дремлющее, самое затаенное. В этом кругу было все как в Петербурге — вино, карты, остроумие, французская речь, поклоненье женщине и гордая, готовая отразить любую оплошность, заносчивая удаль. Тут так же были знакомы с долгами и кредиторами, устраивали заговоры, попадали на гауптвахту, и тоже разорялись, плакали, и писали в восемнадцать лет горячие, порывистые стихи неповторимого одухотворения и вслед за тем рано умирали.

Отец Николая Бараташвили был обедневший предводитель грузинского дворянства, загубивший свое состояние на приемы и угощенья. Жизнь его сына Николая, бедная внешними событиями и проведенная в нужде и незаметности, была расплатою за эту пышность.

Он родился 22 ноября 1816 года в Тифлисе, учился в приходской школе и кончил гимназию. Его мечтам о военной карьере не суждено было сбыться, потому что мальчиком он сломал себе ногу и остался хромым на всю жизнь. Не осуществилось и другое его желание — завершить свое образование в одном из русских университетов. Расстроенные дела отца и необходимость поддерживать семью заставили его искать

места на службе. Прослужив в небольших чинах на разных административных должностях, он в 1845 году был назначен помощником уездного начальника в Гянджу. По приезде туда он заболел свирепствовавшей там злокачественной лихорадкой и умер там 9 октября того же года.

Этот послужной список совершенно противоположен нашим представлениям о Бараташвили. Он кажется его отражением в кривом зеркале. Истинные черты его были резки и значительны. Они запомнились современникам и сохранены преданием.

В детстве он был сорванцом и бедовым мальчиком, в школе хорошим товарищем. Когда он вырос, он сердил тифлисское общество своими шутками и ядом своих насмешек. Своей привычкой говорить в глаза правду он казался ненормальным.

Он любил сестру Нины Грибоедовой, княжну Екатерину Чавчавадзе. Она вышла за другого. Всю жизнь он прожил с этой незаживающей раной, которую он сам все время растравлял нежностью и ожесточением своей личной лирики и своими счетами с высшей грузинской аристократией, крупнейшей звездой которой сияла его ненаглядная, в замужестве владетельная княгиня мингрельская Дадиани.

Бараташвили был окружен литераторами. Григорий Орбе-лиани был его дядей, Александр Чавчавадзе — другом его отца.

Но его собственным писаниям придавали так мало значения, что едва ли он надеялся увидеть их напечатанными в близком будущем. Более дальние его расчеты были опрокинуты преждевременною смертью. Может быть, тот вид, в котором лежат его стихи перед нами, не представляет их окончательной редакции, и автор предполагал еще подвергнуть их дальнейшему отбору и шлифовке. Однако след гения, оставшийся в них, так велик, что именно он, этот дух, проникающий их, придает им последнее совершенство, более, может быть, значительное, чем если бы автор имел больше времени позаботиться об их внешности.

Лирику Бараташвили отличают ноты пессимизма, мотивы одиночества, настроения мировой скорби.

Счастливые эпохи с их верою в человека и восприимчивость потомства позволяют художникам высказывать только главное, почти не касаясь побочного, в надежде на то, что воображение читателя само восполнит отсутствующие подробности. Отсюда некоторая неточность языка и плодовитость классиков, естественная при большей легкости их очень общих и отвлеченных задач.

Художники-отщепенцы мрачной складки любят договариваться до конца. Они отчетливо доскональны из неверия в чужие силы. Отчетливость Лермонтова настойчива и высокомерна. Его детали покоряют нас сверхъестественно. В этих черточках мы узнаем то, что должны были бы доработать сами. Это магическое чтение наших мыслей на расстоянии. Секретом такого действия владел и Бараташвили.

Его мечтательность перемешана с чертами жизни и повседневности. На его творчестве лежит индивидуальная, одному ему свойственная печать, которую на него наложили особенности его времени. Описания в «Сумерках на Мтацминде» и «Ночи на Кабахи» не оказывали бы своего волшебного действия, если бы наряду с описаниями душевного состояния они не были еще более удивительными описаниями природы. Взрывы изобразительной стихии в его бесподобном, бешеном и вдохновенном «Мерани» ни с чем не сравнимы. Это символ веры большой борющейся личности, убежденной в своем бессмертии и в том, что движение человеческой истории отмечено целью и смыслом.

Лучшие стихотворения Бараташвили сверх названных — это его посвящения Екатерине Чавчавадзе и все стихи двух последних лет его жизни с его поразительным «Синим цветом» в том числе.

В 1893 году его прах был перенесен из Гянджи в Тифлис. 21 октября 1945 года вслед за Грузией, его родиной, весь Союз торжественно чествовал столетнюю годовщину его смерти.

1946

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О НОВОЙ ГРУЗИНСКОЙ поэзии (ЗАМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА)

В ряду искусств Грузии ее новая поэзия занимает первое место. Своим огнем и яркостью она отчасти обязана сокровищам грузинского языка. Народная речь в Грузии до сих пор пестрит пережитками старины и следами забытых поверий. Множество выражений восходят к обрядовым особенностям старого языческого и нового христианского календаря.

Явления словесности, например, красоты иного изречения или тонкости какой-нибудь поговорки, больше чем византиниз-мы церковной мелодии или фрески соответствуют впечатлительности и живости грузинского характера, склонности фантазировать, ораторской жилке, способности увлекаться.

Перечисленные черты общительности и балагурства составили судьбу и природу Николая Бараташвили. Он как метеор озарил грузинскую поэзию на целый век вперед и прочертил по ней путь, доныне неизгладимый.

Несмотря на личное нелюдимство и на одиночество своей музы, Бараташвили непредставим в тиши действительного уединения, о котором он так часто вздыхает..Его нельзя отделить от городского общества, с которым он вечно на ножах, как неотделим световой луч от дробящей его хрустальной грани, высекающей радугу в месте его излома. Трагические раздоры Бараташвили со средой изложены им так ясно и просто, что стали для потомства школою миролюбия и верности обществу.

Ближайший к нему по значительности и равный Важа Пша-вела во многом представляет его полную противоположность.

Во-первых, в отличие от Бараташвили, это действительный отшельник и созерцатель, затерявшийся в неприступных горах. Кроме того, только примирительница-смерть слила своенравную речь Бараташвили с общим голосом, между тем как Важа Пшавела с самого начала писал так, как говорит в горах простой народ под тяжестью своего повседневного обихода. Однако суровую эту ноту высокогорной разобщенности Важа Пшавела углубил до такой степени, что его книги стали достоянием избранных и религией личности, способной поспорить с созданиями величайших индивидуалистов Запада в недавнее время.

Поэтическая литература наших дней в любой стране мира, в том числе и в России и в Грузии, представляет естественное следствие символизма и всех вышедших из него, а также и всех враждовавших с ним школ. Лучшим завершением всех этих течений может служить свежее, разнообразное творчество Симона Чиковани.

Право на это место дает ему определенность и окончательность его тона — обычное свойство всего большого, в отличие от расплывчатой приблизительности — удела несовершенств.

Образная стихия, общая всякой поэзии, получает у Чиковани новое, видоизмененное, повышенно существенное значение. Чиковани артист и живописец по натуре, и как раз эта артистичность, порядка Уитмана и Верхарна, дает ему широту и свободу в выборе тем и их трактовке.

Образ в поэзии почти никогда не бывает только зрительным, но представляет некоторое смешанное жизнеподобие, в состав которого входят свидетельства всех наших чувств и все стороны нашего сознания. Сообразно с этим и та живописность, о которой мы говорим применительно к Чиковани, далека от простого изобразительства.

Живописность эта представляет высшую степень воплощения и означает предельную, до конца доведенную конкретность всего в целом: любой мысли, любой темы, любого чувства, любого наблюдения.

Чиковани не случайное и закономерное звено в общем развитии грузинской мысли. Сказочную замысловатость Важа Пшавелы он соединяет с порывистым, всему свету открытым, драматизмом Бараташвили.

Мы бы очень исказили картину нынешнего состояния грузинской поэзии, если бы умолчали о другом ярком и замечательном таланте наших дней, Георгии Леонидзе, поэте сосредоточенных и редких настроений, нерасторжимых с почвою, на которой они родились, и с языком, на котором они высказаны. Это автор образцовых стихов, на другой язык почти непереводимых. Но наши замечания не притязают на полноту, а то бы мы не упустили из виду литературной деятельности и славы Акакия Церетели, свежей и захватывающей непосредственности Николая Надирадзе, высокого мастерства Валериана Гаприн-дашвили и многих других.

Еще более беспорядочны и несистематичны, чем наши замечания, наши случайные переводы. В них зияет, например, такой сразу бросающийся в глаза пробел, как совершенное отсутствие Галактиона Табидзе, справедливой гордости текущей поэтической литературы, и недостаточное ознакомление с другим ее украшением, Иосифом Гришашвили, представленным в сборнике только одним стихотворением. Не переведены Мо-сашвили и Машашвили, вместе со множеством новых, появившихся за последнее время имен. Но эти упущения блестяще восполнены другими современными переводчиками.

Годы моего первого знакомства с грузинской лирикой составляют особую, светлую и незабываемую страницу моей жизни. Воспоминания о толках и побуждениях, вызвавших эти переводы, а также подробности обстановки, в которой они производились, слились в целый мир, далекий и драгоценный, при-знательности которому не вмещают рамки настоящего предисловия.

21 декабря 1946 г.

ЗАМЕЧАНИЯ К ПЕРЕВОДАМ ИЗ ШЕКСПИРА

ОБЩАЯ ЦЕЛЬ ПЕРЕВОДОВ

В разное время я перевел следующие произведения Шекспира. Это драмы: «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра», «Отелло», «Король Генрих Четвертый» (первая и вторая части), «Макбет» и «Король Лир».

Потребность театров и читателей в простых, легко читающихся переводах велика и никогда не прекращается. Каждый переводивший льстит себя надеждой, что именно он больше других пошел этой потребности навстречу. Я не избег общей участи.

Не представляют исключения и мои взгляды на существо и задачи художественного перевода. Вместе со многими я думаю, что дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, несвойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности.

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ШЕКСПИРА

Стиль Шекспира отличают три особенности. Его драмы глубоко реалистичны по духу. Их выполнение по-разговорному естественно в местах, написанных прозою, или когда куски стихотворного диалога сопряжены с действием или движением. В

остальных случаях потоки его белого стиха повышенно метафоричны, иногда без надобности и тогда в ущерб правдоподобию.

Образная речь Шекспира неоднородна. Порой это высочайшая поэзия, требующая к себе соответствующего отношения, порой откровенная риторика, нагромождающая десяток пустых околичностей вместо одного вертевшегося на языке у автора и второпях не уловленного слова. Как бы то ни было, метафорический язык Шекспира в своих прозрениях и риторике, на своих вершинах и в своих провалах верен главной сущности всякого истинного иносказания.

Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа.

Бурная живость кисти Рембрандта, Микеланджело и Тициана не плод их обдуманного выбора. При ненасытной жажде написать по целой вселенной, которая их обуревала, у них не было времени писать по-другому. Импрессионизм извечно присущ искусству. Это выражение духовного богатства человека, изливающегося через край его обреченности.

Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности. Он совместил их так много, что кажется, будто в нем живет несколько авторов. Его проза законченна и отделанна. Она написана гениальным комиком-деталистом, владеющим тайной сжатости и даром передразнивания всего любопытного и диковинного на свете.

Полная противоположность этому — область белого стиха у Шекспира. Ее внутренняя и внешняя хаотичность приводила в раздражение Вольтера и Толстого.

Очень часто некоторые роли Шекспира проходят несколько стадий завершения. Какое-нибудь лицо сперва говорит в сценах, написанных стихами, а потом вдруг разражается прозою. В таких случаях стихотворные сцены производят впечатление подготовительных, а прозаические — заключительных и конечных.

Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе.

Сила шекспировской поэзии заключается в ее могучей, не знающей удержу и разметавшейся в беспорядке эскизности.

РИТМ ШЕКСПИРА

Ритм Шекспира — первооснова его поэзии. Размер подсказал Шекспиру часть его мыслей, слова его изречений. Ритм лежит в основании шекспировских текстов, а не завершительно обрамляет их. Ритмическими взрывами объясняются некоторые стилистические капризы Шекспира. Движущая сила ритма определила порядок вопросов и ответов в его диалогах, скорость их чередования, длину и короткость его периодов в монологах.

Этот ритм отразил завидный лаконизм английской речи, позволяющей в одной строчке английского ямба охватить целое изречение, состоящее из двух или нескольких взаимно противопоставленных предложений. Это ритм свободной исторической личности, не творящей себе кумира и, благодаря этому, искренней и немногословной.

«ГАМЛЕТ»

Явственнее всего этот ритм в «Гамлете». Здесь у него троякое назначение. Он применен как средство характеристики отдельных персонажей, он материализует в звуке и все время поддерживает преобладающее настроение трагедии, и он возвышает и сглаживает некоторые грубые сцены драмы.

Ритмическая характеристика в «Гамлете» ярка и рельефна. По-одному говорит Полоний, или король, или Гильденстерн и Розенкранц, по-другому — Лаэрт, Офелия, Горацио и остальные. Легковерие королевы сквозит не только в ее словах, а в манере говорить нараспев и растягивать гласные.

Но резче всего ритмическая определенность самого Гамлета. Она так велика, что кажется нам сосредоточенною в каком-то все время чудящемся, как бы повторяющемся при каждом выходе героя, но на самом деле не существующем, вводном ритмическом мотиве, ритмической фигуре. Это как бы достигший ощутительности пульс всего его существа. Тут и непоследовательность его движений, и крупный шаг его решительной походки, и гордые полуповороты головы. Так скачут и летят мысли его монологов, так разбрасывает он направо и налево свои надменные и насмешливые ответы вертящимся вокруг него придворным, так вперяет глаза вдаль неведомого, откуда уже окликнула его однажды тень умершего отца и всегда может заговорить снова.

Также не поддается цитированию общая музыка «Гамлета». Ее нельзя привести в виде отдельного ритмического примера. Несмотря на эту бестелесность, ее присутствие так зловеще и вещественно врастает в общую ткань драмы, что в соответствии сюжету ее невольно хочется назвать духовидческой и скандинавской. Эта музыка состоит в мерном чередовании торжественности и тревожности. Она сгущает до предельной плотности атмосферу вещи и позволяет выступить тем полнее ее главному настроению. Однако в чем оно заключается?

По давнишнему убеждению критики, «Гамлет» — трагедия воли. Это правильное определение. Однако в каком смысле понимать его? Безволие было неизвестно в шекспировское время. Этим не интересовались. Облик Гамлета, обрисованный Шекспиром так подробно, очевиден и не вяжется с представлением о слабонервности. По мысли Шекспира, Гамлет — принц крови, ни на минуту не забывающий о своих правах на престол, баловень старого двора и самонадеянный вследствие своей большой одаренности самородок. В совокупности черт, которыми его наделил автор, нет места дряблости, они ее исключают. Скорее напротив, зрителю предоставляется судить, как велика жертва Гамлета, если при таких видах на будущее он поступается своими выгодами ради высшей цели.

С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы «творить волю пославшего его». «Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения.

Ритмическое начало сосредоточивает до осязательности этот общий тон драмы. Но это не единственное его приложение. Ритм оказывает смягчающее действие на некоторые резкости трагедии, которые вне круга его гармонии были бы немыслимы. Вот пример.

В сцене, где Гамлет посылает Офелию в монастырь, он разговаривает с любящей его девушкой, которую он растаптывает с безжалостностью послебайроновского себялюбивого отщепенца. Его иронии не оправдывает и его собственная любовь к Офелии, которую он при этом с болью подавляет. Однако посмотрим, что вводит эту бессердечную сцену? Ей предшествует знаменитое «Быть или не быть», и первые слова в стихах, которые говорят друг другу Гамлет и Офелия в начале обидной сцены, еще пропитаны свежей музыкой только что отзвучавшего монолога. По горькой

красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты.

Не удивительно, что монолог предпослан жестокости начинающейся развязки. Он ей предшествует, как отпевание погребению. После него может наступить любая неизбежность. Все искуплено, омыто и возвеличено не только мыслями монолога, но и жаром и чистотою звенящих в нем слез.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Если так велика роль музыки в «Гамлете», то что скажем мы о «Ромео и Джульетте»? Тема трагедии — первая юношеская любовь и ее сила. Где и разыграться благозвучию и мерности, как не в таком произведении? Но оно нас обманывает. Лиризм совсем не то, что мы думали. Шекспир не пишет дуэтов и арий. С проницательностью гения он идет по совершенно другой дороге.

Назначение музыки в этой вещи отрицательное. Она воплощает в трагедии враждебную любящим силу светской лжи и житейской сутолоки.

До знакомства с Джульеттой Ромео пылает выдуманной страстью к упоминаемой заочно и ни разу не показанной на сцене Розалине. Это романическое ломание в духе тогдашней моды. Оно выгоняет Ромео по ночам на одинокие прогулки, а днем он отсыпается, заслонившись ставнями от солнца. Все первые сцены, пока это продолжается, реплики Ромео написаны неестественными рифмованными стихами. В самой певучей форме Ромео несет все время высокопарный вздор на манерном языке гостиных той эпохи. Но стоит ему впервые на балу увидать Джульетту, как он останавливается перед ней как вкопанный и от его мелодического способа выражаться ничего не остается.

В ряду чувств любовь занимает место притворно смирившейся космической стихии. Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краеугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству. Она не меньше его, и ее показания не нуждаются в его обработке. Самое высшее, о чем может мечтать искусство, — это подслушать ее собственный голос, ее всегда новый и небывалый язык. Благозвучие ей ни к чему. В ее душе живут истины, а не звуки.

Как все произведения Шекспира, большая часть трагедии написана белым стихом. В этой форме объясняются герой и героиня. Но размер не подчеркнут в этом стихе и не выпирает. Это не декламация. Форма не заслоняет своим самолюбованием бездонно-скромного содержания. Это пример наивысшей поэзии, которую в ее лучших образцах всегда пропитывают простота и свежесть прозы. Речь Ромео и Джульетты — образец настороженного и прерывающегося разговора тайком вполголоса. Такой и должна быть ночью речь смертельного риска и волнения. Это будущая прелесть «Виктории» и «Войны и мира» и та же чарующая чистота и непредвосхитимость.

В трагедии оглушительны и повышенно ритмичны сцены уличного и домашнего многолюдства. За окном звенят мечи дерущейся родни Монтекки и Капулетти и льется кровь, на кухне перед нескончаемыми приемами бранятся стряпухи и стучат ножи поваров, и под этот стук резни и стряпни, как под громовой такт шумового оркестра, идет и разыгрывается трагедия тихого чувства, в главной части своей написанная беззвучным шепотом заговорщиков.

«ОТЕЛЛО»

У самого Шекспира не было деления пьес на акты и сцены. Это разбивка позднейших издателей. В ней нет насилия, пьесы сами легко поддаются ей по своему внутреннему членению.

Хотя первоначальные тексты шекспировских драм печатались подряд, без перерывов, отсутствие разделов не мешало им отличаться строгостью построения и развития, в наши дни необычными.

Это в особенности относится к серединам шекспировских драм, содержащим их тематические разработки. Обыкновенно они обнимают третий акт с некоторыми долями второго и четвертого. В пьесах Шекспира они занимают место пружинной коробки в заводном механизме.

В начальных и заключительных частях своих драм Шекспир вольно компонует частности интриги, а потом так же, играючи, разделывается с последними обрывками ее нитей. Его экспозиции и финалы навеяны жизнью и написаны с натуры в форме быстро сменяющих друг друга картин, с величайшею в мире свободой и ошеломляющим богатством фантазии.

Но в средних частях драм, когда узел интриги завязан и начинается его распутывание, Шекспир не дает себе привычной воли и в своей ложной старательности оказывается рабом и детищем века.

Его третьи акты подчинены механизму интриги в степени, неведомой позднейшей драматургии, которую он сам научил смелости и правде. В них царит слишком слепая вера в могущество логики и то, что нравственные абстракции существуют реально. Изображение лиц с правдоподобно распределенными светотенями сменяется обобщенными образами добродетелей или пороков. Появляется искусственность в расположении поступков и событий, которые начинают следовать в сомнительной стройности разумных выводов, как силлогизмы в рассуждении.

В дни Шекспирова детства в английской провинции еще ставили средневековые нравоучительные аллегории. Они дышали формализмом отжившей схоластики. Шекспир ребенком мог видеть эти представления. Старомодная добросовестность его разработок — пережиток пленившей его в детстве старины.

Четыре пятых Шекспира составляют его начала и концы. Вот над чем смеялись и плакали люди. Именно они создали славу Шекспира и заставили говорить о его жизненной правде, в противоположность мертвому бездушию ложноклассицизма.

Но нередко правильным наблюдениям дают неправильные объяснения. Часто можно слышать восторги по поводу «Мышеловки» в «Гамлете» или того, с какой железной необходимостью разрастается какая-нибудь страсть или последствия какого-нибудь преступления у Шекспира. От восторгов захлебываются на ложных основаниях. Восторгаться надо было бы не «Мышеловкою», а тем, что Шекспир бессмертен и в местах искусственных. Восторгаться надо тем, что одна пятая Шекспира, представляющая его третьи акты, временами схематические и омертвелые, не мешает его величию. Он живет не благодаря, а вопреки им.

Несмотря на силу страсти и гения, сосредоточенные в «Отелло», и на его театральную популярность, сказанное в значительной степени относится к этой трагедии.

Вот одна за другой ослепительные набережные Венеции, дом Брабанцио, арсенал. Вот чрезвычайное ночное заседание сената и непринужденный рассказ Отелло о зачатках постепенно зарождающейся взаимности между ним и Дездемоной. Вот картина морской бури у побережий Кипра и пьяной драки ночью в крепости. Вот известная сцена ночного туалета Дездемоны с пением еще более знаменитой «Ивушки» — верх трагической естественности перед страшными красками финала.

Но вот несколькими поворотами ключа Яго в средней части заводит, как будильник, доверчивость своей жертвы, и явление ревности с хрипом и вздрагиванием, как устаревший механизм, начинает раскручиваться перед нами с излишней простотой и слишком далеко зашедшей обстоятельностью. Скажут, что такова природа этой страсти и что это дань условностям сцены, требующей плоской ясности. Может быть. Но вред от этой дани не был бы так велик, если бы ее платил менее последовательный и гениальный художник. В наши дни приобретает особый интерес другая частность.

Случайно ли, что главный герой трагедии — черный, а все, что у него есть дорогого в жизни, — белая? Что значит этот подбор цветов? Означает ли это только то, что права каждой крови на человеческое достоинство одинаковы? Нет, мысли Шекспира, двигавшиеся в этом направлении, шли гораздо дальше.

Идеи равенства наций не было при нем. Жила полною жизнью более всеобъемлющая мысль христианства о другом роде их безразличия. Эту мысль интересовало не то, чем рождался человек, а то, к чему он в жизни приходил и чем становился.

Для Шекспира черный Отелло исторический человек и христианин, и это тем более, что рядом с ним белый Яго — необращенное доисторическое животное.

«АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА»

У Шекспира есть особняком стоящие трагедии, вроде «Макбета» и «Лира», образующие самобытные миры, единственные в своем роде. Есть комедии, представляющие царство безраздельной выдумки и вдохновения, колыбель будущего романтизма. Есть исторические хроники из английской жизни, пылкие славословия родине, произнесенные величайшим из ее сынов. Часть событий, которые Шекспир описал в этих хрониках, продолжались в событиях окружавшей его жизни, и Шекспир не мог относиться к ним с трезвым беспристрастием.

Таким образом, несмотря на внутренний реализм, проникающий творчество Шекспира, напрасно стали бы мы искать в произведениях перечисленных разрядов объективности. Ее можно найти в его римских драмах.

«Юлий Цезарь» и в особенности «Антоний и Клеопатра» написаны не из любви к искусству, не ради поэзии. Это плоды изучения неприкрашенной повседневности. Ее изучение составляет высшую страсть всякого изобразителя. Это изучение привело к «физиологическому роману» девятнадцатого столетия и составило еще более бесспорную прелесть Чехова, Флобера и Льва Толстого.

Но почему вдохновительницей реализма явилась такая глубокая старина, как Древний Рим? Этому не надо удивляться. Именно своею отдаленностью предмет разрешал Шекспиру называть вещи своими именами. Он мог говорить все, что ему заблагорассудилось, в политическом, нравственном и любом другом отношении. Перед ним был чужой и далекий мир, давно закончивший свое существование, замкнувшийся, объясненный и неподвижный. Какое желание мог он возбуждать? Его хотелось рисовать.

«Антоний и Клеопатра» — роман кутилы и обольстительницы. Шекспир описывает их прожигание жизни в тонах мистерии, как подобает настоящей вакханалии в античном смысле.

Историками записано, что Антоний с товарищами по пирам и Клеопатра с наиболее близкой частью двора не ждали добра от своего возведенного в служение разгула. В предвидении развязки они задолго до нее дали друг другу имя бессмертных самоубийц и обещание умереть вместе.

Так кончается и трагедия. В решающую минуту смерть оказывается той рисовальщицей, которая обводит повесть недоста-вавшею ей общею чертою. На фоне походов, пожаров, измен и военных поражений мы в два приема прощаемся с обоими

главными лицами. В четвертом акте закалывается герой, в пятом — лишает себя жизни героиня.

ПОДГОТОВЛЕННОСТЬ ЗРИТЕЛЯ

Английские хроники Шекспира изобилуют намеками на тогдашнюю злобу дня. В то время газет не было. Чтобы узнать новости, замечает Дж. Б. Гаррисон в «Жизни Англии в дни Шекспира», сходились в питейных и театрах. Драма говорила обиняками. Не надо удивляться, что простой народ так понимал эти подмигивания. Намеки касались обстоятельств, близких каждому.

Политической подоплекой времени была трудная, с воодушевлением начатая, но скоро надоевшая война с Испанией. Ее пятнадцать лет вели на море и на суше, у берегов Португалии, в Нидерландах и в Ирландии.

Насмешки отрицателя Фальстафа над слишком затверженной воинственной фразой забавляли мирную простую публику, великолепно постигавшую, во что они метили, а в сценах Фаль-стафовой вербовки рекрут и их освобождения за взятку зритель с еще большим смехом узнавал свои собственные испытания.

Гораздо удивительнее другой пример понятливости тогдашнего зрителя.

Как у всех елисаветинцев, сочинения Шекспира пестрят обращениями к истории, параллелями из древних литератур и мифологическими именами и названиями. Для того чтобы их понять теперь со справочником в руках, требуется классическое образование. А нам говорят, что средний лондонский зритель того времени, смотря «Гамлета» или «Лира», глотал на лету эти поминутно мелькавшие классицизмы и их успешно переваривал. Как этому поверить?

Но, во-первых, напрасно думать, что искусство вообще когда-нибудь поддается окончательному пониманию и что наслаждение им в этом нуждается. Подобно жизни, оно не может обойтись без доли темноты и недостаточности. Но не в этом дело.

Совершенно переменился состав знаний. Латынь, которая теперь кажется признаком высшего образования, тогда была общим порогом низшего, как церковнославянский в древнерусском воспитании. В начальных, так называемых «грамматических» школах того времени, одну из которых закончил Шекспир, латынь была разговорным языком школьников, и, по сообщению историка Тревелиана, им запрещалось пользоваться английским даже в дворовых играх. Для лондонских подмастерьев и приказчиков, умевших читать и писать, Фортуны, Гераклы и Ниобеи были такой же азбукой, как зажигание в автомобиле или начатки электричества для современного городского подростка.

Шекспир застал старый, столетний быт, более или менее сложившийся. Этот быт был всем понятен. Время Шекспира было праздником в истории Англии. Уже следующее царствование снова вывело вещи из равновесия.

ПОДЛИННОСТЬ ШЕКСПИРОВА АВТОРСТВА

Шекспир целен и везде верен себе. Он связан особенностями своего словаря. Он под разными именами переносит некоторые характеры из одного произведения в другое и перепевает себя на множество иных ладов. Среди этих перифраз особенно выделяются его внутренние повторения в пределах одного произведения.

Гамлет говорит Горацио, что он настоящий человек и не флюгер, что на нем нельзя играть, как на дудке. Через несколько страниц Гамлет предлагает Гильденстерну поиграть на флейте в том же аллегорическом смысле.

В тираде первого актера о жестокости Фортуны, допустившей убийство Приама, боги призываются в наказание ей отобрать у нее колесо, символ ее власти, сломать его и обломки низринуть с облаков в бездну Тартара. Через несколько страниц Розенкранц в беседе с королем сравнивает власть монарха с колесом водоподъемного ворота,

укрепленного на круче, которое сокрушит все на пути своего падения, если поколебать его устои.

Джульетта выхватывает кинжал, висевший на боку у мертвого Ромео, и закалывается со словами: «Переходи сюда, кинжал, — вот твое место. Торчи в груди у меня и покрывайся ржавчиной, а я умру». Несколькими строчками ниже старик Капулетти восклицает то же самое о кинжале, ошибшемся местом и, вместо чехла на кушаке Ромео, сидящем в груди у его дочери. — И так без конца, почти на каждом шагу. Что это значит?

Переводить Шекспира — работа, требующая труда и времени. Принявшись за нее, приходится заниматься ежедневно, разбив задачу на доли, достаточно крупные, чтобы работа не затянулась. Это каждодневное продвижение по тексту ставит переводчика в былые положения автора. Он день за днем воспроизводит движения, однажды проделанные великим прообразом. Не в теории, а на деле сближаешься с некоторыми тайнами автора, ощутимо в них посвящаешься.

Когда переводчик натыкается на повторения, о которых была речь выше, он на собственном опыте убеждается в непродолжительности, в какой следуют друг за другом эти повторения, и, ошеломляясь, задает себе невольно вопрос: кто и при каких условиях мог дать доказательства такой непамятливости на протяжении нескольких суток?

Тогда с осязательностью, которая не дана исследователю и биографу, переводчику открывается определенность того, что жило в истории лицо, которое называлось Шекспиром и было гением. Это лицо в двадцать лет написало тридцать шесть пятиактных пьес, не считая двух поэм и собрания сонетов. Таким образом, вынужденное писать в среднем по две пьесы в год, оно не имело времени перечитывать себя и, сплошь да рядом забывая сделанное накануне, второпях повторялось.

Тогда непонятность «беконианской» теории охватывает с новою силой. Начинаешь еще больше удивляться тому, зачем понадобилось простоту и правдоподобие Шекспировой биографии заменять путаницей выдуманных тайн, подтасовок и их мнимых раскрытий.

Мыслимо ли, невольно спрашиваешь себя, чтобы Рэтленд, Бекон и Саутгемптон маскировались так неудачно и, прячась с помощью шифра или подставного лица от Елисаветы и ее времени, распускали себя так неосторожно на глазах у всей последующей истории? Какую заднюю мысль или хитрость можно предположить в том верхе опрометчивости, какую представляет этот несомненно существовавший человек, не стыдившийся описок, зевавший перед лицом веков от усталости и знавший себя хуже, чем знают его теперь ученики средней школы? В обнаруженных слабостях проявляет себя его сила.

Попутно возникает другое недоумение. Почему именно посредственность с таким пристрастием занята законами великого? У нее свое представление о художнике, бездеятельное, усладительное, ложное. Она начинает с допущения, что Шекспир должен быть гением в ее понимании, прилагает к нему свое мерило, и Шекспир ему не удовлетворяет.

Его жизнь оказывается слишком глухой и будничной для такого имени. У него не было своей библиотеки, и он слишком коряво подписался под завещанием. Представляется подозрительным, как одно и то же лицо могло так хорошо знать землю, травы, животных и все часы дня и ночи, как их знают люди из народа, и в то же время быть настолько своим человеком в вопросах истории, права и дипломатии, так хорошо знать двор и его нравы. И удивляются, и удивляются, забыв, что такой большой художник, как Шекспир, неизбежно есть все человеческое, вместе взятое.

«КОРОЛЬ ГЕНРИХ ЧЕТВЕРТЫЙ»

Одна пора Шекспировой биографии для нас особенно несомненна. Это пора его юности.

Он тогда только что приехал в Лондон молодым безвестным провинциалом из Стратфорда. Вероятно, на какое-то время он, как высадился, остановился за городскою чертой, до которой доезжали извозчики. Там было нечто вроде ямской слободы. Ввиду круглосуточного движения прибывающих и отбывающих предместье, наверное, день и ночь жило жизнью нынешних вокзалов и было, вероятно, богато прудами и рощами, огородами, экипажными и увеселительными заведеньями, загородными садами и балаганами. Здесь могли быть театры. Сюда приезжала развлекаться молодая веселящаяся знать из Лондона.

Это был мир, по-своему близкий миру Тверских-Ямских в пятидесятых годах прошлого столетия, когда в Замоскворечьи жили и подвизались лучшие русские продолжатели стратфорд-ского провинциала — Аполлон Григорьев и Островский, в сходном окружении девяти муз, высоких идей, троек, трактирных половых, цыганских хоров и образованных купцов-театралов.

Молодой приезжий был тогда человеком без определенных занятий, но зато с необыкновенно определенной звездой. Он верил в нее. Только эта вера и привела его из захолустья в столицу. Он еще не знал, какую роль будет он когда-нибудь играть, но чувство жизни подсказывало ему, что он сыграет ее неслыханно и небывало.

Все, за что он ни брался, делали до него — сочиняли стихи и пьесы, играли на сцене, оказывали услуги кутящим аристократам и всеми способами старались выйти в люди. Но за что ни брался этот молодой человек, он чувствовал прилив таких ошеломляющих сил, что самым лучшим для него было нарушать установившиеся навыки и делать все по-своему.

До него искусством считалось одно деланное, неестественное и не похожее на жизнь. Это несходство с жизнью было обязательным отличием искусства, и к нему прибегали, чтобы скрыть под этой ложной условностью свое неумение рисовать и душевное бессилие. А у Шекспира был такой превосходный глаз и такая уверенная рука, что для него прямою выгодою было опрокинуть это положение.

Он понимал, как он выиграет, если с общепринятой дистанции подойдет к жизни на своих ногах, а не на ходулях, и, состязаясь с нею в выдержке, заставит ее опустить глаза первою перед упорством его немигающего взгляда.

Была какая-то компания актеров, писателей и их покровителей, которая переходила из кабака в кабак, задирала незнакомых и, вечно рискуя головою, смеялась над всем на свете. Самым отчаянным и невредимым (ему все сходило с рук), самым неумеренным и трезвым (хмель не брал его), возбуждавшим самый неудержимый смех и самым сдержанным был этот мрачный юноша, в семимильных сапогах быстро уходивший в будущее.

Может быть, к кружку этой молодежи действительно принадлежал толстяк и старый обжора вроде Фальстафа. А может быть, это воплощенное в форме выдумки позднейшее воспоминание о том времени.

Оно было дорого Шекспиру не только былым весельем. То были дни рождения его реализма. Его реализм увидел свет не в одиночестве рабочей комнаты, а в заряженной бытом, как порохом, неубранной утренней комнате гостиницы. Реализм Шекспира не глубокомыслие остепенившегося гуляки, не пресловутая «мудрость» позднейшего опыта. Серьезнейшее, нешуточное, трагическое и вещественное искусство Шекспира родилось из ощущения успешности и силы во время этих ранних дурачеств, полных взбалмошной изобретательности, дерзости, предприимчивости и смертельного бешеного риска.

«МАКБЕТ»

Трагедия «Макбет» с полным правом могла бы называться «Преступлением и наказанием». Я не мог отделаться от параллелей с Достоевским, когда переводил ее.

Подготовляя убийство Банко, Макбет говорит наемным убийцам:

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

Немного спустя, в третьей сцене третьего акта, убийцы прячутся среди парка в засаде. На ночной пир в замок съезжаются гости. Убийцы подстерегают приглашенного Банко. Они переговариваются:

Второй убийца

Наверно, это он. Другие все Уж во дворце.

Первый убийца

Их кони повернули.

Третий убийца

Их увели. Дорога для езды

Идет обходом с милю. Верно, Банко

Пройдет чрез парк пешком, как ходят все.

Убийство дело отчаянное, опасное. Перед его совершением надо все тщательно обдумать, предусмотреть все возможности.

Шекспир и Достоевский, думающие за своих героев, наделяют их даром предвиденья и воображением, равным их собственному. Способность к своевременному уточнению частностей здесь одинаковая у авторов и их героев. Это двойной, повышенный реализм детектива или уголовного романа, осторожный, огля-дывающийся, как само преступление.

Макбет и Раскольников не природные злодеи, не преступники от рождения. Преступниками делают их ложные головные построения, шаткие ошибочные умозаключения.

В одном случае толчком, отправной точкой служит предсказание ведьм, зажигающее в человеке целый пожар честолюбия. В другом — слишком далеко зашедшее нигилистическое допущение, что если Бога нет, то все дозволено, а значит, и совершение убийства, ничем существенным не отличающееся от любого другого человеческого действия или поступка.

Особенно огражден от последствий Макбет. Что может грозить ему? Шествующий по полю лес? Человек, не рожденный женщиной? Но таких вещей не бывает, это явные несообразности. Иными словами, он может проливать кровь безнаказанно. Да и в самом деле, какой закон будет обратим против него, когда, придя к королевской власти, сам он, и только он один, будет издавать законы?

Кажется, все так ясно и логично. Что может быть проще и очевиднее? И злодеяния совершаются одно за другим, много злодеяний в течение долгого времени, а потом лес вдруг трогается с места и пускается в путь, и является мститель, не рожденный женщиной.

Кстати о леди Макбет. Черты сильной воли и хладнокровия не главные в ее характере. Мне кажется, более общие женские свойства в ней преобладают. Это образ деятельной, настойчивой женщины в браке, женщины — пособницы и мужней опоры, не отделяющей интересов мужа от своих собственных и принимающей его замыслы бесповоротно на веру. Она их не обсуждает, не подвергает разбору и оценке. Размышлять, сомневаться и составлять планы — это дело мужа и его забота. Она их исполнительница, более непоколебимая и последовательная, чем он сам. Она берет на себя чрезмерное бремя и погибает, не соразмерив сил, не от угрызений совести, а от душевного изнеможения, от сердечной тоски и усталости.

«КОРОЛЬ ЛИР»

«Короля Лира» трактуют всегда слишком шумно. Своевольничающий старик самодур, собрания в гулком дворцовом зале, окрики и приказания, а потом вопли отчаяния и проклятия, сливающиеся с раскатами грома и шумом ветра. Но, по существу, в трагедии бушует только ночная буря, а забившиеся в шалаш, смертельно перепуганные люди разговаривают шепотом.

«Король Лир» такая же тихая трагедия, как и «Ромео и Джульетта», и по той же причине. В «Ромео и Джульетте» скрывается и подвергается преследованию взаимная любовь юноши и девушки, а в «Короле Лире» — любовь дочерняя и вболее широком смысле любовь к ближнему, любовь к правде.

В «Короле Лире» понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники. Только они лицемерно красноречивы и рассудительны, и логика и разум служат фарисейским основанием их подлогам, жестокостям и убийствам. Все порядочное в «Лире» до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям. Положительные герои трагедии — глупцы и сумасшедшие, гибнущие и побежденные.

Вещь с этим содержанием написана языком ветхозаветных пророков и отнесена в легендарные времена дохристианского варварства.

О НАЧАЛЕ ТРАГИЧЕСКОГО И КОМИЧЕСКОГО У ШЕКСПИРА

У Шекспира нет комедий и трагедий в чистом виде, но более или менее средний и смешанный из этих элементов жанр. Он больше отвечает истинному лицу жизни, в которой тоже перемешаны ужасы и очарование. Эту сообразность тона ставят в заслугу Шекспиру английские критики всех времен, от С. Джонсона до Т.-С. Элиота.

В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами как музыкальными ладами.

Их чередование составляет главное отличие Шекспировой драматургии, душу его театра, тот широчайший скрытый ритм мысли и настроения, о котором говорилось в заметке о «Гамлете».

К этим контрастам Шекспир прибегал систематически. В форме таких, то шутовских, то трагических, часто сменяющихся сцен написаны все его драмы. Но в одном случае он пользуется этим приемом с особенным упорством.

У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков. В момент выноса Джульетты мальчик из лакейской потешается над приглашенными на свадьбу музыкантами, и они торгуются с выпроваживающей их кормилицей. Самоубийство Клеопатры предваряет появление придурковатого египтянина со змеями и его нелепые рассуждения о бесполезности гадов. Почти как у Леонида Андреева или Метерлинка!

Шекспир был отцом и учителем реализма. Общеизвестно значение, которое он имел для Пушкина, Гюго и других. Им занимались немецкие романтики. Один из Шлегелей переводил его, а другой вывел из творений Шекспира свое учение о романтической иронии. Мы не знаем, где нашлась бы подходящая литературная форма для необычайного сцепления Шеллинго-вых и Гегелевых идей, если бы не существовало Шекспира и его еще более безумной страсти к сочетанию любых понятий в любом порядке. Шекспир — предшественник будущего символизма Гете в «Фаусте». Наконец, чтобы ограничиться самым важным, Шекспир — провозвестник позднейшего одухотворенного театра Ибсена и Чехова.

В этом именно духе и заставляет он ржать и врываться пошлую стихию ограниченности в погребальную торжественность своих финалов.

Ее вторжения отодвигают в еще большую даль и без того далекую и недоступную нам тайну конца и смерти. Почтительное расстояние, на котором мы стоим у порога высокого и страшного, еще немного вырастает. Для мыслителя и художника не существует последних положений, но все они предпоследние. Шекспир словно боится, как бы зритель не уверовал слишком твердо в мнимую безусловность и окончательность развязки. Перебоями тона в конце он восстанавливает нарушенную бесконечность. В духе всего нового искусства, противоположного античному фатализму, он растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения.

1946, 1956

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР. ТРАГЕДИЯ «МАРИЯ СТЮАРТ»

(ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА)

Шиллер написал «Марию Стюарт» в заключение своей недолгой жизни, в 1800 году, на рубеже кончавшегося тогда восемнадцатого и едва начинавшегося девятнадцатого столетия.

За плечами было детство, школьные годы в высшей военной герцогской академии, самовольные отлучки йз училища, фухтеля и заключения на гауптвахте. Позади оставалось окончание академии в должности полкового врача, побег с военной службы в Вюртемберге, отказ от медицинской деятельности, бесконечные встречи и знакомства во время долгих пеших и конных скитаний по городам и княжествам многообластной тогдашней Германии.

Позади были также шумные успехи «Разбойников», «Коварства и любви», «Заговора Фиеско» и «Дон Карлоса», неистовых, со страстью написанных драм, находившихся в согласии с уходившим в предания веком париков и косичек, веком просвещения, веком, поклонявшимся ясности и отвлеченным началам разумной справедливости.

Эти произведения прогремели везде и прославили автора, но не избавили его от бедности и ненадежности положения, в особенности когда он женился и когда в образовавшейся семье пошли дети.

По счастью, забота иностранных почитателей обеспечила Шиллеру пенсию от датского правительства в течение некоторых лет, которые он потратил на теоретические занятия по истории и философии, отказавшись в промежутке от художественной деятельности. И когда после долгого перерыва он вернулся к оставленному творчеству, этот период, давший ему потом «Валленштейна», «Орлеанскую деву» и «Вильгельма Телля»,

Шиллер открыл работою над «Марией Стюарт», тема которой давно его привлекала.

Драмы этого периода уравновешеннее, зрелее, спокойнее его ранних сочинений. Они не так выспренни и приподняты, ближе к жизни, не грешат театральной фразой и декламацией, не бьют на эффект.

История Марии Стюарт необычна и поражает всякого. Она родилась в 1542 году в замке Линлитгау, резиденции шотландских королей, и вскоре потеряла отца, короля Иакова Пятого. Пятилетнею девочкой мать отправила ее на воспитание к королевскому двору во Францию, предназначив в жены будущему королю Франции Франциску Второму, в то время ее шестилетнему ровеснику. Через десять лет их обвенчали и короновали. Хилый и болезненный Франциск пробыл на троне только два года. В 1560 году он умер. Восемнадцатилетняя Мария овдовела.

Это было страшное, беспокойное, тревожное время во всем мире. Мать Марии была из французского рода Гизов, исступленных католических изуверов, виновников будущей Варфоломеевской ночи.

Тогда в политике, науке и умственном движении Европы стали обнаруживаться благодетельные последствия века Возрождения, ранее сказавшиеся в искусстве. Дяди Марии, Гизы, вместе с королем Испании Филиппом Вторым, готовили этим проблескам свежей мысли кровавую расправу. Служители инквизиции, иезуиты и все, что было самого преступного и невежественного среди разнузданной, уличной стихии, видели в Гизах выразителей своей ненависти против свободы и света.

Как ни кратковременно было двухлетнее супружество Марии, она и за этот срок насмотрелась резни и ужасов. Она была свидетельницей неудавшегося протестантского восстания в Амбуазе и жестокого его подавления с пытками, публичными казнями на площадях, колесованием и четвертованием заживо — всем изощренным мучительствам, отличающим это страшное время.

В странном сочетании с этими зверствами протекала утонченная жизнь двора, его увеселения, балы, празднества и театральные представления. Есть указания на то, какое впечатление производила и какое место занимала Мария в этом мире.

Старший ее современник, французский придворный Бран-том, рисует ее в своих записках красавицей и всеобщею любимицей. Будущая ее нетерпеливая страстность и нравственная неосторожность зародились в этом блестящем, бездушном и распущенном кругу, но еще не определились. Всесторонне образованная в духе Сен-Жермена того времени, говорившая и писавшая на многих языках, Мария была наделена от природы незаурядным поэтическим даром. Ронсар до рождения Марии Стюарт служил у ее отца в пажах в Шотландии. Ронсар был теперь ее учителем в Париже. Брантом часто приводит французские стихотворения Марии, пережитые, сосредоточенные, убеждающие, полные печальной выразительной силы.

Почти в эти же дни умерла Мария Гиз, мать Марии, правившая за нее в Шотландии регентшею. Мария отправилась в далекое, по наследству доставшееся ей, раздираемое междоусобиями, почти незнакомое королевство.

Написавший трилогию о Марии Стюарт английский поэт Суинберн именно этими днями возвращения Марии в Шотландию открывает свою первую трагедию о ней. Первоначальную, коренную вину Марии, влекущую за собой позднейшее, долго тянущееся воздаяние, ту вину героини, в которой трагик нуждается как в завязке для своего драматического построения, Суинберн видит в поведении Марии тех дней, в ее стремительном, безоглядном легкомыслии. Внутренне безобидное, простодушное, оно часто вело к гибельным последствиям, неотвратимым, смертоносным. Мария была новым человеком среди местных условий и их особенностей, она их не знала. Она не знала людей, с которыми политически сближалась и которых отталкивала. Человека, которому она сегодня оказывала предпочтение, она завтра под давлением обстоятельств забывала. Она не знала, что каждый шаг ее как-то оценивается и что-то значит и что, нечаянно лишая человека покровительства, она его губит. Она не соразмеряла действия своих движений и слов, она преуменьшала опасность, которой подвергала людей, очаровывая их, и эту беззаботность, по мысли Суинберна, судьба потом ей попомнила.

Заговоры, волнения и беспорядки не были новостью в Шотландии. Начиная с четырнадцатого века сильная и непокорная знать враждовала в ней с королями из дома Стюартов. Почти все они не дожив до старости, кончали насильственной смертью. Новым оружием этой аристократии против верного католичеству королевского дома было пуританство. Оно очень распространилось среди простого народа и сближало с ним мятежных вельмож.

Мария застала в Шотландии дела еще более сложные и запутанные, чем во Франции. Она стала искать опоры в чуждой ее душе протестантской партии. Вождем недовольных лордов был Муррей, двоюродный брат Марии. Марии все больше и

больше приходилось ладить и сговариваться с людьми неприятными ей и которые на самом деле ее отталкивали. Вторым браком она вышла замуж за другого своего родственника, лорда Дарнлея, страстно влюбленного в нее, красивого, вздорного и неопытного юношу. Вскоре он из неосновательной ревности на глазах у Марии заколол ее секретаря Риццио. Мария не забыла это ему и не простила. Она не помешала новому своему ухаживателю, силачу и сумасброду графу Ботвелю, которым она увлеклась до самозабвенья, разделаться с соперником и после убийства Дарнлея отдала свою руку убийце Ботвелю, который стал ее третьим мужем.

Эти происшествия не ограничивались личною жизнью Марии. Они сопровождались политическими брожениями. Им сопутствовало образование в обществе дружественных и враждебных Марии группировок, с которыми Мария заключала союз или боролась. В Шотландии происходили восстания, начиналась и все жарче разгоралась гражданская война. Мария набирала войска и то побеждала, то терпела поражения и отступала. Весной 1568 года она с верными ей отрядами оттеснена была к южной границе Шотландии, перешла ее и вынуждена была обратиться к Елизавете с просьбой о пристанище. В мягкой и неоскорбительной форме, походившей на почетный домашний арест, Елизавета приказала взять ее под стражу. Начались мы-тарства девятнадцатилетнего тюремного заключения Марии. Ее переводили из замка в замок. Условия ее содержания постепенно ухудшались. Особенно изменились они резко к худшему с переводом ее к Паулету в Фотерингей, в последние четыре года ее пребывания под стражей, когда участились и ранее происходившие в ее пользу восстания английских католиков и отдельные попытки силою освободить ее самоотверженных, слепо преданных ей одиночек.

Замечательно, что все эти слагавшие за Марию голову на плахе отважные безумцы начинали либо тюремными смотрителями Марии, либо приставлялись к ней тайными осведомителями и полицейскими агентами Уольсингема, но побеждаемые красотой, страданиями и душевным обаянием Марии из заклятых ее врагов становились такими же беззаветными ее друзьями и единомышленниками. Так было с Мортимером в трагедии Шиллера, так было и в действительности, в истории с герцогом Норфолькским, с Гиффордом, Парри и Бабингтоном.

В 1586 году, после нового, вышедшего наружу заговора Марииных приверженцев и одного раскрытого и предупрежденного покушения на жизнь Елизаветы, Марию судили, приговорили к смерти и казнили.

Этим последним обстоятельствам посвящена трагедия Шиллера. Историк Франции Мишле в двенадцатой книге своей двадцатитомной истории обвиняет Шиллера в идеализации Марии и строит предположения о том, что ожидало бы Европу, если бы покушение на Елизавету увенчалось успехом, если бы Мария взошла на английский престол и восстановила в Англии католичество и если бы Великая испанская армада, не встретив сопротивления, высадила десант в Англии.

Но трагический писатель не обязан следовать этим соображениям. Если он поддается власти жалости и очарования, продолжавшим действовать на протяжении столетий после смерти героини в ее пользу, если он возвращает жизнь этим добрым чувствам, он правильно разрешает свою задачу и оправдывает свое назначение. Сложный мир его замысла, а не спорное, незапамятно далекое прошлое, протокольно не восстановимое, вот с чем обязаны благодарно считаться театр, зритель и читающее потомство.

Да наконец так, как верен Шиллер исторической традиции, редко бывает верно художественное творчество. Его главные героини, роли которых такие находки для больших искушенных артисток, — списаны с первоисточников. Шиллер сообщает им тот условный, ближе неопределимый возраст, который сохраняет им относительную

молодость среди современных им и давно немолодых, зрелых событий. В трагедии два замечательных акта, дышащий свежестью и страстью третий и до слез потрясающий похоронный пятый. Драма держится этими актами, подготовкой и переходами к ним.

Образ Елизаветы дан Шиллером правдиво. Он не осуждает ее, не относится к ней несочувственно. Несмотря на блеск и процветание, которые дало Англии ее царствование, несмотря на истинную любовь народа, ее положение по разным причинам было щекотливо и шатко. Во многом, по крайней мере в судебном деле Стюарт, Елизавета вела себя неискренней лицемеркой и уклончивой притворщицей, как она и показана в драме. А это была ведь тоже необыкновенная женщина, по уму и образованию споривша я с Марией, а по судьбе и характеру полная ей противоположность. Она едва ушла от гибели, от которой была на волосок в дни отроческого своего заточения в крепостной камере Тауэра, когда царствовавшая тогда родная ее сестра, Мария Кровавая восстановила католичество и тысячами сжигала на кострах протестантов, среди которых было столько друзей Елизаветы.

Не показан злодеем и Берли, в действительности бывший крупным юристом и богословом своего времени. Историческая Елизавета как на каменную гору полагалась на его политический разум и в шутку звала его «Господин дух» («Sir Spirit»).

Завидна, искрометно ярка роль Мортимера. Мы уже говорили о ее исторических прообразах.

В трагедии нет мелких, бледных ролей, начиная с великодушного образа Тальбота, или честного исполнительного Пау-лета, или кормилицы Кеннеди, этой ходячей летописи Марии, знакомящей нас с ее прошлым, оставшимся за сценой, и кончая Девисоном, Кентом и ролями служанок.

Самая трудная, невоплотимо трудная роль Лестера. Непостижимо, как после крушения заветнейших и возвышеннейших надежд Марии и после всей низкой двойственности Лестера и совершенных им подлостей, судьба может столкнуть их рядом, и где, и в какой ответственный миг, у порога вечности! Непостижимо, как могут найтись какие бы то ни было слова у Марии для него, как может пожертвовать она для Лестера своими последними словами на свете.

Велик артист, как-то разгадывающий это положение и убеждающий нас своей разгадкой.

FЬR DIE FAUST

GEDENKSTДTTE KNITTLINGEN

Goethes Faust ist ein Zauberdrama ьber Zaubergegenstдnde. Ьber das Schцpferische, das Handelnde der historischen Existenz. Ьber das Wunder der Bildung, welche die Raumschranken ьbersteigt, den Inhalt der Jahrhunderte formt und stьrzt und wieder belebt, welche Natur in Dichtung taucht und die Zukunft, deren Urheberin sie ist, wahrsagt und verbьrgt.

Das Drama bringt die Tragik und den ZaubergenuЯ des persцnlichen Anteils an den breitesten Menschheitsbegebenheiten zum Ausdruck. Dass der Mensch Exorcierer, Geistesbeschwцrer ist, will betonen, dass der Kern der Tragцdie, die grosse, sinneskrдftige und leistungsfдhige Persцnlichkeit ihrem erfolgreichen, wirkenden Wesen nach als zauberдhnlich, wundererregend und auЯergewцhnlich zu schдtzen sei. Das Drama spricht das Geniale und Tatendurstige dieses Dranges und Triebes heilig und unsterblich.

Von allen Wundern, die Faust mit seinem Gefдhrten als Schwarzkьnstler am Kaiserhofe treibt und sehen lдЯt ist das Wunder der Faustsprache, das Textwunder das hцchtste1.

1 В дом-музей Фауста в Книттлингене. «Фауст» Гете — это чудодейственная драма о чудотворстве. О творческом, о деятельном начале исторического существования. О чуде творения, которое перерастает границы пространства, образует содержание столе-

тий, разрушает его и возрождает вновь, которое погружает природу в поэзию, предсказывает и обеспечивает будущее, как его первопричина.

Драма утверждает, что трагизм и чудо личной причастности принадлежат к широчайшим проявлениям человеческой природы. То, что герой выступает здесь как волшебник и заклинатель духов, подчеркивает, что стержнем трагедии является сильная значительная личность, которая за ее плодотворную деятельность должна оцениваться как чудесное явление, не укладывающееся в привычные рамки. Драма утверждает святость и бессмертие гениальности и действенность ее порыва и подвига.

Из всех чудес, которые Фауст со своим спутником совершает и показывает как чернокнижник при дворе императора, самое высокое — это язык трагедии, чудо ее текста.

Was ist Shakespeares, Goethes, der Grichen, weniger Anderen jahrhundertelange Dauerhaftigkeit? Ist es unserer lobenswerten Achtung Fortdauer, die wir, ihre veraltete Unbrauchbarkeit ьberwindend, ihren ehemaligen Verdiensten groЯmьtig zahlen? Oder ist es das Geheimnis ihrer fortdauernden Wirkungsfahigkeit, die, Vergangenheiten und Generationen ьberholend, uns in unserer Gegenwart erjagt und, unserer Trдgheit ungeachtet, erobert?

Die stьrmische, dahinreissende Redeart der Tragцdie macht den Eindruck, als wдre das alles soeben gesagt und bis ins Unglaublische heutig. Man wohnt der Anwesenheit der Poesie in eigener Person in eigener Person und in vollem Gange bei.

Die Vergeistigung der Umgangssprache einerseits, andererseits aber die Vergegenstдndlichung, die durch Bild, Bьndigkeit, Alliteration, Aphoristik, Schwung, Wortklang, Rhytmus und Reim erstrebt und erzielt wird, ist, der namentlichen Bьhnenhandlung abgesehen, schon von selbst eine Sehenswьrdigkeit, ein seltsamer Auftritt, ein Schauspiel an und fьr sich. Besonders muЯ es ьber Goethes Faustreim gesagt werden, der weit ьber die Erfordernisse seiner Zeit bis beinahe zu Rilke vorschreitet und neue stoffliche, dynamische, satzordnende Wirkungen verrichtet, die dem vorigen Jahrhundert unbetannt gewesen waren1.

1 Что означает многовековая жизненность Шекспира, Гете, греческих авторов и немногих других? Может быть, это лишь похвальная дань уважения к былым заслугам, которую мы великодушно платим, несмотря на их устарелость и непригодность? Или это тайна их длящегося воздействия, которое, обгоняя времена и поколения, настигает нас, несмотря на наше противодействие, и покоряет, преодолевая нашу лень?

Бурный, стремительный слог трагедии производит впечатление, будто все это сказано только что и до невероятности современно. Всем своим существом участвуешь в явлении живой поэзии на полном ее ходу.

Одухотворение обиходной речи, с одной стороны, с другой — ее материализация, создаваемая и достигаемая образами, аллитерацией, своей афористичностью, движением, звучанием, ритмом и рифмой, уже и без прямого сценического воплощения само по себе является редкостным зрелищем, подлинным спектаклем. В особенности это относится к рифмовке Фауста, которая, далеко обогнав потребности своего времени, почти доходит до Рильке и создает новые сюжетные, динами-

Die Ьbersetzer sollten sich lдnest darьber klar werden, daЯ je hцher in dichterischer Reife das zu ьbersetzende Original steht, desto wichtigeren Bestandteil seines Gewebes seine Siegesfahigkeit, seine Sieghaftigkeit bildet. Den Inhalt des Werkes treu und formgemдЯ zu ьbertragen ohne die genannte Wirkungseigenschaft wiederholt oder wiederhergestellt zu haben ist so gut wie nicht zu tun.

Ich ьbersetzte den ersten Teil der Tragцdie wдhrend der Herbstund Wintermonate des Jahres 1949. Nach dreijдhriger Unterbrechung, im Laufe welcher ich den Anfang meines Prosaromans «Doktor Schiwago» schrieb, nahm ich die Arbeit an der Faustьbersetzung wider

auf und war im Jahre 1952 mit dem zweiten Teile fertig. Im Ganzen nahm sie mir 15 Monate in Anspruch, sechs Monate der erste, neun Monate der zweite Teil.

B. Pasternak Peredjelkino bei Moskau, d. 18juni 1958 x.

ческие, строящие речь эффекты, в прошлом веке неизвестные.

1 Переводчики уже давно должны были бы понять, что чем выше поэтическая зрелость переводимого оригинала, тем большую роль в его содержании приобретает способность побеждать, его покоряющая сила. Перевести содержание вещи верно и соответственно форме, но не повторив или не воспроизведя эту основу ее воздействия, —- все равно что ничего не сделать.

Я перевел первую часть трагедии в течение осенних и зимних месяцев 1949 года. После трехгодичного перерыва, в течение которого я написал начало моего романа в прозе «Доктор Живаго», я снова взялся за перевод «Фауста» и закончил вторую часть в 1952 году. Всего эта работа заняла 15 месяцев: 6 месяцев — первая часть, 9 месяцев — вторая. Б. Пастернак.

Переделкино под Москвой, 18 июня 1958 (нем.).

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЭТОТ СВЕТ

КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Подвал дома номер двадцать дробь тринадцать по Нижнему Краснокладбищенскому, обращенный в бомбоубежище. Горы стружек вокруг нар и перегородки из свежего леса. Сидящие и спящие на нарах и на полу. Затихающий и усиливающийся гомон за перегородкой. В промежутках храп и взрывы смеха. Постаныванье раненого Никольского.

Фуфлыгин. В семь часов объявили, чтоя свободен, и велели взять вещи. Я пошел к себе на Старые Лешаки. [Дорогой попал в воздушную тревогу — и вот застрял тут на целый месяц.]

Вельяминов (заикаясь). За что вы сидели?

Фуфлыгин (с гордостью). У нас было семьдесят человек в камере, и среди них ни одного преступника.

Вельяминов отходит закурить к другой группе.

Птицына (на нарах, приподнимаясь на локте). Который час? Мухоморова (с других нар). Три. Птицына (зевая). Разгалделись. Нельзя без гвалта. Сестра Рождественская (за перегородку). В самом деле, потише, товарищи. Раненые.

Внезапная тишина.

Щукарев (мурлычет, копаясь в мусоре, что-то подбирая с полу и отбрасывая).

Курбчка-цесарочка да без петушка,

Не заглядывайся, барыня, на меня на ямщика,

Не заглядывайся...

Тьфу, проваленная. Доски обрезок. Я думал, какой сувенер.

Не заглядывайся, курочка, китайский кахихин, На кушак малиновый, на синий казакин.

Вельяминов (заикаясь). Что, отец, делаешь?

Щукарев. Общеполезным советским делом, батюшка, занимаюсь. Коммунальну блоху пасу, колхозной крапиве косу заплетаю. (Продолжает копаться палкой в мусоре. Напевает.)

Курочка-цесарочка, балкончик расписной.

(Нагибается, что-то подбирает и отшвыривает.) Ах ты, нечистая сила. Ну что ты скажешь. Опять обмишулился.

Вельяминов (заикаясь). Ай что потерял?

Щукарев. Тут добра прятаного, — Бебельса этого можно бы купить со всеми хвастиками. Ты у Зачатьи служил, словно не запинался. Давно ли язык сломал, отец распоп?

Вельяминов (заикаясь). А ты меня узнал?

Щукарев. Проповеди твои я слушал, обедни стоял.

Вельяминов (заикаясь). Это у меня детское. А тогда я молод был, женат, удачлив и выздоровел. А потом жена умерла, книгу я заветную писал, не дописал, вас, прихожан, разлюбил, сан с себя сложил. А потом пошел в ссылку. И вот... (в затянувшемся приступе долго не может выговорить) оно вернулось.

Щукарев. Так. Стало быть, такая возвратная немочь. Так, так.

Вельяминов отходит к Гордону, читающему в стороне. К мужу подходит Щукариха.

Щукариха. Квартера настежь, кто хочет, входи, что хочешь, забирай. На кухне чисто какой клуб. Полно чужих, с вокзалу и с улицы. Так и шныряют, так и шныряют с чердака и на чердак. А если что скажешь, он тебе: я пожарный охотник, я за вас, может, жисть положу. А этот у них главный коновод.

К Гордону и Вельяминову быстро в большом оживлении подходит Дудоров. Он в одной жилетке.

дудоров. Ну как? Гордон. Все благополучно.

Никольский. Ой, не могу. Ой, не могу. Ой, батюшки. Пропали. Погубил. Погубил. Дудоров. Кто это?

Гордон. Внесли в начале тревоги. Множественный перелом правого бедра. Хотел пешком к своим на дачу. За ним Надя ухаживает.

Никольский. Умудриться. В такое время. Бедные. Бедные. Вельяминов. А наверху как?

Дудоров. Непередаваемо. Два смешных эпизода. Подожгли в двадцати местах сразу то тут, то там, непрекращающаяся пальба и взрывы. Вдруг замечаем, что промокли до нитки. Я говорю: чем он нас сверху поливает. Оказывается, гроза с проливным дождем, но по ничтожности незаметно. Молнии теряются в урагане зарев, а ливень не доходит до сознания и кажется сухим. Другое. В квартире, где устроили курительную, выхожу из затемненной кухни в неосвещенный коридор. Вдруг вижу: в дальней, настежь открытой комнате женщина в белом перебегает от окна к окну, высовывается и машет из них кому-то руками. Я кричу, — гражданка, что вы делаете? Подбегаю и хватаю качающееся на сквозняке платье за пустой рукав.

Друзякина (Мухоморовой). Грушка примеряла.

Мухоморова. А сама-то где?

Друзякина. На полу сидит, дрыхнет.

Внезапный треск, сотрясающий все зданье.

Щукарев. Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоея.

Вельяминов (без запинки). Христианския кончины живота нашего, безболезнены, непостыдны, мирны и доброго ответа на Страшном судище Христове.

Щукарев. Подай Господи.

Вбегает Кира Однофамильцев

Кира1. Профессор, зажигательными забрасывает. Не хватает рук

тушить. Просят помочь. Я за вами. Дудоров. Иду. Куда это он громыхнул?

1 Имеется в виду Кира Однофамильцев. См. далее.

Кира. Кажется, в товарный склад на вокзале. Трудно судить. Пламя обманчиво, все приближает.

Уходят.

Друзякина (встает с нар, одергивает и поправляет на себе юбку и платье. Потом снова садится на нары, подобрав под себя ноги, и с первых слов овладевает вниманьем ближайшей час-mu, а потом и всего бомбоубежища. К концу ее слов перебирается на сцену половина публики из-за перегородки, и почти все спавшие просыпаются). Вам все равно до отбою скучать, дорогие товарищи, так послушайте меня, глупую неученую девушку, видов я на своем веку видала много. Ну, конечно, я без папи, без мами выросла сиротой. Мой дедушка фабрикант богач Веревкин, из французов, кончился в незапамятное время при царе. Маменька моя жила в городе Бар-канлах за учителем гимназии Сахаровым. Он добровольцем на германскую войну ушел и как в воду канул. На десять лет. Когда он объявился с чужбины, я просто не могу вам сказать, от кого он узнал про меня и напал на след моей сущности, но только он забрал меня из бухтарминского исправдома, не поленился такую даль. Он всю жизнь потом был такой скучный. Вы сами войдите в положенье, когда ворочается человек из плена и у него ни жены, ни дома и ничего знакомого кругом, а только все немилое и другое. Детей у него с маменькой было двое, сын да дочь, мои единоутробные. Они и сейчас живы, сестрица все знает, ей маменька перед смертью покаялась. Сестрица у меня здешняя, пущинская, ее муж в Сибирь услал.

В круг слушателей вбегает Кира Однофамильцев.

Кира. Человек двадцать мужчин из желающих и здоровых [просят] наверх.

Вызванные, в их числе Вельяминов и Гордон, собираются.

[Кира. Довольно. Остановитесь. Вы можете потребоваться.]

На Киру цыкают и машут руками — не мешай. Рассказ продолжается.

Друзякина. Товарищи граждане и дорогие братцы и сестрицы. Теперь, как я вам про маменькину законную семью объяснила, я главное сказала, осталось пустяки. Я была у маменьки запретная в ее несчастной любви, по-другому сказать, незаконная. Мой папенька был скрывающий белый министр. Вот про что я сейчас сказываю, это было за Крушицким хребтом на том конце казатчины, подальше к китайской стороне. Когда стали красные подходить к тамошнему главному городу Хрулеву, белый министр посадили маменьку со всей ее семьей на отдельный поезд, ведь она без него не смела шагу ступить. А про меня он даже не знал, что я есть такая на свете. Маменька меня в долгой отлучке произвела и смертью обмирала, как бы кто не проговорился. Он ужасть этого не любил, чтобы дети, и кричал и ногами топал, что это, дети то есть, совсем лишнее, одна грязь и неудобство.

Ну вот, стало быть, как стали подходить красные, послала маменька за сторожихой Мехоношиной на разъезд Горную, это от Хрулева в трех [или четырех] перегонах. Ну известная вещь, дело детское: — подойди к тете, тетя даст пряник, тетя хорошая, не бойся тети. Ну, какая боль потом мое детское сердечко надрывала, лучше ни слова.

Двор был богатый, корова да лошадь, ну птица там разная, под огородом в полосе отчуждения сколько хочешь земли и, само собою, казенная сторожка при самой путе. От моих мест поезд еле-еле к нам взбирался, а от вас из Ра-сеи раскатывался шибко-шибко и надо было тормоза. Внизу, поздно осенью, когда лес не заслонял, видно было станцию Горную.

Самого, дядю Василия, я по-крестьянски тятькой звала. Он был человек веселый, нотолько очень доверяющий и под пьяную руку разбалтывал про себя всю подноготную. А сторожиху никак у меня язык не поворачивался назвать мамкой. Маменьку ли я свою помнила или еще почему, только чувствовала я, что она мне чужая, и звала ее тетей Марфушей.

С флаком я тогда уже к поезду выбегала. Лошадь рас-пречь или за коровой сходить было мне не за диво. Прясть меня тетя Марфуша учила. А про избу нечего и говорить. Да, забыла я сказать, Петеньку я нянчила, Петенька у нас был сухие ножки, трех

годков лежал, не ходил, нянчила я Петеньку. Сколько лет прошло, мурашки пробегают, как смотрела тетя Марфуша на мои здоровые ноги, шипела: испортила я Петеньку, значит, сглазила, вы подумайте, какая бывает глупая злоба.

Теперь слушайте, что будет дальше, главное я сказала, осталось пустяки. Тогда неп был, тогда тысяча рублей ходила в копейку, продал Василий Афанасьевич внизу корову, набрал два мешка денег, — назывались лимоны, — выпил и пошел про свой капитал по всей Горной звонить.

Помню, ветреный был день, осенний, ветер крышу рвал и с ног валил, паровозы подъема не брали, им навстречу ветер дул. Вижу я, идет [лесом] сверху старушка странница, ветер юбку и платок треплет. Идет странница, стонет, попросилась в дом. Положили ее на лавку, — ой, кричит, живот подвело, смерть моя пришла, и просится, отвезите меня, Христа ради, в больницу, заплачу я. Запрег тятенька Удалого, положил старушку на телегу, повез в земскую больницу, от линии в сторону, далеко.

Долго ли коротко ли, ложимся мы с тетей Марфушей спать, слышим, заржал Удалой подокном, вкатывает во двор наша телега. Тетя Марфуша раздула огонь, кофту накинула, не дожидаясь тятенькиного стука, идет откидывать ему крючок. Откидывает крючок, а там, видит, совсем не тятенька, а входит большой чужой мужчина черный. «Покажи, где, говорит, за корову деньги. Я, говорит, мужа твоего в лесу порешил и тебя, говорит, бабу, не пожалею, ежели будешь вилять. Мне некогда, говорит, с тобою. Такты смотри, не волынь. Ой, батюшки, дорогие товарищи, [про себя] сами сообразите, что с нами сделалось, я просто слов не подберу, какие страсти. Тетя Марфуша сначала ему в ноги кинулась. Помилуй, говорит, знать я не знаю, ведать не ведаю, какие, ты говоришь, деньги. Нуда разве от него отделаешься словами? И вдруг у ней мысль, как бы его перехитрить. Под полом, говорит, выручка. Лезь, говорит, под пол. Ну да ведь и он не лыком шит, чтобы ему в капкан голову совать, лезь, говорит, сама. А она говорит, мне, говорит, неспособно, я тебе посвечу, ты, говорит, не бойся, я вот вместе с тобой дочку спущу, это, стало быть, меня.

Ой, батюшки, как я это услыхала, у меня в глазах стало чисто как ночь, и я чувствую, падаю, подкашиваются у меня ноги. А он, злодей, на нас обеих один глаз скосил, прищурился и криво так во весь рот оскалился, усмехнулся, видит, что не родные, и хвать Петеньку на руку, а другою за кольцо открывает лаз, — свети, говорит, и сам с Петенькой вниз. И вот я думаю, тетя Марфуша уже тогда порченая была и в повреждении ума. Наверное, она тогда в разуме повредилась, в ту самую минуту, когда вместо мужа чужой вошел и старуха разбойником оказалась. Только он с Петенькой под выступ ушел, она творило, то есть это крышку хлоп и на замок, и тяжеленный сундучище на него надвигает, мне головой кивает пособить, и сама на сундук. Села она на сундук, радуется. Только она на сундук села, снизу ей разбойник в пол стучит: дескать, отвори, а то буду сейчас твоего Петеньку кончать. Слов-то сквозь толстую доску не слышно, да в словах ли дело, он голосищем пужал, как лесной зверь. Да, говорит, сейчас кончать твоего Петеньку буду. А она ни бровью и даже не почешется, мели, мол, Емеля. Ну стучит он в пол, стучит, время-то и идет, а она с сундука глазами вертит, не слушает.

По прошествии время, — ой, батюшки, ой, батюшки, всего-то я в жизни навидалась, натерпелась, такой страсти не запомню, — Петенька из-под земли голосок подал, бедная его ангельская душенька, — загрыз ведь он его. Ну что мне делать, думаю, что мне делать с кровопийцем душегубом этим и старухой полоумною? А время-то идет. Только я это подумала, под окном Удалой заржал, нерас-пряженный ведь он стоял, да. Заржал Удалой, словно сказать хочет, давай скорей к добрым людям поскачем, помощь позовем. А я гляжу, дело к рассвету, и радуюсь. Будь по-твоему, думаю, спасибо, Удалой, надоумил, давай слетаем. И только я это подумала, слышу,

словно опять кто из лесу. «Гашенька», паровоз снизу свистком позвал, я этот паровоз знала, он в Горной всегда под парами готовый стоял, товарным на подъеме помогать, а это смешанный шел, каждую ночь он ходил, — слышу, стало быть, снизу знакомый паровоз. Слышу, а у самой сердце прыгает, нужли, думаю, и я, как тетя Марфуша, тронулась, со мной всякий зверь, всякая машина ясным разговаривает русским языком.

Нуда думать уж тут было некогда. Схватила я фонарь, не больно-то ведь развиднело, и как угорелая на рельсы, на самую середку. Ну что сказать. Остановила я поезд, спасибо, он из-за ветра тише прочего шел, ну просто сказать тихим человеческим шагом. Остановила я поезд, машинист знакомый, машинисту говорю, товарищ, нападенье на железнодорожный пост, смертоубийство и ограбленье, разбойник в доме, пожалуйста, помогите. А пока я это говорю, из теплушек красноармейцы прыг на полотно, воинский был поезд, прыгают, смотрят, что за притча, поезд середь лесу на подъеме затормозил. Ну что сказать, узнали они, какие в сторожке случились страшные дела, вытащили его на шпалы, руки и ноги к рельсам привязали и по нем поезд провели, — самосуд.

Я уж в дом даже за одежей не ворочалась, так мне было боязно. Попросилась, возьмите, дяденьки, на поезд. Взяли они меня на поезд, увезли. Я потом, не совру, ползем ли объездила с беспризорными. С поезда железнодорожник сошел казенное имущество принять, и тети Марфушину жизнь устроить. Говорят, она потом в сумасшедшем доме кончилась.

Друзякину обступают. К мужу подходит Щукариха.

Щукариха. Чудеса в решете. Бонба не бонба, а штукатурка на полу, в зеркале дырки. Пульки, понимаешь, пульки, как все равно октябрьский переворот.

Щукарев. Не может этого быть, темная, бессознательная личность, — октябрьский переворот. Немец это, усовершенствованный, восемьдесят тысяч тонн. А она — пулька. (Пробегающему в волнении Кире Однофамильцеву.) Эй куда ты, беспутная балмошь?

Кира Однофамильцев. Дедушка Сысой, ты не поверишь, что я тебе сейчас скажу. Я сейчас в настоящем сражении из винтовки стрелял.

Щукарев. Отчего не поверю. Как ты есть противовоздушный

п. в. о, так у тебя всякую ночь сраженье. Кира Однофамильцев. Да я не протушенье. Саперный десант они

сейчас спустили, слышишь? Понимаешь ты это слово: десант?

Щукарев. Отчего же, парашуты и парашутихи, это понятно.

Кира Однофамильцев. К нам целый стрелковый взвод пришел. Во все этажи. Вот я мужчин на чердак вызывал. Я попросил, мне тоже дали пострелять. Нам объяснили, немцы на вокзале. Час мучились, теперь выбили. Хотели из пушек — нельзя, слишком близко.

Щукарев. Ах ты, пустомеля, что ты языком стучишь, барабанная строка?

Кира Однофамильцев. Ей-богу, не вру, после отбоя увидишь своими глазами. Живые немцы убитые на земле, честное слово. На мостовой. Очень красиво.

Новые лица сверху, в их числе Гордон в надетом только в один рукав пиджаке.

Гордон. Перебинтуйте, пожалуйста. Надежда Константиновна. Ну, доложу вам, фантасмагория. Вы ахнете. За этот час прошла вечность. Если бы вы знали, на какой волосок от смерти, плена и самых неслыханных перемен были все вы тут в подвале еще тому назад минут двадцать.

Надя Энгельгарт. Значит, это правда? Десант? Уличная стычка? Мальчик рассказывал.

Гордон. Ну, я б этого не назвал стычкой. Пожалуйста, пожалуйста. Я морщусь не от боли. Это были не шуточки. Убит Подбельцев. Тяжело ранен мой племянник Мышелов-ский.

Надя Энгельгарт. А Ремешков, а Бастрыкин? Гордон. Оба невредимы.

Надя Эн гел ьгарт. Откуда вы знаете? Ведь они по ту сторону площади, за вокзалом.

Гордон. Ну, тут такое творилось. Все перемешалось. Дивизиону пришлось поработать не по роду оружия, а в качестве уличных стрелков.

Надя Энгельгарт. Согните руку. Не больно?

Гордон. Нет.

Надя Энгельгарт. Разогните.

Гордон. Отдает в плече. — В военных делах я невежда, но видели бы вы стройность, с которою они оттянули свои силы, едва увидели, что их рассеют. У них где-то рядом операционная база. Судьба Пущинска вопрос дней.

Надя Энгельгарт. После отбоя обязательно на рентген. Обещаете?

Сигналы отбоя.

Голоса снаружи. Отбой, граждане. Отбой.

Голоса в бомбоубежище. По домам, товарищи, отбой.

Все устремляются к выходу. Давка. Голоса. Оживленье. Опустевшее бомбоубежище без цели обходит Щукариха, замечает спящую Груню Фридрих и удаляется. В бомбоубежище спускается Дудоров.

Дудоров. Ну вот. Это их первое предупрежденье. Не сегодня завтра они вступят в Пущинск. Куда, однако, подевал я пальто и шляпу? Помнится, я снимал их здесь. [Они могут нагрянуть к вечеру. Может быть, это мои последние слова по-русски. Может быть, еще до наступленья ночи уши мне зальют немецкой речью. Куда, однако, девался Вельяминов.] (Заметив просыпающуюся Груню.) Ах, это снова мы. Доброе утро.

Груня Фридрих (вздрогнув). Теперь узнали?

Дудоров. Мы встречаемся с вами по два раза в сутки. Кто вы?

Груня Фридрих. Я шофер Груня Фридрих.

Дудоров. Вы немка?

Груня Фридрих. Да. Беспартийная немка. Дудоров. То есть как это? Груня Фридрих. Не гитлеровка.

Дудоров. Еще бы. Я думаю. Да и я не глухой. Sind Sie Wolgadeutsch?1

Груня Фридрих. Не понимаю. Я пошутила. Я дочь дворника. Говорят, мы из палихинских крестьян.

Дудоров. Странно. Почему же немецкая фамилия?

Груня Фридрих. Какая-нибудь барская блажь. А то еще отец говорит... Впрочем, это, верно, враки.

Дудоров. Что именно?

Груня Фридрих. Будто дедушкин дедушка был из казаков... Дудоров. Ах да. Догадываюсь. Это насчет венгерского похода? Груня Фридрих. Вы это слышали?

1 Вы немка Поволжья? (нем.)

Дудоров. Да. Казаки записывались по именам занимаемых городов или домов, в которых квартировали, и старались, как бы позаграничней и почудней.

Груня Фридрих. Вы все знаете. Помните, вчера ночью...

Дудоров. Пойдемте. Смотрите, как вы мне пальто смяли.

Занавес

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Клочок земли на опушке многоверстного Палихи некого леса. В глубине за деревьями жилой дом Дудорова. На опушке поближе к зрителю два-три служебных строенья. Сцена представляет собою край картофельного поля с двумя садовыми скамейками, одна против другой, на переднем плане. Отсюда дорожка через лес на станцию и к пруду. День с переменною погодой конца октября. Был снег, теперь ветер и ясность, снег может каждую минуту повториться. В дальнем конце поля, у служб, два костра, серо-сизый дым которых гонит на рассыпанную мокрую картошку. Там возятся перепачканные землей и глиной Дудоров, Гордон, Вельяминов, лесник Федот и еще какие-то фигуры. Все одеты по-зимнему. На одной скамейке Груня Фридрих, на другой Ванька Хожаткин, разглядывающий гитлеровскую листовку.

Ванька Хожаткин. Антисоветские выраженья. Комиссары и потом это самое бей. И еще (считает по пальцам) четыре раза жиды. А вообще мысли понятные.

Груня Фридрих (безучастно). Ты дурак, Ванька.

Ванька Хожаткин. Ты скажи по совести. Ты ему полюбовница или просто рабочая единица?

Груня Фридрих. Ты, Ванька, болван и совершенный журнал «Крокодил». (Поднимается со скамейки и вглядывается в глубь леса.) Это что это перевозят?

Ванька Хожаткин. Полуклинику из Семибоярского. У них дом снесла антилерия, они попросились к нам в экономию.

Груня Фридрих. Так и ведь экономия, говорят, разрушена снарядом.

Ванька Хожаткин. Зачем. Это только старая церковь и контора, где об тебе бумаги нашлись. Груня Фридрих. Ах, и ты это знаешь?

Ванька Хожаткин. А как же. Говорят, у тебя обнаружился дедушка старый [царский] генерал и его разжаловали из дворян в солдаты. Только ты носа не задирай. Может, и обо мне что в земле отыщут.

Скручивает из клочка листовки и закуривает цигарку.

[Ты скажи, какое твое психологическое настроение. Груня Фридрих. Ванька, ты абсолютный Крокодил.]

К ним подходит Дудоров.

Дудоров. Что же ты мне не сказал, что кормилец твой уехал. Ванька Хожаткин. Совершенно верно, Иннокентий Иванович, уехал.

Дудоров. Третий день, говорят, уехал?

Ванька Хожаткин. Куцы третий день. Ты лучше скажи, три недели.

Дудоров. Когда ж это он успел? Мне ничего не оставлял? На словах ничего не наказывал?

Ванька Хожаткин. Не обижайся, Иннокентий Иванович, ничего, как есть ничего.

Дудоров. А ты все, Ваня, куришь?

Ванька Хожаткин. Курю, Иннокентий Иванович, за твое здоровье курю.

Дудоров. Ты бы лучше за мое здоровье картошки еще покопал, да знаешь, поглубже. Я после тебя все подкапываю. Где три картофелины подберу, где пять. Да вот все такие клубни.

Ванька Хожаткин. Постараемся, Иннокентий Иванович. Это можно. А ты их железным заступом сечешь, они у тебя погниют.

Дудоров. Ну что ж ты опять сел? Тебя как репей надо от места отдирать. Ты бы пошел, хоть для виду, раз-другой помахал лопатой. Да постой. Вечереет. Костры заметно, надо тушить. Картошку, какая обсохла, в погреб, а сырую рассыпете сушить на полу в сарае.

Хожаткин переходит в дальний конец поля.

По-настоящему сейчас бы эту картошку надо всю в лесничество к дяде Федоту. Если мы и не окружены, то зимой будем в кольце и придется прятаться.

Груня Фридрих. Что же ты раньше не сказал. Я пригнала бы из города грузовую машину. Да не поздно и сейчас. Вот съезжу и пригоню.

Дудоров. Ты в город не раздумала?

Груня Фридрих. Нет. [Мне надо в город.] Сейчас поеду.

Дудоров. Но ведь я просил.

Груня Фридрих. Я рабочий человек, у меня служба. А тут ты ревнуешь ко мне Ольги Александровнино хозяйство и ни к чему не даешь притронуться.

Дудоров. Отчего женщины и слабые люди находят вкус только в жертвах, нарушении смысла и мелком принуждении, а естественное и самоочевидное ничего не говорит им? На наших глазах рушатся миры, наступает конец света, а ты только заметила, что мне не всегда приятно, когда ты переставляешь некоторые вещи или обращаешься с ними не совсем привычно. Допустим, это правда, и мне не хочется, чтобы на моих глазах ставили крест на жизни и деятельности человека, который мне не сделал ничего дурного. Имею я на это право или нет?

Груня Фридрих. Понятно, имеешь. Ну вот я и поеду, чтобы не мешать тебе.

Дудоров. Ты намеренно не хочешь понять меня.

Груня Фридрих. Довольно спорить. Я ничего не разыгрываю. На станции закрыли летний буфет. Ждать поезда на воздухе холодно и скучно. Вот я тут и сидела. А теперь мне пора. Напрасно ты беспокоишься. Ничего не случится. Я доеду как всегда.

Уходит в глубину леса к дому. К скамейке подходит Гордон.

Дудоров. Пока меня не было, опять, наверное, надрывался?

Сколько тебе говорили? Когда позволит хирург, таскай хоть

жернова. Гордон. Зачем ты отпустил ее?

Дудоров. А ты попробуй останови. Зачем ты спутал меня с этим чертом?

Гордон. Иннокентий!

Дудоров. Вот тебе и Иннокентий. Конечно, сосводничал. (Передразнивая Гордона.) Какое сосредоточенное очарованье! (Видно, как Груня с узлом спускается с крыльца и направляется лесом на станцию.) Вот напорется, очарованье, на немецкие разъезды, тогда будет знать. Ты долго по ней будешь плакать?

Гордон. Откуда в тебе такая достоевщина?

Дудоров. Я русский человек, мне приходят последние денечки, а в сумме это Достоевский, как такое-то вещество плюс такое-то дает синтетический каучук. Я от Оли сегодня письмо получил.

Гордон. Ну как они там?

Дудоров. Как бледно ты это спросил. Ничего. Благодарю вас. У вас кострище тлеет, милостивый государь, это вы называете светомаскировкой! Чем с больным плечом тяжести поднимать, пойди затопчи.

Гордон отходит в глубину сцены. Издали слышатся звуки похоронного марша. Дудоров поднимает голову и вглядывается вдаль, в сторону зрительного зала, где предполагается кладбище на холме за рекой. Направляясь туда, через сцену проходит Вотякова.

Вотякова. Я опаздываю, Иннокентий Иванович, и позволяю

себе пересечь ваш участок без спросу. Дудоров. Вы на похороны Птицыной? Вотякова. Да. А вы не собираетесь?

Дудоров. Нет. Видите, мы заняты делом. Счастливая учительница. В такое время, когда людей порохом рвет и заваливает камнем, такой тихий, безмятежный конец. По-моему, ей сорока не было.

Вотякова. Ей было тридцать два года, Иннокентий Иванович. Вы ничего не слыхали?

Дудоров. Нет. А что случилось?

Вотякова. Говорят, Пущинск и Пущинская область...

Дудоров. Ах, это! Это я знал уже на прошлой неделе, когда смолкла артиллерийская стрельба, и окончательно понял позавчера, с уходом наших танков. [До утра на шоссе стояло громыханье. Вы уснуть ухитрились? А в овраг все спускались да все лето жили в палатках зенитчики. Заметили, как все пусто, поломано кругом и помято.] Это-то я знаю. Этим вы меня не удивите. Наша армия ушла от нас верст на пятьдесят. Вотякова. Но ведь это ужасно, Иннокентий Иванович! Что делать?

Дудоров. Для начала похороните учительницу. А завтра... Впрочем, нет, завтра мне [будет] некогда. А послезавтра приходите, я научу.

[С поклоном и движеньем руки, обозначающим что-то не умещающееся в звуках,] Вотякова уходит. К Дудорову подходит Гордон.

гордон. Потушили.

Дудоров. Вот что, Гордошенька. Во-первых, не беспокойся об этой девчонке. Не только ее, но и всех гостей, уехавших утром, вернут с полдороги. К ночи и Энгельгарты, и мать Ба-стрыкиной, и эти глупые Витины знакомые будут обратно. Я не знаю, как это называется, но с городом Пущинском надо распрощаться на долгое время.

Гордон. Ты смотришь на дело так безнадежно?

Дудоров. Что уж тут смотреть, когда сами вещи пляшут перед глазами. Исторические перемены я чувствую, как перелет журавлей. Все последние дни у меня в душе этот черный, звездный, осенний треугольник, меняющий ее звук, как трещинка в чашке.

Гордон. Погоди. Ты узнал что-нибудь достоверное?

Дудоров. Какие тебе еще достоверности? Может быть, не дальше как сегодня многих из нас протомят одними химически чистыми неслыханностями, без примеси чего-либо знакомого, после чего половина будет к утру лизать раскаленные сковороды в преисподней. Да что ты шутишь? Все это так естественно. Разве ты ждал когда-нибудь другого? Естественно величие этого небывалого бедствия, это самозабвение народа, у которого опустились руки от той горы мерзостей, которые совершались его именем. Страшна, захватывающе страшна, упоительно страшна минута. Но это — конец, а не избранье почетного президиума на общегородском со-браньи, это факт, это что-то до ужаса настоящее, этому не надо говорить, что оно любимое и что жить стало лучше, жить стало веселее, это действительность, а это для меня безмерно много.

Раскат далекого взрыва или орудийного выстрела. На лице Гордона появляется улыбка.

Дудоров. Не радуйся. Я знаю, что ты думаешь, я читаю твои мысли.

Гордон. Не правда ли? Тебя тоже угнетала эта мертвая тишина после целой недели пушечного гула! Ну слава Богу. Наше сопротивленье возобновилось.

Дудоров. Душенька, это прощальный поклон прикрывавшей отступленье тыловой части. Знаешь, что это?

Гордон. Нет.

Дудоров. Это взорвали железнодорожный мост через Млынку. Гордон. Откуда ты знаешь?

Дудоров. На колени. На колени со мною. Пусть этому были примеры, и мы кого-то повторяем. Душенька Гордоша, целуй скорее эту землю. Пользуйся случаем, пока она не перешла из одного самозванства в другое. Сейчас, считанные минуты, она только она сама, только земля нашего удивительного рожденья и детства, только Россия, только наша непосильная гордость, только место нашей революции, давшей миру новую Голгофу и нового бога.

Гордон и Дудоров плачут и обнимаются. К ним подходит Вельяминов.

Дудоров. Позови сюда людей. Всех. Всех. Вельяминов (заикаясь). Что это у тебя такой тон повелительный.

Дудоров. Не тон повелительный, а позови людей. К несчастью, нас бросили, понимаешь, так что, по счастью, нам придется жить своим умом. С завтрашнего дня о нас за лесами начнут слагать партизанские сказки, но во их оправданье нам не оставили ни даже плохенькой берданки. [Помнишь, как у нас отбирали ружья после той чердачной перестрелки у вокзала? Русское гражданское населенье должно быть безоружно. Или, может быть, ты отслужишь молебен с особым прошеньем, чтобы с неба нам бросили партию винтовок и ящик патронов к ним.]

Вельяминов. Это остроумье не ко времени. Дудоров. Я тебе покажу ко времени. Ты думаешь, я посмотрю, что ты был попом? Позови людей. Да вот они сами. Не надо.

К их группе подходят лесник Федот, Ванька Хожаткин и еще два-три сторожа или служащих с соседних дач.

Ванька Хожаткин. С благополучным окончанием, Иннокентий Иванович! Как под метелку.

Дудоров. Спасибо, товарищи. Что это столько здоровых мужиков, праздношатающихся? Нечего зубы скалить, когда я с вами разговариваю. Это и к тебе относится, Виктор, и к тебе, Гордон. Вот я захвачу завтра власть и всех вас, дезертиры, забрею. Вниманье, товарищи. Представители власти и армия покинули область. Ванька, и дядя Федот, и другие. Я не хочу напускать на себя простецкость. Я не «свой в доску», я буду говорить так, как привык. Товарищи, перегородки рухнули. Нам никто не заслоняет правды, опасности, права на счастье, мы лицом к лицу с близкою, может быть, смертью. Поздравляю вас с нашей крайностью, товарищи. Нам за эти считанные мгновенья надо из долгого ребячества [последних лет] вырасти до нашего истинного [исторического] возраста. Повторяю, мы в пределах только что начавшегося безвластия. Мы взрослые люди и во избежанье бесчиния должны подумать о порядке. Товарищи, приглашаю вас в дом на совещанье. Гриша и Витя, затемните Костину комнату. Там соберемся. Ступайте. Я сейчас тоже приду. Ваня, останься.

Все, кроме названного, уходят. Хожаткин переминается с ноги на ногу и смотрит в землю.

Ты, Ваня, ступай домой. У вас в усадьбе одни женщины, как бы с ними чего не случилось.

Ванька Хожаткин (откашлявшись, хрипло). Я знаю, какие это женщины. Ты меня не желаешь на собранье пущать. Твоя воля. Зря на меня брешут.

Дудоров (строго). Ничего я не думал. Ты сам сейчас на себя наговорил.

Ванька Хожаткин. Кажного за язык тянули. А Фрола Фролы-ча речи лучше? А твои? Кажный образованный.

Дудоров (резко его обрывая). [Цыц] Молчать, темная сила. Что ты обо мне знаешь? Хоть бы вся Россия доносила, сын на отца, отец на сына, мерзость остается мерзостью и вина виной. Тебя, собаку, еще не топят в пруду с камнем на шее. Еще я и другие попробуют устроиться по-[людски] человечески. Да верно этому не бывать. Опять навяжут сапог не хуже старого. Так вот. Пока не поволокли к пруду, подумай, исправься.

Ванька Хожаткин. Постараемся. (Уходя, злобно про себя.) Пока не поволокли. Еще посмотрим, кого поволокут. Начальник сыскался. (Уходит.)

Дудоров (долго и взволнованно расхаживает взад и вперед по дорожке). Как это в Гамлете? Один я наконец-то. — Вот оно, вот оно. Ожиданье всей жизни. И вот оно наступило. Странно. Куриное яйцо. В такой холод. (Смотрит и нагибается.) Гриб дождевик. Какой поздний. Почему меня сегодня все земля занимает? (Опять смотрит вниз.) Последняя, последняя трава. Лопушок, подорожник. Последняя помертвелая,

перламутровая в каплях талых снежинок. Не сегодня завтра она уйдет под снег. И я, и я. В этом году и я. Бедная, бедная моя Олинька, бедные мои дети. Я вас больше никогда не увижу. Господи, Господи, зачем мне так нравится Твой порядок. Господи, Ты порвешь мне сердце безбрежностью его вмещенья! Благодарю Тебя, Господи, что Ты сделал меня человеком и научил прощаться. Прощай, моя жизнь, прощай, мое недавнее, мое вчерашнее, мое дурацкое обидное двадцатилетие. У меня нет сердца на тебя, ты уже для меня свято, ты уже знаешь, что все мое достоинство в том, как я распоряжусь твоей памятью.

Темнеет. Начинает идти снег. Издали опять слышатся отзвуки похоронного марша по Птицыной. Дудоров некоторое время стоит молча.

Благодарю Тебя, Господи, что Ты дал мне глаза видеть, а когда глядеть поздно, проливать ими слезы. Изведи из темницы душу мою, исповедаться имени Твоему. Вот мы думаем, что жизнь это дом, работа и покой, а когда случается какое-нибудь потрясенье, каким родным, знакомым обдает нас катастрофа! Как возвращенье младенчества! Крушенье более в нашей природе, чем устроенность. Рожденье, любовь, смерть, все эти отдельные толчки сокрушительны, каждый шаг в жизни — изгнанье, потеря неба, обломки рая. И всегда в эти [торжественные] минуты никого кругом. Только снег, снег. Как я всегда любил его.

Хруст и шорох шагов в лесу. Дудоров поднимает голову и вслушивается. К нему быстро и решительно подходит Груня Фридрих.

Дудоров. Господи, какое счастье. Слава Богу, слава Богу. (Сбивает снег с ее берета, гладит, долго, тихо гладит ее по лицу. Молчаливая пауза. Груня рукой отводит его руку.)

Груня Фридрих (взволнованно и раздельно). Потом, потом. Что-то очень важное. Но сначала скажи. Никого кругом?

Дудоров. Нет. Все в доме. А что?

Груня Фридрих. Что-то страшно важное. Но вперед об Энгель-гартах.

Дудоров. Что с ними? Где ты их видела?

Груня Фридрих. В лесу. Я соврала им, что ты в деревне разбираешь архив старой экономии. Они свернули туда, потому что торопятся к тебе. Они говорят, что мы отрезаны. Я их удалила намеренно. Теперь главное. В кустах за сараем больной или раненый немец. Кажется, офицер. Он отстал от своих. Я его привела сюда.

Дудоров. Что ты говоришь? Ты? Немца? Где он? Я не могу прийти в себя.

Груня Фридрих. Снег в лесу. Утренний не успел стаять. Я шла лесом, вдруг он поднял руки. Я до смерти перепугалась. Ведь я проспала вашу перестрелку тогда. Это первый, какого я вижу. Он лежал у дороги, встал, бросил оружье и поднял руки. Я не виновата. Я пошла в сторону, а он потянулся за мной, как дворняжка. Что с ним делать? Ты его отправишь в штаб?

Дудоров. Где он?

Груня Фридрих. Я говорю, в кустах, за сараем. [Что ты с ним сделаешь?]

Дудоров. Что ты спрашиваешь глупости. Они людоеды и каннибалы...

Груня Фридрих. Его надо было бы отправить в штаб. Но куда? Зенитчики уехали.

Дудоров. Не мешай. Я думаю.

Груня Фридрих. Но что же с ним делать?

Дудоров. Пока одно только хорошее. А если этого не хватит, то тогда высшая сила управится им и нами по-своему. Он останется у нас. На время его надо спрятать.

Груня Фридрих. Спасибо. (Бросается ему на шею.)

Дудоров. Пойдем, покажи мне своего пленника.

Уходят. Снег усиливается и валит густыми хлопьями. Через некоторое время за его сеткой движущимися силуэтами в глубине сцены проходят Груня Фридрих, Дудоров и Макс ГертериХ в серой походной шинели и в пилотке с наушниками.

Занавес

Конец первого действия

1942

СЛЕПАЯ КРАСАВИЦА

ПРОЛОГ

КАРТИНА ПЕРВАЯ

Четырехоконный кабинет графа Норовцева в Пяти-братском. Тридцатые годы девятнадцатого столетия. Конец пасмурного дня в октябре. В комнате столы, кресла, диван, полки с книгами. Больших размеров шкап, загораживающий никогда не отпирающуюся дверь упраздненного прохода. На шкапу гипсовый слепок юношеской головы в парике Екатерининского века в большом увеличении. Входит управляющий Христиан Францевич с усадебным механиком Гедеоном.

Христиан Францевич. Куда это их черт унес? Да, ковры они на дворе вытряхают. Ну, так что ты там про деньги мне долбил?

Гедеон. Я говорю, сколько я с этой мельницей бился. Мне за починку следует. Но я знаю, в конторе ни копейки. Потому я в долг, с возвратом прошу.

Христиан Францевич. Какая каша у тебя в голове. Сутра пьян, хоть выжми. В имении денег нет, поэтому он в долг просит. Точно в долг не деньгами дают, а овсом, предположим, или кислою капустой. Погоди. Хорт бежит. Наследит собака, а тут пол натерли. Нельзя его пускать. Отгони его, ради Христа. Боюсь я его.

Лай собаки за сценой. Гедеон подходит к правой кулисе. Голосом, устремленным за сцену.

Гедеон. Тубо. Назад, назад. Нельзя сюда, Хорт. Ты бы лучше им Лешку Лешакова выследил, чем по чистым комнатам бегать.

Возвращается на прежнее место.

Христиан Францевич. Опять ты мне Лешкой Лешаковым глаза колешь. Ты пойми раз навсегда. Не мы его пороли. Он был сдаточный. Он из-под вотчинной управы попал под военную.

Гедеон. Его тут связанного мимо волокли. У него уже голосу и сил не хватало стонать. Он только как щенок повизгивал. Как людям из крепостных в разбойники не перебегать.

Христиан Францевич. Ты что в ту сторону уставился?

Гедеон. Голова на шкапу не посередке. Я влезу на стул, переставлю.

Христиан Францевич. Дам я тебе эту голову в нетрезвом виде трогать. Ты за тем смотри, была бы твоя посередке. С утра пьян, хоть выжми.

Гедеон. До чего красавец, шельма. А кто он сам такой, никому не известно. А сколько народу в имении на одно лицо с этим хватом. Сам хозяин. Его камердинер Платон Щеглов. Недаром их иногда путают. А мужикам и бабам на деревне счету нет. Целое гипсовое племя. А кто он сам таков, этот удалец завитой, — загадка.

Христиан Францевич. Вот ты загадки этой лучше и не трогай.

Гедеон. Я знаю, про что ты сейчас слово ввернешь. Про поверье, будто если эту голову разбить, то имению конец. А ему и так конец, хотя головы этой никто не бил и не трогал.

Христиан Францевич. Действительно, все пошло прахом и держится на волоске. Земля, лесные угодья, постройки, все вплоть до движимого имущества описано и под запретом. Не сегодня завтра все это пойдет с молотка.

Гедеон. И ты еще удивляешься, что я пью и деньги клянчу.

Христиан Францевич. А тебе какое дело?

Гедеон. А что, мне легко смотреть на это разорение? Ирод припадочный с дергающейся рукой! Все свое спустил, ее добро Сумцовское промотал, теперь к ее брильянтам подбирается.

Христиан Францевич. Да брильянты-то ведь не твои.

Гедеон. А детские мои воспоминания мне не дороги, что ли? Мой родитель у них в домовой церкви священствовал. Я на каникулы в Сумцово из семинарии приезжал. С Леночкой в лес ходили по грибы, по ягоды.

Христиан Францевич. Мало ли кто с ней в детстве на дворе играл?

Гедеон. Что ты этим хочешь сказать?

Христиан Францевич. Щеглов Платошка, например, хорошенький мальчик в черкеске, которого ей в приданое внесли и к Пятибратскому приписали.

Гедеон. Нет, ты говори яснее, что ты хочешь сказать.

Христиан Францевич. Ничего особенного.

Гедеон. То-то, что ничего. Я бы тебе морду набил в противном случае. Ты думаешь, легко мне слушать, как про них сплетничают, встречный и поперечный.

Христиан Францевич. Сам-то ты сплетен не плоди, на сплетни плачась. Нет, бежать надо всем вольным отселева. Все время как на вулкане. Вот Хорт, на что тварь несмышленая, не человек, ищейка, а и то покоя не найдет, мечется, что-то чует, бестия.

Гедеон. Бестия-то чует, а ты бесчувственное животное.

Христиан Францевич. Денег я тебе не дам, и не старайся просить. Но с тобой заговоришься, забудешь, за чем сюда шел. С уборкой они заваландались, надо их взбодрить. От господ записка, чтоб не ждать их раньше трех дней. Значит, они через три часа нагрянут, накрыть врасплох, показать, что есть хозяйский глаз. Я и поднял кутерьму. Ведь это они от сдачи рекрут укатили, подальше от бабьих слез. Рекрут сдали, они и воротятся. А у меня поважнее их приезда есть дела. Мне сегодня обоз с хлебом в город отправлять. Подводам давно пора в дороге находиться, а они еще за ворота не вышли. На дворе, видишь, хмурь какая. Рано темнеть стало. Того гляди, дождь или снег. Мокропогодица попортит зерно. Или в Княжой деляне Костыга с Лешкой разобьют подводу и на меня скажут — управляющий нарочно дело к ночи подвел, он с разбойниками в доле. Кстати, и о тебе поговаривают, будто ты нам хозяйскую мельницу починил, а другую, водяную, ворам в овраге поставил.

Гедеон. Ах ты, жила и дрянь! Мало тебе, истукану, синенькой мне пожалел, ты еще на меня такую дичь взводить!

Христиан Францевич. Слухом, брат, земля полнится. За что купил, за то и продаю. Но я не о том. Я говорю, сдаче рекрут больше недели, а мужики все зверьми смотрят. Подводам давно пора в дорогу, а они за ворота не вышли. Я к амбарам. Там Агафонов, Сурепьев и прочие вешают, грузят, увязывают кладь. Долго ль, говорю, еще копаться будете? Скоро ль, говорю, вашей возне конец? На дворе, говорю, хмурь какая. Того гляди, снег или дождь. Что же ты думаешь? Мужики туча тучею и в ответ ни слова, точно не им сказано. Кнута не боятся.

Гедеон. А ты что хотел? Чтобы они тебе плясали? С каких это радостей. Молодцов переженили, молодки забрюхатели, а ребят, глядь, на двадцать пять лет под красную шапку.

Христиан Францевич. Сколько раз я графу Максим Кронидо-вичу говорил. Надо было Пятибратское продать, пока время было, а крестьян пересадить на самарские земли. А теперь поздно. Имение под надзором и арестом и так расстроено, что его никто и даром не возьмет. А соседство? А соседство одно чего стоит? Рядом по Владимирке арестантов гоняют. Леса полны беглых. Кругом разбойники. А военные

поселения? А военные поселения, я говорю? Я тебе про военные поселения такое расскажу, что ты только ахнешь.

Гедеон. Уж воображаю. Ахну. Скареда свинячая.

Христиан Францевич. А что ты думаешь. И ахнешь. Вот слушай. Вижу я, значит, что крестьяне ненадежны. Дай, думаю, своего человечка к Стратон Силантьеву, Стратон-Налето-ву снаряжу, чтобы, не ровён час, хоть полицейской помощью заручиться. Вернулся человек, рассказывает. На стану ни души. Одни бабы. Те только смеются. Военную команду в имение? Многого, говорят, захотели. Аль, говорят, не слыхали? В уезде военные поселения поднялись, бунтуют. Начальство в разгоне, мечутся по волостям. Лето было жаркое, холерное. В лагерях в воду известь сыпали. Много ли темному человеку надо. Загудела толпа солдатская, дохту-ра-отравители, народ ядом поят, хотят погубить. Сошлись толпой, фершалов на куски, казармы вдребезги, от командного состава места мокрого не осталось. — Ах, вот они, соколики.

Входят Луша и Глаша, замужние горничные,

обе в положении, казачок Мишка, дворецкий Прохор

и Сидор, полотер с вычищенными коврами

и занавесками.

Христиан Францевич. Я думал, померли, разини вислоухие. Я сюда шел, располагал, давно всюду блеск наведен, кабинет играет как стеклышко. А они только знают зевать да мешкать. Ну как не драть на конюшне вашего брата.

Прохор. Побойтесь Бога, господин управляющий. Люди с зари на ногах. Такой дом перебрать до последней булавки. Обе молодки с прибылью. И тем более Хорт, собака графская, мордой тычется, ковры трясти мешает. Да и об какой важности речь? Доделать осталось сущие пустяки. Не извольте беспокоиться. Ковры положить, повесить занавески плевое дело.

Христиан Францевич. Тогда такой уговор. Мне в контору отлучиться, обозным сопровождение написать. А вы тут тем временем махом, и чтобы ни пылинки. Ктому времени, как я ворочусь, чтобы у вас все играло как под орех. А коли паче чаянья без меня в суматоху нагрянут, вы мигом Мишку в людскую — согнать народ многолетье спеть и безотлагательно за мной в контору. Пойдем, Гедеон.

Луша. Виновата, ваша милость. Осмелюсь предупредить. Как мы барынину половину проходили, в барыниной бюре вижу левый секретный, на палец наружу, ключ в скважине, видишь, какой грех. Никогда такого не бывало, чтобы их сиятельство выдвинувши оставляли. Не случилось бы горя, видишь, какой грех. Я назад затолкнула ящик, заперла, на оба поворотила, вынула ключ. Вот он. Пожалуйте. Извольте взять.

Христиан Францевич. На кой он мне шут. Ты хватилась, что непорядок, ты ключ и береги, ты и отвечай. Мне ее сиятельство описи драгоценностей своих не оставляли. Пойдем, Гедеон.

Уходят.

Прохор с помощью Мишки принимается развешивать занавеси, взбираясь на стремянку, которую он приставляет то к одному окну, то к другому, Сидор дотирает недотертые углы пола, женщины стелют ковры и обтирают пыль с мебели и вещей и безделушек на столах и на полках.

П рохор (с высоты подставленной стремянки). Вот завсегда у них так. Как распекать да конюшней стращать, это отчего же,

это с нашим удовольствием, а как самим ответ держать, это уж увольте, тут и след наш простыл, тут душа у нас уйдет в пятки. Не так, не так ковер стелите, бабоньки. Красный бухарский надо вдоль, в одну фигуру с паркетом. А вы его поперек кладете. Ну как, Мишка? Взгляни снизу.

Мишка. Криво, дяденька Прохор Денисыч. Ламбрикент правое ухо больно свесил. Маненько кверху подтяни. Приколачивай правый подзор. Нужли правда у их милости столько смелости вам штаны спущать на конюшне рука б поднялась. Еще маненько подбери. Еще. Еще. Будет. Стой.

Прохор. Теперича как?

Мишка. Таперь хорошо.

Прохор. Нет, малый, на конюшне только порют скотниц да ку-хольных мужиков секут. А нашего брата лакея во фрак наряжают да самих в город посылают на съезжую с записочкой к приставу. Так, мол, и так, совсем нас забыли, милейший Стратон Силантьевич, глаз не кажете. Недовольна я подателем сего выездным Федоськой. Что-нибудь придумайте. Разберет служивый по складам бумажку, и летят в ход кулаки и начинается палочная солдатская расправа. Прикинь на глаз, как подзор с подзором? Ладно ли пришлись?

Мишка. Оба в линию. Айда, пошли дальше.

Глаша. Ковры положены, Прохор Денисыч. Теперь что прикажете? Мы вперед было за тряпки взялись, вы нам выговаривали.

Прохор. Теперь совсем другое дело. Меха настилки выколочены. Теперь вещи можно тряпками насухо пройти. Никто их больше не запорошит. А то мысленное ли дело с обтирки пыли уборку начинать?

Мишка. Не, не, погоди, Денисыч, что ты делаешь! Поперечину больно к потолку задрал. Опущай правый бок. Больше, больше опущай. А правда, сказывают, Костыга-атаман с нашими мужиками заодно. Будто он из-под земли вышел к Агафонову, к Сурепьеву, к пильщикам, когда в Княжой деляне лес валили? Вышел из-под земли свой твердый зарок с ними сговорить.

П рохор. Когда я тебя, горлопана, научу уму-разуму? Такие вещи во все хайло орать. Неправда это все. Нахватался небылиц, не повторяй. В окно, в окно взгляните, бабоньки. Обоз наш с хлебом в город тронулся. Гуськом выкатывают за подводой подвода.

Все подходят к окнам. Смотрят вслед огибающему парк обозу. Прохор крестится.

Прохор. Очи всех на Тя, Господи, уповают. В город идут на гостиный двор. На продажу. Пять возов прошли, еще идут. Одним лесом да хлебом и держимся. Только бы все наперечет до торговых рядов дошли. Только бы какие не попали Кос-тыге в лапы.

Мишка. А правда, дядя Прохор, костыгинские под землей живут, всею шайкой печной дым под землю прячут. А правда, тута пять дядьев в незапамятные времена не могли земли поделить, друг дружку зубами грызли. С тех пор и прозвание месту Пятибратское. И будто они наследника законного удавили во младенчестве и выдали за урода, теленка в спирту повезли в Питер в кабинет редкостей. Еще подводы из ограды на дорогу заворачивают.

Прохор. Девять, десять, одиннадцать. Отверзаеши руку свою щедрую. Двенадцать подвод. Одним, говорю, лесом да хлебом и держимся. Все прочее заложено. А может быть, и хлеб не свой, верители за долги увозят. Нешто нам скажут. Ты, Луша, что думаешь. Ведь это, верно, он, беспамятный, в барыниных ящиках ковырялся. Да вот ключи подбирать хватило у их светлости ума, а чтобы ящики назад задвинуть да запереть, на это не нашлось догадки. Все некогда, все фикдафок. Все торопится. Все ветер в голове. Еще две подводы. Теперь, видно, все. Четырнадцать подвод.

Мишка. Вот вы говорите, дядя Денисыч, может, в Пятибрат-ском уже ничего своего, все заложенное. Может, и хлеб-то чужой, заимодавцев. Ну а ежели это правда? Ежели, к примеру, конторе графской продавать больше нечего, хоть шаром покати.

Тогда дальше что ж? Какая господам доля-участь. И что с нами, людьми графскими, будет?

Прохор. Тогда дело дрянь, сынок. Тогда нас тут всех, как есть, крепостных, с торгов распродадут. Дворовых — душами, в розницу, а барщинных цельными деревнями. Да и это только в том чаянии, буде и мы куда-нибудь в ссудный банк под заклад не отданы. А может быть, уже и мы с тобой давно неведомо чьи, чужие. Нешто нам скажут.

Луша. Вот этого, хоть режьте, ни в жизнь я не пойму. А кажись, какое диво, пора бы привыкнуть. Но хоть и сама я раба, и новобранец муж, и отец-батюшка, и мамушка, и вся родня, никак я в толк не возьму, как я из человека вещью сделалась. Шифоньерку я обтирала, боялась, оцарапаю. А кто я такая шифоньерку обтирать, коли сама я из графского обзаведения, может быть, и шифоньерке не чета, а совсем негожая. Дело спорное.

Прохор. А что ты, Луша, думаешь? Цена тебе и дешевле. Это аглицкий палисандр маркетри с инкрустациями, шемато-новой работы. За него таких, как ты, четырех аль пять девок надо отдать. Только ты над этим, дочка, не ломай голову. Ополоумеешь. Как, Мишка, не больно я в сторону взял?

Мишка. Аль вы сами не видите, как вкось заехали. Словно вешали зажмурившись.

Прохор. Знаю сам, что криво. Ничего не поделаешь. Оконный косяк не по правилу кладен. Выпирает вперед кирпич.

Мишка. Видать, это тот простенок, в котором графиня Домна Убойница повара живьем замуровала.

Прохор. Ты бреши, сорванец, да знай меру. А что лютый зверь она была женщина, с этим кто будет спорить. Душ до полутораста, говорят, крестьян замучила истязаниями, смерто-мучительница. Деток малых и женщин, слабый возраст и пол любила пужать ажио инда до смерти. Наряд ее страшный маскарадный в гардеробной висит. Небось видали.

Сидор. Не приходилось.

Луша. Видом не видала, слыхом не слыхала.

М и ш ка. А я и подавно.

Глаша. И я.

На туманной плоскости запотелого окна, на которое уже навешена гардина, отброшенная снаружи и увеличенная в размерах тень чьей-то головы. Потом другая. Какие-то двое попеременно подглядывают из сада.

Луша. Ах, ужасти какие. Прохор. Что с тобой?

Луша. В окно поглядите. Да не в это. Во второе с левого края.

Прохор. Ну.

Луша. Ай не видите?

Прохор. А что мне видеть? Нету там ничего. Сидор. Знать, почудилось. Глаша. Я тоже видела.

Луша. Великан аграматный в саду на дыбки стал в окно глазеть. Мишка. Померещилось.

Прохор. Великан великаном, а ты вот, Сидор, с паркетом управился, чем ротозейничать, тоже бы тряпку взял, молодкам пособил.

Сидор. Справедливое ваше слово, Прохор Денисыч, я и сам хотел.

Глаша. А какой это, любопытно, вы говорили, наряд такой? Графовой прабабки этой страшенной.

Прохор. Ну, кажись, со всем почитай мы покончили. Мне только окно одно осталось да портьеру на дверь. Вам — только безделушки. А такой это наряд, милые, что, к примеру, во дворце графском гости, бал, пир, скажем, званый, веселье, барские

гулянки. Отворится дверь, и ворвется она, пугало — барыня эта, страшилище, в глухом черном балахоне с малеванной рожей усатой наподобие пучеглазой башки рыбьей, руки раскинет, будто кого ловит, будто для какой поимки, шасть налево, шасть направо, и все от нее кубарем али снопами валятся без памяти. Она тут рядом, масленичная ее краса. Поищу наведаюсь. Найду — покажу.

Уходит.

Опять то же тайное подглядывание.

Глаша. Опять лазутничают. Ну что ты скажешь. Надо посмотреть, отворить окно.

Мишка. Это ветер дерево к окну бросает. Загораживает свет.

Сидор. Ни ветра на дворе, ни дерева я тут чтой-то не припомню. Одначе, посмотрим. (Отворяет окно.) Видать, правда померещилось. Ни души кругом. Ну, баста растабарывать. За дело. Правильно Денисыч, дворецкий, надоумил. И я тряпку возьму.

Мишка. Вот эта графиня чудище думала, что хочу, то и могу. Кто мне указ. Душам своим я полная хозяйка. А нашлась и на нее управа.

Сидор. Любовника она с царицей не поделила, вот тебе и управа.

Глаша. Сидор Пафнутьич, какой вы страмник в самом деле. Такие слова при невинной дите.

Мишка. Чай я не маленький, тетенька Глафира. Какие это слова. Я почище слова знаю.

Сидор. Любовника она с государыней Екатериной не поделила, вот руки ей и связали. А мужики погубленные им что. Как прошлогодний снег.

Лай собаки за сценой. Сидор подходит к окну.

Назад, назад. Хорт. Паркет мне залапаешь. Не пущу я тебя сюда.

Мишка. А правда, я слыхал, будто вперед Домну эту из графинь разжаловали и приговорили к повешенью, но помиловали и даровали жизнь. И будто, когда палач на площади ее на высоком помосте плетьми хлестал, народу сбилось видимо-невидимо и какие даже без памяти падали, толикий ужас было глядеть. Водой отливали. И будто какие жалостливые деньги бумажные подбрасывали на эшафот, палача задобрить, для послабления. Не так сплеча бы ее вытягивал.

В страшном ужасе, на крик. Ай, ай, гляньте, страсти какие!

Беглым шагом вбегает Прохор в костюме и сомовьей маске легендарной Домны Убой ни цы с движениями, которые сам он выше описывал. Глаша вскрикивает истошным голосом, Луша, схватившись за борт шкапа, прислоняется к нему, чтобы не упасть. В это время, вставши на стул, Сидор снимает со шкапа гипсовую голову, чтобы обтереть ее. При виде этого Прохор быстро срывает с себя маску и, распахнув домино, кричит.

Прохор. Эй, эй, абрюток! Нешто можно эту вещь так прямо лапами! Становь скорей куда-нибудь, пока не разбил.

Сидор. Вы, Прохор Денисыч, чем меня учить, сами бы лучше умом дошли женщин с брюхом расписными харями не пу-жать. Оно и выкинуть недалеко и юрода пуганого родить оченно просто. А касаемо головы, голова как голова, ничего ей не подеется. Меня не надо понукать. Это того шатуна голова, об которого Домна с государыней разодрались да стукнулись, я и сам знаю. А коли не того волокиты...

Прохор, окончательно освободившись от маски и домино и рассеянно бросив их как попало на дальнее кресло.

Прохор. Да что ты, греховодник, ее в руках мнешь? Обтер и ладно. Становь на место.

Сидор. А коли не того хвата удальца, так опять я знаю, с кого сделано это каменное обличье. Это того мальчишки голова, которого после казни Домна на цепи в

монастырском застенке от солдата караульного пригуляла. Его, сказывают, еще сюды в именье возили, растили, прятали. В гвардейцы, сказывают, произвели. Его и голова. Куды он потом девался?

Мишка. Ай да дядя Прохор. А я не углядел, как ты последнее окно осилил да дверь одолел. Только портьеру ты криво повесил. Левая пола бахромой на пол легла. Ты верхний край попышнее складкой в карниз пусти. Шнуром перехвати, пуфом выпусти. А правда, сказывают, будто его сиятельства камельдин Платон Щеглов барынин жалостливец и заступник, по-русски сказать, хвост аль хаварит?

Прохор. Откуда ты таких слов набрался, пострел сопливый. От твоих речей смотри что с тетей Лушей сделалось. Все лицо стыдом обдало.

Луша. Скажут тоже, стыдом. Чего мне стыдиться. Так что-то.

Нехорошо мне. К горлу подкатывает. Занимает дух. Сидор. Нет, полно, Лукерья Пахомовна, не отвертитесь. Только

Платона назвали, и вы все как маков цвет вспыхнули. Луша. Зачем выдумывать. Маков цвет. Я замужняя. Что мне во

Платоне вашем. Нашли невидаль. Прохор. А заглядывалась.

Луша. Мало ли что заглядывалась. У какой девки сердце не за-знобчиво.

Сидор (не своим голосом). Пропали. Едут. Прохор. Его правда. По дороге ребятишки как от медведя врозь кинулись. А вот и выносные, вот и карета.

При первом упоминании господ Луша падает, потеряв от испуга сознание. Но и остальные мечутся без толку кругом в беспричинном общем перепуге.

Сидор. Сейчас взойдут.

Прохор. Мигом, Мишка, в людскую, кричи дворовых господам с приездом величание хором спеть.

Мишка уходит.

Что вы взад и вперед как угорелые мечетесь? Видите, карета у конторы стала, стоит. Видать, управляющий остановил, нам знак подать и наши недоделки на скорую руку помочь успорить. А мы и без того готовы, комнаты в полном порядке. Глядите, Луша на полу валяется, новость какая!

Сидор. Нашла время обмирать. С минуты на минуту взойдут. Увидят — непорядок.

Прохор. Что это с ней? Али женская какая немочь?

Глаша. С ношею.

Прохор. А ты?

Глаша. Я крепче.

Прохор. Глупости. Какая это болезнь? Просто услыхала «едут» и сомлела. Кто из нас ока барского не трепещет, не торо-пеет.

Сидор. Голос господский услышу, мертвею.

Глаша. И я как лист дрожу. Холодеет кровь. Луша. Лушенька.

На вот, водицы испей. И опрысну я тебя. Ну же, очнись,

дурочка. Не время обмирать. Сидор. Надо на руки ее и вынести вон. Того гляди подъедут,

взойдут — осерчают. Прохор. Карета от конторы двинулась. И Лушаочувается, глаза

открыла.

Глаша. Вставай, вставай, Луша. Господа. Обдернись, оправься.

Луша подымается, обтягивает на себе платье, проводит ладонью полбу, по глазам.

Прохор. Вот вы говорили, личиной маскарадной я женщин в антиресном положении пужаю. Что личина малеванная против крепостной доли. А ведь наши господа другим не в пример, сама доброта. Днем с огнем не сыщешь. А услышала

сенная, — господа едут, и замертво шлепнулась. Вот как запугана Русь крестьянская барами. Луша. Что это грешной мне попричудилось. Сжалось сердце мое вещее.

Входит выездной лакей Федосей Дулыч в шинели с галунами с двумя большими дорожными баулами и ставит их на необитую деревянную лавку у двери.

Дулыч. А вот и мы откуда ни возьмись. Небось заждались, иссохли?

Прохор. Ничего. Бог упас. Жили не плакали.

Дулыч. Дорожное, все что будут вносить, — сюда. Воды барыне в туалетную. Его сиятельству пару да веников в баню. Ужинать в малой закусочной на два прибора. Что огня не зажигаете, темь такая.

Прохор. Это вам с вольного воздуху, а мы пригляделись. Рано. Скажут, хозяйского масла не жаль.

Дулыч. На лестнице Мишка под самые под ноги подкатился. Что такое? Не на конец ли какой?

Прохор. Как же. Встречу собираем сделать честь честью. С многолетием.

Дулыч. Напрасно. Совсем напрасно. Недотого. Не в ладах приехали. Она глаза выплакала. Сам зол как черт. Прохор. Что так? Ай напасть какая?

Дулыч. Да все та же меледа. Судебные иски. Безденежье. Чем ему от нависшей беды откупиться? Что дорогой было, не приведи Бог. Весь путь брильянтами этими жилы из нее тянул, дай и дай. Без малого подрались. Платон с велика ума вздумал сунуться, вступиться, — чуть не убил. Тсс. Идут. Сами.

Сторонится, чтобы пропустить входящих. Он и отступившая в глубь кабинета прислуга думают, что войдет граф с графиней, но это в молчаливой задумчивости входит Платон Щеглов со множеством более мелких сумок и дорожных мешков, которые, осмотревшись кругом и кивком поздоровавшись с остальной челядью, он кладет к баулам на лавке. Спустя мгновение входит графиня Елена Артемьевна в низкой вуали и длинном дорожном платье. Войдя с воли, в сразу охватившей ее нежданной темноте она делает несколько неуверенных шагов и останавливается у порога.

Теснящиеся на заднем плане люди стоят в ожидании, чтобы заговорить, когда барыня обратит на них внимание, но она их еще не видит или не торопится увидать.

Елена Артемьевна. Ты уже здесь, Макс. Я не заметила, как ты прошел. Только не сейчас. Отложим этот разговор. (Спохватившись.) Опять, Платон, я тебя за барина приняла.

Платон. Я не знаю, что со мной будет. Мне б за вас, на ваш счет успокоиться. Уступите ему, ваша светлость. Съест он вас поедом этими драгоценностями.

Елена Артемьевна. Что ты, Платоша? Чтоб я ему эти сокровища отдала? Да ни за что на свете. Им цены ведь нет. Лучше я тайком от людей их сама тебе положу из полы в полу, в каком-нибудь темном уголку, чтобы бежал ты куда-нибудь подальше за Дунай. Не житье тебе больше здесь. Не спустит он тебе этой дерзости.

Платон. Уступите, ваше сиятельство. И оставьте эти речи сумасбродные. Вы себя погубите. И примите в соображение. Не из дерева я. И не каменный.

Елена Артемьевна. Погоди. Тише. Я раньше не видала их. Смотрят на нас. Теперь можно. Отвернулись. Слушай. От Бога не укроешься. Он видит нас. Но мы чисты перед ним. Между нами еще нет греха.

Удивленный мужской взгляд в упор. Счастливый отрывистый женский смех в ответ.

Это еще не грех, глупенький. Постой. Опять глаза таращат, проклятые. Можно. Отвернулись. Вот сделаем мы с тобой. Вот заведу я тебе херувимчика, шалуна, резвунчика, каких свет не видал, про каких только в песнях поют да которых в театрах показывают. Вот это будет грех. Да и то не грех. Тьфу, провал вас возьми, ужо проучу

вас, наглецов. Опять буркалы наставили. Постой, покличу я Прохора людей увесть. Прохор, подьсюда. А, Прохор Денисович! Здравствуй. Как живешь-можешь?

Прохор подходит ближе.

Прохор. Благодарствуем. Здравия желаю, ваше сиятельство. Добро пожаловать. Вы бы, ваше сиятельство, виноват, не извольте серчать, вперед с людьми поздоровались. Они в вас души не чают, на вас очи в очи воззрелись, а вы в ответ ни даже бровью, — печалуются. Не прикажите казнить за слово прямое. Я добра желаючи. Елена Артемьевна. Нет, какое «казнить», зачем казнить? Напротив, спасибо, что надоумил. Но я сама собиралась сейчас с ними заговорить, приласкать их. А пока вот тебе какое поручение, Прошенька. Я не таюсь от тебя. Я не боюсь тебя. Мне надо с Платоном наедине посоветоваться. Ты знаешь, — Платон опора моя. Платон за мной в приданое дан. Платон наш, Сумцовский, папенькин.

Приходя во все большее волнение, громко, раздраженно.

Вам, Пятибратским, хотелось бы меня донага раздеть, отнять последнее, голой по миру пустить. Не дам себя с костями съесть. Не бывать по-вашему.

Прохор. Ваше сиятельство! Ваше сиятельство!

Елена Артемьевна (овладев собой). Фу ты, как расходилась, стыд какой. Едва дух перевожу. Так вот я говорю, Прохор, Платон опора моя, заступник мой, женская моя жалоба. Мне надо с ним один на один поговорить. Я людей сама отпущу. А ты вниз сходи. Там управляющий к барину привязался с разговорами. Ты от себя прибавь. Рессора-де каретная в неисправности, с лошадьми непорядок. Ступай, голубчик, время мне оттяни. Видишь, я доверяю тебе. Я не боюсь тебя.

Прохор. Эх, барыня, ваше сиятельство. Не могу не предостеречь. Не на той вы дороге. Не осудите на прямом на смелом слове. А ты, Платон, что о тебе уж говорить. Твой грех, твой ответ. Своей охотой в петлю лезешь. Сейчас побегу сделаю, как приказали, не смею ослушаться. Только должон предуведомить. Как вы уединиться желаете, вам дворня хлеб-соль собирает. Как раз сюда во многолюдстве хлынут, помешают.

Елена Артемьевна. Действительно, ни к чему это. Совершенно лишнее. По пути к карете загляни мимоходом в людскую. Отговори их. Скажи, барыня не велели, заказали строго-настрого. Как раз ввалятся. Ступай, голубчик.

Прохор. Слушаюсь, ваше сиятельство. Уходит.

Елена Артемьевна подходит к кучке топчущейся прислуги в глубине комнаты. Полотер, сенные кланяются ей в пояс, прикладываются к протянутой руке, целуют в плечо.

Елена Артемьевна. Здорово, родимые. Спасибо на памяти, на ласке, на верной службе. Как живы-здоровы?

Сидор. Вашими молитвами, благодетельница. Что нам, людям, деется. За вами как за каменной стеной.

Елена Артемьевна. Знаю, что не вовремя, сверх ожидания.

Луша. Зато тем лестней, тем радостней.

Елена Артемьевна. Как снег на голову.

Глаша. И ни-ни Боже мой.

Елена Артемьевна. Но это не к тому, чтоб на чем накрыть невзначай. Это без умысла. Просто загорелось его сиятельству домой и домой. Два дня выгадали, замучили людей, загнали лошадей.

Луша. Об этом не извольте беспокоиться. Разомнутся, отойдут.

Елена Артемьевна. Что это, Сидор, не знаешь ли, какая причина. На Сумцовских и на наших межах неизвестные попадались навстречу. И обгоняли. На ходу из кареты не

могла вглядеться. Бывали и раньше, — путники пешие, странники, увечные. Но не в таком множестве. А тут в глазах рябило. Идут не смотрят. Бродяги какие-то.

Луша. Бродяги и есть, ваше сиятельство.

Сидор. У кантонистов в лагерях каверзы, неурядицы.

Луша. Военный бунт, я слышала?

Сидор. Так точно, ваше сиятельство.

Елена Артемьевна. Чрезвычайно прискорбное обстоятельство, которое будет иметь еще более печальные последствия.

Сидор. Делов натворено, что ни в сказке сказать, ни пером описать. Подоспел разбор, расправа. Виноватые, какие могли, — наутек. Ну и замешанные, кого против воли впутали.

Глаша. Вот леса шали бездомной и полны. Луша. И разбойники зашевелились, осмелели. До кухни подкрадываться не боятся.

Сидор. И некрута на сборе озорничали, хвалились воротиться невдолге домой.

Елена Артемьевна (крестится). Святители небесные, какие страсти отовсюду. Авось Господь не попустит. Страшен сон, да милостив Бог. А теперь вот что, любезные. Устала я с пути-дороги. Ступайте. Отпускаю вас. Одну оставьте меня.

Сидор. Слушаемся и всепокорнейше удалимся. Но дозвольте уведомить. Вам дворовые желают уважение сделать, повеличать.

Елена Артемьевна. Знаю. Я послала сказать, что не велю. Вы

тоже подтвердите, что величанье приказали отменить. Сидор. Слушаемся. Луша. Пойдем скажем. Глаша. Это как ваша воля.

Уходят.

Елена Артемьевна. Наконец-то. Торчат, не отвяжутся. Скорей, Платон. Не стой как пень. Каждая минута дорога. Сейчас войдет барин, пойдет липнуть с этими драгоценностями. Я ему нипочем не дам. Живая не дам. Но какими словами отбояриться? Да, а каков Прохор, подлый холоп. Туда же поучать и умничать. Не на той вы дороге. Я тебе покажу дорогу. Я тебя проучу, дурака. Ну так что же ты молчишь.

Платон. Скажите, не упомню, куда положила. Все перешарила, не найду. А лучше бы отдать.

Елена Артемьевна. Какой совет бестолковый. Он меня на смех подымет. Скажет — полно комедию ломать. Мои сенные и то знают. Все богатство в футлярчиках, а футлярчики в письменной стойке под ключом. Не мог поумнее придумать?

Платон. Скажите, были в конторке, и нет. Пропали.

Елена Артемьевна. Он уезд подымет на ноги. В имении Стра-тон Налетов станет с военною командой. Все перевернет вверх дном, всех перепорет, чтобы разыскать покражу.

Платон. Только бы неделю выгадать.

Елена Артемьевна. Почему неделю? Ты на что надеешься?

Платон. Право, не знаю. Что-то в воздухе чуется. Наступает.

Елена Артемьевна. Почему неделю? А каков Прохор, говорю. Вот бы кого мне не жаль велеть сквозь палки прогнать. Так почему неделю, я спрашиваю. Тише. Молчи. Барин.

Входит граф Макс, сухой, заносчивый, взбалмошный, лет под сорок, с бритым дергающимся лицом и плечом и вдавшейся внутрь складкой в левой щеке, хирургическим швом или следствием ранения. В руке у него легкий дуэльный ящик.

Граф Макс. Не помешаю?

Елена Артемьевна. Какие глупости. Зачем кривляться?

Граф Макс. Возьми пистолеты, Платон. Один осекаться стал. Разряди оба и смажь. Не изувечишься?

Платон. Смеяться изволите. Сколько раз я вам их прочищал. Вы меня в Санкт-Петербурге их по объявлению покупать посылали. Запамятовали.

Граф Макс. Молчать. Не рассуждать. Распустили языки. Отвечать коротко, по-военному.

Платон. Так точно.

Граф Макс. То-то вот. Пошел вон. Я еще сочтусь с тобой. Платон. Ваша воля.

Уходит с пистолетами.

Граф Макс. Наконец мы наедине, без посторонних. И у себя дома. Как я ждал этой минуты. На душе просто какой-то праздник. А планы, а планы! Если бы вы знали, что у меня в голове делается, что я себе рисую.

Елена Артемьевна. Я очень рада.

Граф Макс. Поскорее, не откладывая, без приготовлений заложить основания совершенно нового порядка. Сейчас вы мне дадите эти дорогие побрякушки. Я завтра повезу их показать оценщику в город, мне снова откроют кредит, у нас сразу все завертится и жизнь пойдет как по маслу.

Елена Артемьевна. Но вы еще в дорожных сапогах и плаща не сняли. И я смертельно устала с дороги и не успела переодеться. Утро вечера мудренее. Завтра, Макс.

Граф Макс. Так дальше продолжаться не может. Мы на краю гибели. Но еще не поздно. Христиан Францевич говорит, две-три решительных меры...

Елена Артемьевна. Завтра, Макс.

Граф Макс. Приезжаешь к себе в имение, словно в заколдованное какое-то царство. Ничего не понять. Все перемешалось. Лакея нельзя наказать из страха, не доводится ли он тебе чем-нибудь, не двоюродный ли он твой брат или дядя. Кто этот красавец на шкапу, спрашиваю я вас, на которого все тут так загадочно похожи? Что это, родоначальник нашей графской линии или прадед наших землепашцев? Где кончается моя власть и начинается хозяйничанье разбойников в Княжой деляне? Но дело не в этом. Дело в том, что прежние способы ведения сельского хозяйства устарели и больше никуда не годятся.

Елена Артемьевна. Довольно! Это уже слишком. Наперед знаю, что вы сейчас скажете.

Граф Макс. Что вы кричите?

Елена Артемьевна. А вы что вечно краснобайствуете, врете, по губам мажете. Сейчас вы пойдете крестьян языком освобождать, с барщины на оброк переводить, на словах давать дворовым вольную. Наслушалась досыта ваших выдумок. Довольно! Довольно!

Граф Макс. А разве мои намерения не искренни?

Елена Артемьевна. Ах, значит, они искренни? Тогда что долго раздумывать?

Сорвавшись с кресла, на которое присела, не заметив, на чем сидит, и в крайнем раздражении подбежав к одному из столов.

Прошу вас, пожалуйте. Вотсвежеочиненное перо. Вот чернила, бумага. Садитесь и пишите всем общую отпускную. Я вам подскажу, если вы не умеете. Сельцо Пятибратское, сего тысяча восемьсот тридцать пятого года октября месяца двадцатого числа. Великомученика Артемия, папенькин день ангела, а я дочь недостойная и запамятовала. Ну что же вы? Ну что же вы? Ага. Как всегда, одни громкие слова. Немногого же стоят ваши непритворные решения.

Возвратившись к креслу и заметив перекинутое через спинку домино и висящую маску.

Что это такое?

Граф Макс. Покажите, я взгляну. Это прабабки графини Домны масленичное одеяние. Как оно ко мне в кабинет попало? Безобразие. Чье это самоуправство?

Елена Артемьевна. Прислуга дом убирала, вещи переносила из комнаты в комнату. Недосмотрели. Или, если даже баловались в наше отсутствие и оставили следы, сейчас же и взыскивать? Нечаянность. Но вы мне Домной зубов не заговаривайте. Вот ваша вольная. Как всегда, один пустозвон.

Граф Макс. Я вам докажу, что нет. Это росчерком пера не делается. Надо снестись с уездной земской управой, совершить акт в вотчинном управлении. Наверное, в окружном суде встретятся препятствия. Я даже предвижу какие. Но именно с вашей помощью мы все эти трудности бы и преодолели. Где ваши брильянты?

Елена Артемьевна. Но это бесчеловечно. Неужели нельзя отложить этот разговор до завтра?

Граф Макс. Ради кого вы решили беречь эти сокровища? Мы бездетны.

Елена Артемьевна. Не меня ли вы вздумаете упрекнуть в этом?

Граф Макс. О нет. Вина моя, я знаю. Я старый развратник. Но это не меняет дела. Когда мы умрем, Пятибратское, со всеми улучшениями, какие я внесу в хозяйство, и в том цветущем состоянии, в которое я приведу имение, достанется моему племяннику графу Иринею. Вы его знаете.

Елена Артемьевна. Прекрасный, многообещающий юноша. Вы его мизинца не стоите.

Граф Макс. Нечего сказать, радующие задатки. Театры, сочинители, сумасбродства.

Елена Артемьевна. Лучше сотни тысяч просаживать с собутыльниками в кабаках и с сударками в притонах.

Граф Макс. Нет, вы не шутя решили вывести меня из терпения. Как вам вдолбить в голову, что своей несговорчивостью вы вредите себе самой. В практических делах вы не смыслите ни аза, вы круглая дура. Доверить эти ювелирные вещицы мне на сутки-другие в вашей собственной выгоде. Дайте мне скорее эти ларцы. Не доводите меня до исступления.

Елена Артемьевна. Я устала. (

Граф Макс. Но ведь это не булыжники для мощения дороги. Скажите, где они, я как-нибудь дотащу.

Елена Артемьевна. В том-то и дело, что у меня совсем вылетело из головы, куда я в последний раз их сунула. Перед отъездом я в страшной рассеянности перебирала их, что-то перекладывала. Лошади были поданы. Вы меня торопили. Я даже теперь не знаю, где мне их искать. Все пропало из памяти бесследно. Завтра встану и сосвежу восстановлю все мало-помалу. Потерпите. Граф Макс. Ах, если только за этим дело стало, предлагаю вам свои услуги. Я устраню препятствие. Я догадываюсь, где хранятся эти брошки и ожерелья. Сейчас я принесу их.

Быстро выходит из комнаты.

Елена Артемьевна. Макс! Макс! Вернитесь. Не надо. Я сама найду их. (Убегает из комнаты за ним следом.)

Некоторое время комната остается пустой. На дворе начинает сыпать снег, редеет, перестает. Снова на плоскости окна тени двух голов, сначала одной, потом другой. Потом окно тихонько отворяется и через него беззвучно и осторожно влезают Костыга и Лешка Лешаков. Костыга тотчас же идет к креслу с Домниной маскарадной одежей и, то и дело оглядываясь и прислушиваясь, начинает примерять ее.

Костыга. Ихний человек в это наряжался.

Лешка Лешаков. Дворецкий Прохор. Я видел.

Костыга. Надо перенять.

Лешка Лешаков. Какая корысть?

Костыга. Покамя темно. Корысть потом себя скажет.

Лешка Лешаков (осматриваясь кругом). Я сюды дрова таскал вязанками. Печь топил. Тут в печи есть рукав. Оборот.

Костыга (доведя до конца переодевание, в домино и маске, собираясь снять их). Печной оборот?

Лешка Лешаков. Оборот в печи.

Костыга. Какой? Говори скорей.

Лешка Лешаков. Бегом отселева. Идут сюды.

Лешка вылезает в окно, притворив его, Костыга, не успев снять костюма, в домино и маске прячется за шкапом. Быстро, в слезах и кусая губы, вбегает Елена Артемьевна. С перерывами выпадавший снег совсем перестает. В разрывы движущихся туч светит полный яркий месяц. Свои мысли вслух Елена Артемьевна произносит, возбужденно расхаживая

взад и вперед перед окном, и при каждом появлении месяца из-за облаков безотчетно поворачивается к окну, привлеченная им, и как бы в этом движении обращаясь из глубины души к просветлевшему небу.

Елена Артемьевна. Неродовитостью вздумал меня корить в довершение всего. Мыде Норовцевы — Рюриковичи, а вы, Сумцовы, без году неделя дворяне. Зачем я побежала сюда, его там одного оставила распоряжаться? М не голоса тут по-чудились. Послышалось, будто с кем-то разговаривает Платон. Мне сейчас Платона до зареза, до смерти нужно. На одно минутное словечко. А тем временем этот идол постылый там буянит, мои ящики взламывает, в них копается. Я покажу вам неродовитых Сумцовых, вор, взломщик, грабитель. А приданое мое было родовитое, вор, вор, вор? И этому выродку, этой мрази с гонором я всем пожертвовала, неведением души, друзьями, счастьем в батюшкином доме. Тут лежала какая-то мантия маскарадная на кресле. Куда она девалась? Все невнятицы какие-то, невразумительные загадки. Сумцовы неродовиты, а по чужим ящикам лазить, самоуправствовать, это родовито. Гедеон, бедняжка, какие надежды подавал, а как опустился. Из кандидатов богословия в слесаря! И все-таки вы в дураках, Рюрикович с отмычкой. Добрая доля драгоценностей на мне за кушаком в мешочке. Жаль, что не все, меньше половины. Не успела. Второпях перед отъездом ящички опоражнивала. В пустые футляры охотничьей дроби насыпала для весу. В карету звали. Все побросала не доделавши. А что мне эта роскошь, пропади она пропадом. Так и кинула бы ему в рожу эти ларцы и шкатулки, в жадные его, стяжательные глаза. Бери и подавись. Кабы только вот не Платон. Ради Платона нельзя мне выпускать из рук эти, эти, как это называется (смеется), бразды правления. С детства не могла мириться с его неволей. Так нейдет ему быть лакеем, слушаться и угождать льстиво, безропотно и подобострастно. Какой-то другой он. Говорят, таинственных он каких-то кровей. Да не всели равно. Все равно, Платон. Пришел час долгожданный. Конец твоей кабале. Шабаш. Освобожу я тебя сегодня. Сама не знаю как, а знаю, освобожу. Не гнуть тебе больше шеи. Вырвешься ты на волю, улетишь от меня, сокол мой. А потом, за тобой, может быть, и я. Тут, может быть, такое заварится! (В дикой радости начинает скакать по креслам, одумывается, вздрагивает, точно избавившись от какого-то наваждения.) Однако надо поскорей к себе назад. Не натворил бы там чего-нибудь этот пентюх.

Уходит.

Голова Лешки Лешакова появляется в окне и исчезает. Через минуту в комнату быстро входит граф Макс с футлярами и шкатулками, торчащими у него из карманов, и множеством других ящичков, часть которых он держит в руках, а другую часть целою охапкой прижимает к груди занятыми руками. Несвобода рук и тела стесняет

его движения и ответы. За ним вбегает Елена Артемьевна, спеша отнять ящички и на ходу крича на него.

Елена Артемьевна. Не смейте трогать. Это мое. Отдайте назад. Я вам сказала. Я дам вам эти украшения сама. Но потом.

Граф Макс. Как же. Держи карман. Я их получу после того, как ими завладеет и удерет с ними мой лакей и ваш любезный. Вы думаете, я ничего не знаю? Ошибаетесь, сударыня. Все известно. Вас вывели на свежую воду.

Елена Артемьевна. Какая низость! Я знаю, чьи это козни. Это Сурепьевские проделки. А вы верите доносчикам, не понимая причины их ненависти ко мне. А дело в том, что их дочка Лушка как кошка влюблена в Щеглова и в помрачении рассудка видит, чего нет.

Граф Макс. Потому что ревнует к вам Платона Щеглова.

Елена Артемьевна. Ложь и низость! Немедленно признайте себя неправым. Немедленно попросите извиненья! (Подбежав к графу Максу и вырывая у него из рук футляры. Часть их он роняет сам и не может нагнуться и поднять, скованный в движениях набранными предметами.) Клеветник и грабитель! Немедленно отдайте всё, всё до одного! (Освободившеюся рукой граф Макс отрывает от себя вцепившуюся Елену Артемьевну и сильным движением отталкивает прочь, так что она с размаху падает на пол.)

Елена Артемьевна. Негодяй! Насильник! Помогите! Помогите!

В комнату вбегает Платон Щеглов с пистолетами в ящике и, бросив ящик на стол, подбегает к графине и помогает ей подняться. Она до половины роста прячется за спинку высокого кресла, в опасении, что граф снова набросится на нее. Но в ту же минуту Платон преграждает графу дорогу, схватывает за обе руки и, вытянув их кверху, долгое время держит, крепко стиснув в запястьях. Все, что было в руках у графа, валится на пол. Отвлеченные важностью происходящего, спорящие не обращают внимания на упавшие в беспорядке предметы, и только позднее плохо лежащие несметные богатства привлекают посторонний взор, кого вводя в грех, а кому напоминая о совести и долге.

Платон (безрассудно, очертя голову). Не извольте трогать барыню, ваше сиятельство. Я их особы не дам в обиду. Я за графиню Елену Артемьевну в огонь пойду.

Граф Макс (в бешенстве, изгибаясь направо и налево в безуспешном усилии выдернуть из рук Платона свои). Как! На своего богоданного владыку руку подымать! Прощайся с жизнью, злодей бессовестный. Мало тебе содеянных мерзостей, у тебя стыда хватает о них на весь свет горло драть. Ну так нет тебе помилованья. Переломают тебе кости на конюшне.

Елена Артемьевна. Не верь. Не бойся. Не слушай, Платон. Поперек двери лягу, на ногах повисну, не допущу.

Платон (пораженный внезапною мыслью, безумно, с подъемом). Не извольте дергаться, ваше сиятельство. Сейчас я сам вас отпущу. Я знаю, все равно час мой пробил. Я голову свою прозакладывал. Теперь, была не была, мне дороги нет назад. Вот пистолеты ваши, ваша светлость. Я из них зарядов не вынул. Как я руки разожму да вас выпущу, вы тотчас прицел по мне и бах в меня. Вы в гвардии стрелять учились, не дадите промаху. Но всяко бывает. На грех мастера нет. Человек так, а Бог по-Божьему. В таком случае, коли я уцелею, дайте мне ваше слово графское, дворянское, что другой выстрел будет мой и вы тоже под мушку станете, не уклонитесь.

Граф Макс. Светопреставление! Светопреставление! Уму непостижимо! Либо я сам рехнулся, либо весь свет с ума сошел.

Меня разувайка сапожная, меня помело кухаркино на дуэль вызывает. А моя благоверная в секунданты противной стороны зачисляется. Это ли не красота картина? Но не бывать по-вашему. Крикну я сейчас своих верных слуг, свяжут они тебя и в город отвезут. А там тебя без суда за буйство повесят. А вас... а вас... Елена Артемьевна. А нас?

Граф Макс. А насчет вас тетушке молитвеннице отпишем про-точернице Федулии, чтобы вас в общину приняла на исправление.

Входит Прохор, впопыхах не разобрав, что тут творится, и обращается к графине, тоже не успев толком присмотреться к ней.

Прохор. Виноват, что без спросу вошел, самовольно. Упредить тороплюсь. Величальщики эти. Хоть кол теши на голове, — никакого понятия. Я говорю, не велено толпой в барские хоромы. А они знай свое. Приказано миром славу спеть. Сейчас ввалятся.

Только теперь заметив, что происходит между Платоном и графом.

Господи! Господи! Да что же это такое? В своем ли ты уме, Платон! Посягнуть на своего барина! Сейчас же брось буйствовать и вались в ноги их милости, винись и оставление жизни вымаливай, — бес-де попутал. Ваша светлость, сударыня-матушка, прикажите ему опомниться. Он вас послушается.

Елена Артемьевна. Умница, Платон, молодец. Отчаянный, аховый, безрассудный! Ставь все ребром, на авось! Бейся с ним. Ты это удивительно придумал. Стреляйтесь, граф. Он вам делает честь. А то я вместо него отвечу, коли он вам не резон.

Прохор. Господи, святая Твоя воля, не слышали бы этого мои уши, не видели бы глаза!

Хочет силой оторвать Платона от графа, но за него хватается и держится Елена Артемьевна, о сопротивление которой, ввиду ее неприкосновенности, разбиваются Прохоровы усилия.

Граф Макс. Что ты руки опустил, Прошка? Думаешь, трогать ее нельзя. Делай с ней что хочешь. Бей ее по лицу, обманщицу негодную, коварную переметчицу. Не знал я, какую змею отогрел на свою шею. Отступаюсь от нее. Больше она вам не барыня. Убей ее до смерти, я награжу тебя вольною. Об чем это внизу шумят?

Прохор (схватившись за голову). Господи! Все рушится, ломается. Все в расстрой пришло. Это, ваше сиятельство, с хлеб-солью величальщики по неведенью. Я навстречу побегу, назад их погоню, не до них, мол.

Граф Макс. Напротив. Сюда кличь. Граф, мол, милости просит. Они слуги верные. За барина заступятся.

В комнату начинают набиваться крестьяне и дворовые, чтобы принести поздравления со счастливым приездом. Впереди Мишка с малою иконкой на перекинутом через шею полотенце и Фрол Дрягин с хлеб-солью на блюде. Обнаружив то неслыханное, что совершается в комнате, мужики и бабы смущаются, переглядываются, топчутся на месте и жмутся к дверям. Икону уносят, не видно больше блюда с хлеб-солью. Часть народу расходится. Пахом Суреп ьев, отец Луши, выходит из толпы вперед, наклоняется к разбросанным на полу футлярам, не может отвести от них взгляда, подбирает один за другим, воровски косясь на наблюдающую за ним толпу, переносит их в глубь кабинета и кладет на стол, всем видом показывая, что делает он это для соблюдения в целости господского имущества.

Пахом Суреп ьев (покачивая головой). Дивеса, кака бестолочь. Ни пути, ни ряду.

Прохор. Пахом, видишь, оба ума решились. Поди сюда, пособи, давай разымем.

Пахом и Прохор стараются разнять графа и Щеглова. Вмешательство графини опять препятствует им.

Прохор. Нельзя так, барыня. Вы в неистовстве. Извольте опомниться. Страм какой. А ты, Пахом, тоже хорош тянуться к чужим щекатулкам. Ты думаешь, я не видал? Смотри у меня. Вот сцепились. Не разорвать. Отведите руки, барыня.

В это время граф освобождается, подбегает к дуэльному ящику, выхватывает один из парных пистолетов и, удостоверившись, что он заряжен, наводит его на успевшего отбежать подальше Щеглова, который стоит, прижавшись спиной к дверце шкапа. Граф долго целится, но от выдержанной перед этим борьбы, спешки и волнения у него начинается подергивание плеча со все увеличивающимися отклонениями, которое он, стиснув зубы, силится остановить и переждать. Через ряды поредевшей дворни из глубины дома внутрь комнаты вбегает Луша и становится впереди Щеглова, чтобы прикрыть его своим телом.

Луша (упав на колени). Не трожьте Платона, ваше сиятельство. Хушь он головой перед вами провинился, смилуйтесь, пожалейте его. Я не смею сказать, чья вина, только не с него спрос. С меня взыщите, меня покарайте, коли надо.

Раздается выстрел. Пуля попадает в гипсовую голову на шкапу и разбивает ее на большие куски и мелкие осколки, осыпав близстоящих облаком белой пыли.

Граф Макс. А, черт. Судорога проклятая руку свела. Ствол кверху подкинуло.

Луша. Батюшки-светы, как больно! Ой пропала, крещеные, глаза обожгло. Ничего не вижу.

Пахом. Мелом запорошило. Дай протру.

Луша. Ай, не трожьте. Хуже, папаня. Чисто ножом полоснули. Терпения мочи моей нет. Ай, пропала, ничего не вижу.

Голос из толпы. А что дива, что не видишь. Темь какая. Надо бы огня.

В кабинет вносят зажженную свечу в подсвечнике.

Пахом. На двор надо выйтить, Лушка. Сполоснуть водой. Граф Макс. Люди, люди. Аль я был вам таким Каином. Нужли

ни одна душа за меня не вступится? Фрол Дрягин. Что прикажете, ваше сиятельство? Я вам всем

нутром рад послужить. Граф Макс. Слушай, дружок. Фрол Дрягин. Слушаюсь, ваше сиятельство. Граф Макс. Оседлай на конном кого порезвей. Фрол Дрягин. Громобоя.

Граф Макс. Я думал, Орла. Но все равно. Как знаешь.

Фрол Дрягин. Громобой жеребец всех борзей будет.

Граф Макс Оседлай Громобоя на конном. Гонцом к Стратону во весь дух скачи. К Стратону Силантьевичу. Стратон — На-летову. Скажи, без промедления требуется военная помощь в Пятибратское. Скажи, бунт в имении. Я службы твоей не забуду. Я в сельские старосты тебя поставлю у нас.

Фрол Дрягин. Покорно благодарим. Мигом поскачу. Домой пущусь, солдат приведу.

Пахом (незаметно как очутившись рядом). Горе какое, барин. Дочка Лушка ослепла, никак. Ты скажи, Фрол, беда, мол, в имении. Ни пути, мол, ни ряду. Из сапог в лапти, скажи, повернулось дело. Перебаламутились людишки и в негодность произошли.

Фрол (сердито). Сам знаю, что скажу. Не учи.

Голос из толпы. Ай да Фрол! Ужли своих продашь, змея ты эдакая?

Гудение недовольства.

Фрол (вполголоса). Не про тебя, дурака, писано. Не все к делу говорится, йно и на ветер.

Вместо того чтобы бежать на конный двор исполнять приказание барина, он пробирается в глубь кабинета за передние ряды в гущу сборища к дуэльному ящику и

шкатулкам на большом дальнем столе, куда их положил Пахом Сурепьев, и постепенно украдкой сгребает эти вещи кучей к краю столовой доски. Беспорядок в комнате увеличивается. В помещение проникают отдельные неизвестные в армяках и шапках, стараясь затеряться в толпе и не выделяться из нее. Кто-то отворяет то одно окно, то другое, и они долго простаивают настежь. За деревьями парка появляются два-три огонька, все время движущиеся из стороны в сторону. Граница между домом и улицей стирается. Ее все время старается восстановить нечеловеческими усилиями и без успеха Прохор.

Граф Макс. Люди мои верные. Вы духом не соблазняйтесь. Вы на то не глядите, что в доме содом сделался, кричали, спорили, стреляли.

Отдельные голоса. Это уж вестимо. Дело барское. Это уж как

водится. Без этого не бывает. Граф Макс. Какой бесчинствовал. Какая ума решилась. Все это

дело поправимое. Прохор. Это какой неслух окнами тут балуется? Чай, не лето,

топленные покои студить. Что стонешь, Лушенька? Аль не

полегчело?

Луша. Ой, больно, не могу. Ничего не вижу, Прошенька!

Прохор. А куда Платон запропастился? Не видать его. Ах, Платон, Платон, тебя по-божески наставляли, а ты слушать не хотел. Гляди, каких грехов наделал. А ведь это еще цветочки, то ли еще будет.

Луша. Ай, не могу. Ай, больно. Да что же это за божеское наказание. Неужели я слепая останусь?

Граф Макс. Непристойности разберут. Правда скажется. Никому даром не пройдут эти проделки. А что, отправился ли уже Фрол за Налетовым?

Лай собаки за сценой.

Отдельные голоса. Нельзя сюда, Хорт. Назад. Назад. Ускакал Фрол, уехал. Да нет. Словно он тут в глазах мелькал. Вон он тешется. Никуда не уходил. Не ври, вышел он. А коли вышел, стало быть, уехал. Куда, куда, Хорт! Нельзя сюда.

Голоса. Лешка Лешаков! Лешка Лешаков!

Луша. Ай, невмоготу. Да что ж это такое! Нужли вправду это со мной? Куда без глаз я денусь, горемычная?

Лай собаки за сценой. Голоса. Лешка Лешаков!

Граф Макс. Лешаков, говорите? Где он? Держи его! Голоса. Нетути никого. Только знают брешут. Померещилось.

Граф Макс. То-то померещилось. Нечего пустое молоть, языку волю давать. Придет команда, я всех приструню. А вас, которые неповинные, и волоском не трону. Вам и во сне не снилось, какая вам участь готовится. Мое состояние рухнуло, пошатнулось. Годок-другой вместе потрудимся, укрепим его, подымем. Вы — руками, оброком, барщиной, повинностями, я — головой. И тогда я вашей помощи не забуду, всех до одного полной вольной волею пожалую. Слыхали?

Луша. Пропала я. Ни зги не вижу. Тьма кругом кромешная. Голоса. Спасибо, благодетель барин. Спасибо, милостивец, тебе на добром посуле.

Крестьяне кланяются в пояс, становятся на колени, валятся в ноги и бьют земные поклоны.

Прохор. Опять вы окнами туда-сюда вырзать, озорники! Я те дам, гадина, безобразничать. Да кто ты сам есть, откуда ты взялся, поганый, я тебя спрашиваю? Уходи добром, проваливай, пока я вотчинную полицию не кликнул, бродяга. А где барыня? Нет ее налицо. Не углядел я, когда она с глаз сгинула. А вдруг, чего доброго, она на пруд побежала аль к озеру. Того гляди в воду кинется. Кто бы побежал

дознался, где она. Как горохом об стенку. Нипочем им. Никто и не слушает. Ах Платон, Платон, смердов сын, гляди, что ты натворил, напутал.

Пахом Суреп ьев. А где ты Платона устерег? Где он тебе видится? Был да сплыл твой Платон. Его и духу тут нет, и след простыл. Надо быть, давно в окно махнул.

Граф Макс (как бы только сейчас очнувшись). Платон? Кто сказал Платон? Где он? Вяжи его, ругателя! Он всему зачинщик. А коли удрал, все за ним вдогонку. Доставить его живого или мертвого.

Луша. Ой, лихо, лихо, не видать мне больше света Божьего, и голубь мой отслужится придет, что ему солдатка темная, невидущая.

Прохор. Вот дела-то, вот дела! А никому и горя нет. Я сбегаю, ваше сиятельство, их светлость поищу, поаукаю. Душа у меня не на месте. Да на конюшне проверю, уехал Фрол ли.

Граф Макс. Беги, беги, голубчик. А коли Фрол замешкался, сам бери лошадь и скачи.

Прохор. Слушаюсь, ваше сиятельство. Не добившись концов, не ворочусь.

Уходит.

Только сейчас в кабинет вбегают Глаша и Сидор, и возвращается временно отлучавшийся Мишка.

Глаша. Луша! Золотая! Мишка говорит, ты свету решилась. Ушам не поверила. Как это тебя угораздило?

Луша. Каменная голова проклятая. Пропала я, как есть погублена, милая подруженька. Хочешь добра мне, скорой смерти пожелай.

Сидор, Вы не убивайтесь, Лукерья Пахомовна. Свечка на столе горит. Свечку видите?

Луша. Так, пятно какое-то брезжится гнилушкой болотною.

Сидор. Это луч надежды вам светит. Это значит, лекарь в городе вам глаза поправит.

Глаша. И будто Платон с барином на кулаки пошел, ой, страсти, нужли правда?

Из-за шкапа выскакивает ряженый Костыга, кривляется, мечется в глубине кабинета по сторонам, машет руками.

Мишка. Ой, страшно, дяденька Прохор!

Женские голоса. Ай-ай-ай! Это что за чудище!

Глаша. Дивлюсь вам, Прохор Денисыч, время ли забавам?

Голоса. Это Домна такая была тут, сказывают старики. Домна

Убойница, как рыба сом, усатая. Прохор дворецкий в ей-

ном халате.

Сидор. Что с вами сделалось, Прохор Денисыч? Не узнать вас. До ваших ли шуток?

В это мгновение переодетый Костыга перестает паясничать, берет со стола из ящика второй неразряженный пистолет, прячется за низ стола и целится из-за его края, как из-за бруствера, в графа. Раздается выстрел. Свеча тухнет.

Граф Макс. Ах! Поддержите, братцы! Опереться. Падаю. Сейчас кончусь.

Он падает на руки подбежавших слуг. Голос. Это кто ж его так?

Граф Макс. Это Платон, душегуб, хватил. Его черед стрелять, он бахвалился. Ох, не трожьте, сил моих нет.

Другой голос. Какой это Платон, ваше сиятельство! Платон теперь небось на всю жизнь как в воду канул..

Первый голос. Не видать было тут Платона. Не иначе он из сада в окно стрелял.

Третий голос. Полно молоть, — из сада. Это фокусник в шу-гайчике пальнул. Я сам видел.

Второй голос. Тогда, стало быть, это Прохор. Прохор, сказывают, раньше в эту телогрейку наряжался.

Первый голос. Непохоже на Прохора. Не может быть, чтобы он. А чего легче. Запалить свечу, поймать ряженого и уличить, кто он есть, ломака.

Третий голос. Догони его, поймай. Ищи ветра в поле.

Первый голос. Только это не Прохор. Мало ли тут народу толклось? Кто другой постарался.

Вдалеке голоса: «Лешка Лешаков! Лешка Лешаков». Лай собаки за сценой. За сценой же, мимо двери кабинета, не заходя в него, проносят куда-то дальше свечу.

Граф Макс. Тошно мне, братцы. В голове отболи мутится. Видно, плечо у меня перебито левое.

Сидор. Нужли это Прохор? Быть тому нельзя. Не верится. Крепитесь, ваше сиятельство. Сейчас мы вас вчетвером на руки и к барыне в спальню. Я знаю, она потом спасибо скажет. И в город за костоправом. Не может быть, чтобы это Прохор был Денисович.

Второй голос. Коли в двери ключ торчит, надо комнату запереть. Вынесем их сиятельство, кабинет пустой останется. Все ушли, больше ни души.

Третий голос. Не наша печаль. Ключники найдутся.

Глаша. Еще нас тут две. Сейчас я Лушу в Сурепьевскую избу к мамане отведу. Пойдем, болезная.

Луша. И что же это, Глашенька, со мной, несчастной, будет?

Уходят. Графа на руках выносят из комнаты. Немного спустя входят Фрол Дрягин и Пахом Сурепьев, последний с горящею свечой в подсвечнике.

Пахом. Кака небывальщина совершилась. Чудеса в решете. Фрол. Ты свечу цепче держи. Аккурат выронишь, дом подпалишь. Только этого недоставало.

Пахом. Надо доведаться, всели взял Лешка с Костыгой. Не оставили ли чего на столе.

Фрол. Я говорю, за свечой гляди. Держи, как люди. Альты пьян, что рука у тебя пляшет.

Пахом. Не то что Хорт. Стоит на пороге не дрогнет. Истукан истуканом. Только в нас уставил глаза. Кабы твари бессловесной язык был дан, многому пес был видоком. Волосы стали бы дыбом, как стал бы рассказывать.

Фрол. Пес псом. Ты об Хорте не беспокойся, Я с Хортом столкуюсь. Ты об том заботься, не лаял бы сам. А то я тебя, собака! Своих не узнаешь, — смотри у меня!

Пахом. Я видел, как ты Костыге знаки подавал.

Фрол. Я покажу тебе знаки. Я тебя как комара сомну. Я из тебя дух вышибу. Ты у меня ввек не опомнишься, будь ты неладен! Только пикни.

Пахом. А где шкатулки?

Фрол. А вот и скажу сейчас, отлепортую. Они тама, ваше благородие, куда я тебя завтрашний день песок и глину караулить под землю пошлю.

Пахом. Вот у тебя какие пошли речи со своим братом.

Фрол. Это еще сорока на воде хвостом писала, кто свой, кто не свой.

Пахом. Стало, ты не поедешь в Налетово за солдатами?

Фрол. Вот то-то и оно, что сейчас поскачу, дуралей. Понятых нагоню, следователей, солдат. Тут завтра такая музыка пойдет, ты только ахнешь. Я так дело поверну, — рот разинешь. Старых счетов не будем сводить. Я их тебе прощу. Ты за меня держись, не пожалеешь. Я тебя облагоденствую, век за меня не отмолишься.

Пахом. Ладно. Не до того мне. У меня об Луше нутро кровью обливается.

Конец первой картины

КАРТИНА ВТОРАЯ. ЛЕСНОЕ СВИДАНИЕ

Через пятнадцать лет. Лавочка перед сторожкой лесника.

Лето. Лес кругом.

Пахом Сурепьев. Пожалуйте. Мы об вас предуведомлены. Их сиятельство вскорости обещались объявиться. Тута дождитесь. По-нашему малость смыслите?

Лейтенант Риммарс. Немного.

Пахом. Чего лучше. Размилейшее дело. Столкуемся. А вот и их светлость, легки на помине. Лесочком вышагивают.

Входит Елена Артемьевна.

Наше нижайшее, ваше сиятельство. Осмелюсь доложить, не нашего роду офицер военный в вашем распоряжении.

Елена Артемьевна. Спасибо, Пахом. Оставь нас. А сам куда-нибудь подальше ступай.

Пахом. Слушаюсь, ваше сиятельство. А не ровён час в случае чего я засвищу. Не угодить бы вам из сапог в лапти.

Елена Артемьевна. Хорошо, Пахом.

Пахом уходит.

Елена Артемьевна и лейтенант долго стоят обнявшись. Некоторое время они от волнения не могут говорить.

Елена Артемьевна. Сколько лет прошло с нашей встречи? Лейтенант. В последний раз мы виделись двенадцать лет тому назад.

Елена Артемьевна. А по-моему, четырнадцать. Лейтенант. Да, правда. Даже пятнадцать. Я ошибся. Елена Артемьевна. Ты — военный, переменил имя, мне писали?

Лейтенант. Я военный инженер в чине лейтенанта. Меня зовут лейтенант Риммарс. Это значит — беглый, пришлый.

Елена Артемьевна. Как основательно ты овладел тамошним языком! И в такое короткое время!

Лейтенант. Сядем на лавочку.

Елена Артемьевна. Как это сказать по-вашему?

Лейтенант. Вар со год ох сит.

Елена Артемьевна. Боже, как длинно. Длинней скамейки. (Смеется.)

Лейтенант. Король из наполеоновских генералов. Но в двенадцатом стал на сторону России. Население немногочисленное. Людям рады. Служить в армии почетно, увлекательно.

Елена Артемьевна. Как по-шведски «лес»?

Лейтенант. Ског.

Елена Артемьевна. А «лесник»?

Лейтенант. Скогвакторе Пахом Сурепьев.

Елена Артемьевна. Ты его узнал?

Лейтенант. Еще бы.

Елена Артемьевна. А он тебя?

Лейтенант. Тоже, разумеется. Но он думает, что узнавать не полагается, и охотно разыгрывает дурака.

Елена Артемьевна. Тебя удивляет, что я такие глупости спрашиваю? Ах, век бы так сидеть рядом на лавочке и ерундой перекидываться. Как «лес» по-шведски и прочая чушь. И дакать и некать. Такое блаженство, такая простая потребность. Как на солнышке греться и запахом молодой травы дышать.

Лейтенант. Ты в браке с нынешним молодым графом, я слыхал? У вас дети? Две девочки и мальчик?

Елена Артемьевна. Да. Тогда я тебе по порядку расскажу. Тебе, наверное, хочется о Максе, покойнике, узнать. Его не рана огнестрельная свела в могилу. После ночного переполоха он оправился и прожил еще два года.

Лейтенант. Отчего он умер?

Елена Артемьевна. От сильной простуды. Он очень скоро простил меня и уговорил не идти в монастырь. Дела в имении стали улучшаться еще при его жизни. Он как-то одумался перед смертью, остепенился. Но особенно все переменилось при наследнике, нынешнем владельце Пятибратско-го, молодом графе Иринее Норовцеве.

Лейтенант. Я Иринея Родионовича еще мальчиком помню. Как видно, он оправдал ожидания. Все хвалят его мягкое сердце.

Елена Артемьевна. Он прекрасный хозяин. Много новых служб в усадьбе. Новые срубы в деревнях. Крестьянам оказывают пособие.

Лейтенант. У вас новый театр, говорят? Елена Артемьевна. На триста зрителей. По всей России славится.

Лейтенант. И до чужбины слухи долетают.

Елена Артемьевна. Я по особенной причине к сердцу принимаю театральные дела. Я потом скажу.

Лейтенант. Большинство крестьян на оброке?

Елена Артемьевна. Ириней уверен, что не за горами время, когда во всей России крепостных освободят по указу государя. Будто есть уже такой тайный комитет.

Лейтенант. И за границей такие же слухи.

Елена Артемьевна. Ну так вот. Ты меня о замужестве спрашивал. Ириней Родионович был холост. Я овдовела. Он долго добивался моей руки. Сначала я ему отказывала. Потом согласилась. Он человек хороший. Любит меня. У нас дети.

Лейтенант. А наш-то?

Елена Артемьевна. Он ведь Агафоновым растет. Будто Лушин.

Я не могла иначе. Лейтенант. Я знаю.

Елена Артемьевна. Это ведь было еще при Максе. Он знал, что от него детей быть не может. И тогда еще не забыли о ночной суматохе. Я еще не получила прощения от Макса. Жила одиноко в глухом нашем городе и взяла к себе Лушу. Луше сразу после ослепления дали вольную. Она уже и тогда была с животом, помнишь? А через месяц я стала ее догонять. Между нами был месяц или два разницы. Ну, оступилась Луша в сенях сослепу и выкинула мертвого. А вскоре я родила. Луша согласилась на себя его взять, матерью ему значиться. Хотя чуть ли не обе мы его кормили, ласковое наше теля. Вот и вообрази, какого выкормили. Тихо мы жили, особняком. Оно гладко нам и сошло. Никто ничего не знает. Отец подставной, Агафонов Трофим, ни о чем не догадывается. Да и врозь они с Лушей теперь, когда из солдат приезжает он домой на побывку.

Лейтенант. Ну как она, Луша, сама-то?

Елена Артемьевна. Луша-то? С тех пор при мне неотлучно. Ближе сестры родной.

Лейтенант. Нет, а глаза, глаза-то? Видит что-нибудь?

Елена Артемьевна. Так, муть какую-то светлую. Доктор один надежду подавал. Можно, говорит, вылечить. Берется.

Л ейтенант. Ну так что же? К чему проволочка?

Елена Артемьевна. Не хочет. Боится, не было бы хуже. Но конечно, когда-нибудь попытаемся.

Лейтенант. А мальчик?

Елена Артемьевна. [Григорий?]

Лейтенант. Да. Как растет? Каков собой?

Елена Артемьевна. Точь-в-точь как я предсказала. Ты небось не помнишь. Я тогда сказала тебе в ту ночь сумбурную, что между нами еще нет греха, а вот когда я тебе рожу сорванца-мальчишку, миру на удивление, тогда грех будет, и тут же поправилась, что и тогда не будет греха.

Лейтенант. Покажи, порадуй когда-нибудь.

Елена Артемьевна. Да ты его, если хочешь, раньше моего увидишь. В Париже он вместе с Пахомовой внучкой Степани-дой Сурепьевой и несколькими другими крестьянскими мальчиками и девочками в обучении.

Лейтенант. Неужели до сих пор это применяется? Для каких-нибудь художеств отобраны?

Елена Артемьевна. В труппу театральную.

Лейтенант. И все крепостные?

Елена Артемьевна. Так ведь это только одно звание. По положению они точь-в-точь что твои свободные. Лейтенант. И твой сын!

Елена Артемьевна. Но ведь он Агафоновским считается. Лейтенант. И ты это терпишь?

Елена Артемьевна. Он на моих глазах растет. Я ни волоском не дам его обидеть. А что он крепостной, так это пустой звук, одна видимость.

Лейтенант. А самолюбие? Остальные твои дети ведь графчата-ми растут?

Елена Артемьевна. Но он ведь не знает, что он брат им. Боже избави!

Лейтенант. Отчего граф не даст этим откомандированным и другим артистам отпускной?

Елена Артемьевна. Тогда все врозь разлетятся. Дело распадется. А театр его главная страсть. Граф на воспитание молодых актеров ничего не жалеет. С ними заняты лучшие силы

Франции: Брессан, Анна Марс, Дюпон. А как наш-то среди них выделяется! Ум, огонь, отвага, талант. Он [Григорием] крещен, а товарищи дали ему прозвище — [Силан] Митя Удача. Так оно за ним и держится.

Лейтенант. Что Прохор? Жив ли?

Елена Артемьевна. Ах, это незаживающая моя рана.

Лейтенант. Что так? Помер, что ли? Говорили, — сам себе голова, свободный хозяин, разбогател, пошел в гору!

Елена Артемьевна. Так-то так. А чего ему это стоило? Драной шкурой купил независимость, спиной, боками.

Лейтенант. Я знаю. Пострадал он. На каторге побывал.

Елена Артемьевна. На него все свалили. Будто и в графа он стрелял, и совершил ограбление. Наряд шутовской один тут роковую службу сослужил. Угораздило Прохора маску с балахоном первому как-то раньше надеть. Когда потом на другом увидали это скоморошество, закричали все, — Прохор, Прохор.

Лейтенант. Его одного во всем обвинили невинно?

Ел eh а Артем ьевн а. В том-то и рана моя. Знала ведь я, что он ни при чем, и не могла заступиться. Допустила его истязания, смолчала, стерпела. Не простится мне это на том свете.

Лейтенант. Его к плетям несчетным приговорили?

Елена Артемьевна. К двум тысячам. Это взамен смертного приговора первоначального.

Лейтенант. Удивительно, как он выжил. Как насмерть его не заколотили.

Елена Артемьевна. Ему четыре раза эти две тысячи рассрочивали. В промежутках отлеживался в лазарете. Но ни разу полного числа не отбывал. После экзекуции приговорили к вечной каторге, сослали в Сибирь. А когда после смерти Макса во

владение вступил новый хозяин, мы сразу стали ходатайствовать о выяснении его невиновности.

Л ейтенант. Дело пересмотрели?

Елена Артемьевна. Да, но после каких хлопот! И как долго это

тянулось! Лейтенант. Бумажная волокита?

Елена Артемьевна. Да, померяйся с нашими писарями. А тут еще новое горе. Ты прежнего станового пристава нашего, Стратона, помнишь?

Лейтенант. Как забыть их дородство. Такое ничтожество сви-норылое, глазки щелкой.

Елена Артемьевна. Ну вот. Теперь он у нас исправником, а там и губернатором скоро будет. Он из царских денщиков, неотесанный бурбон, полуграмотный, среди угодливых подлиз не шутя вообразивший, будто он в самом деле не-отразимейший остряк и милашка. Как всякий болван, невежда, он естественно невзлюбил весь род Норовцевых за их знатность и образованность или, как он говорит, за их барские причуды. Он не дает прохода женщинам и, разумеется, не встречает с их стороны отказа. К несчастью, он вздумал приволокнуться за мной и был как громом поражен, когда я отвергла его приставания. Но это все пустяки по сравнению с главным. Предвестия освобождения крестьян действительно носятся в воздухе. Граф Ири-ней, душа этих приготовлений, изучает вопрос, распространяет нужные сведения, пишет. Стратон Налетов в прошлом сам из крестьян, а теперь новоиспеченный помещик, — убежденный крепостник и противник будущих освободительных мероприятий. Это он из ненависти к нам кидал, что называется, нам поленья под колени в деле Прохора. Но вот лет десять тому назад поймали разбойника Костыгу. Его показания перед смертью решили дело. Невиновность Прохора была установлена. Его вернули. Ириней дал ему отпускную, снабдил деньгами. Прохор стал служить по откупам, по винной части. Ты бы его повидал, если соблюдение тайны тебе позволяет. Он тут недалеко совсем. Постоялый двор, лошадей держит на большой дороге. Дельный, бережливый мужик. Второе лицо после графа, пожалуй, в окрестностях. Мы его обществом не гнушаемся. Куда Стратону в ботфортах чванливому до его силы и влияния.

Свист за сценой.

Лейтенант. Пахом свистит.

Елена Артемьевна. Да уходи скорей.

Лейтенант. Я еще с неделю тут пооколачиваюсь. Прохора навещу. Хорошо бы еще раз повидаться до моего окончательного отъезда.

Елена Артемьевна. Непременно. Я извещу тебя. Способ найдется.

Снова свист, ближе и сильнее.

Уходи скорее. Не надо прощаться. Беги.

Лейтенант Риммарс быстро скрывается.

Елена Артем ьевна fec/ћd, самассобой). Прощай, добрый путь, сокол мой ясный. Не проговорилась я тебе, как тужу без тебя. Никогда ты этого больше от меня не услышишь. Зачем мне томить тебя зря. А и молодец же ты, ненаглядный мой. Это тоска моя тебя так над другими подняла, это думами моими и молитвами ты так высоко подхвачен, гордость моя, сердце мое золотое. А я мужу честно в глаза гляжу, не обманываю, вижу светлый его нрав, благородный, его славе не изменница. А ты скажешь, отчего же так нескладно все? А ты найди мне жизнь складную. Не зря говорится: не так живи, как хочется, а как Бог велит. Вот и благодарю тебя, Господи, великая моя заступа, покров мой недосягаемый, что велишь мне жить так трудно и путано, так неисповедимо, что велишь сердцу моему исходить так сладко кровью. А это только Стратоны, дураки, с сальными глазками заплывшими воображают, будто жить дано в свое удовольствие, и сапогами скрипят, командуют, поучают, наводят

порядок. А жизнь это тонкая боль просветляющая, тихий дар светлой власти безгласной, долгой, долговечной власти, какая им и не снилась.

Входит Пахом.

Пахом. Вы бы тоже в гущу леса скрылись, ваше сиятельство, не приведи Бог не потрафить бы нам из сапог в лапти.

Елена Артемьевна. А что у тебя за беда там? Ты чего свистел?

Пахом. Их высокопревосходительство Стратон, [медведь] боров, без дороги лесом ломит. Только треск стоит.

Елена Артемьевна. Мне все равно идти пора. Я пойду. Только ты не думай, что я от него. Не боюсь я твоего страшилища.

Пахом. А кто ж это думает, ваше сиятельство. Просто час вам такой вышел домой с отгулки. Ваша графская воля.

СРЕДНИЕ ЧАСТИ ДРАМЫ.

ТЫСЯЧА ВОСЕМЬСОТ ШЕСТИДЕСЯТЫЙ ГОД

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Внутренность избы. Запустение, темь, неустроенность. Зимняя ночь в исходе. На улице неистовый буран.

Дедушка Пахом.

На печи вздыхает, вскрикивает, стонет.

Что ж это, прости, Господи. Никак, конец? Нужли правда смерть пришла? Кончаюся. Кончаюся.

Елена Артемьевна уходит. Немного спустя входит Стратон, Стратон-[Демьянович] Налетов.

Стратон Налетов. Это кто от тебя орешником вниз улепетывал? Я окликнул, ничего знать не желает, скотина, и наутек под обрыв. Не бегом же мне вдогонку.

Пахом. Вестимо, не к лицу бегом. Запыхались бы. Это Пяти-братский человек старобеглый Щеглов в наших местах про-клажался, лес проведывал.

Стратон Налетов. Что ж ты ему, дурак, уйтить дал, сквернавцу, не схватил, не связал?

Пахом. А как его руками взять, ваше высокопревосходительство, когда они чужих краев морские полковники?

Стратон Налетов. В самом деле затруднительно. Со здешней барынькой небось развлекались.

Пахом. Бог с вами, ваше превосходительство. Можно ли на воле разоблокаться. Только любезничали самопристой-нейше.

Стратон Налетов. Превосходно-с, превосходно-с. Намотаем на ус. Намотаем.

Конец пролога

Бабушка Марфа.

Внизу на лавке, проснувшись.

Кончается, батюшка. Истинный Господь, кончается.

Пахом. Чего кончается? Что ж ты радуешься, дура непутевая?

Марфа. Ночь, батюшка, говорю, кончается. Скоро рассвет.

Пахом. Ах ты, клуша неповоротливая, — рассвет. Я вот, Пахом-оттвой, кончаюсь. Вот тебе и рассвет. Час мой, мать, у порога. За священником бы.

Марфа. Опомнись, батюшка! Какой такой час? Христос с тобой. Спросонья мало что привидится. А на дворе, слышь, что деется. Не проходит буран.

Пахом. За отцом бы, говорю, Онуфрием. Открыться б мне ему. Да что ты стоишь, пень стоеросовый, рот разинула. Аль я шучу. С тобой дождешься, дура, на тот свет уйдешь без напутствия.

Марфа. Очурайся, батюшка. Это только так нашло, попритчилось. Не бывает, чтобы так не думано не гадано. Вечор сбрую чинил, ворочал мешки пудовые — и вдруг не дай не вынеси собороваться и помирать.

Пахом. Бывало, часом занемогал, обходился. А ныне чую, шабаш, шалишь. Ровно на мне доска чугунная.

Марфа оставляет Пахома, хлопочет в других углах избы, колет лучину, растапливает печь, возвращается.

Марфа. Ты и то рассуди, ни проходу, ни проезду на улице. Дом у озера, под окнами круча. Середь зимы надо бы морозы, а вишь что деется. Развезло, как на Егория. Лед от берега в сторону ушел. Полынья. Ты говоришь, валяй за попом. А нешто я утка серая водой поплыву? А кругом в обход я не доползу до ночи будущей. Да и то в толк возьми, метет — свету Божьего не видно, третьи сутки. Не пойдет отец Онуфрий с церковного двора в такой содом.

Опять отлучается, суетится некоторое время и возвращается.

А я вот что скажу тебе, Пахомушка. Ты поднялся бы. Встать оно временем сподручнее. На ногах другой раз скорей об-можешься. Нажился, обопрись на меня, я пособлю. Что ж не отвечаешь ты, Пахомушка. Отзовись, а то страх берет. Ах я, ворона старая! Я думала, бок отлежал, разотру, пройдет, а он неживой лежит. Аль впрямь отошел ты, батюшка? Пахомушка! Пахомушка! Господи, беда какая! Так и есть. Преставился.

Начинает причитать нараспев, как по покойнику.

На кого ты нас покинул, кому отдашь, отец наш, кормилец, заступник наш. Послал на муку, опустил рамена, Верная моя зарука, каменная стена. Аль тебе я не угодила, али так немила, Что тебя я упустила, не углядела, не могла. Пахом (очнувшись). Забылся я. Рукой двинул, дух захватило. Терпенья моего нету, так больно. Спасибо, опамятовался. Так бы и помер, ничего не успел сказать. Погоди выть. После наплачешься. Не замай, слушай. Под анбаром в фундаменте вынь от угла пятый кирпич. Он у меня легонько меченный, признаешь. Обери кругом соседние, подкапывай. По ночам норови, не видали чтоб, утрами назад закладай. Опростаешь проем, все сама поймешь.

Это я копил вас выкупить. Теперь воля вам задаром будет. Отрежут надел. Земли к нему прикупи. Купи лошадку лишнюю. Ох, опять не могу. Занимает дух. Мертвею я. Руки-ноги отымаются.

Опять беспамятеет. Марфа снова плачет навзрыд.

Марфа. Прибери тогда, Господи, и меня, рабу,

Как теперь моя надежа и держава в гробу. Пахом (вновь пришедши в сознание). Прощаться надо, Кузь-

минишна. Пора. А то поздно будет. Отпусти мне, Христа

ради, мои попреки, побои, не поминай бабьих своих слез и

обид.

Марфа. Что ты, что ты, батюшка. Какая я против тебя праведница, у меня прощенья просить? Ничем ты мне не грешен, неповинен. Нет у меня сердцов на тебя.

Пахом. Ну и спасибо тебе, милая душа, что забыла мне кулаки да вожжи, злые мои слова. Все душе легче будет. А прочих лжей и вин на мне, воровства, нечестия, не приведи Бог.

На то и отца Онуфрия надо бы мне. Гору бы окаянства я ему открыл, покаялся. А тебе язык не поворачивается. Через Фрола Дрягина я душу свою погубил. Фрол Дрягин, нечистая сила, меня по рукам, по ногам страшною тайной опилатил.

Марфа. Полно, батюшка. Весь мир во зле. Кто без пятна родимого? Один Бог без греха.

Пахом. Через меня Луше такой крест — век в кромешных потемках.

Марфа. Что ты, Пахомушка! Куда заносишься? Какие мы Божьей управе судьи?

Пахом. Как это тевонды того пса была кличка? Меня забудки стали брать.

Марфа. Какого такого пса, батюшка. Господь с тобой? Ино правда у тебя движение мозгов начинается, в уме мешаешься?

Пахом. Лешку Лешакова свои залобанили, — много знал. Кос-тыга, бают, в тюрьме дни кончил. А что они перед Фролом Каином? Сущие мальчишки.

Марфа. Знать, тебе маненько полегчело, Пахомушка, что ты так ожил, разговорился.

Пахом. Тады это градом повалило. Проводы некрутов. Новобранцы из присутствия самовольно по домам разбрелись. На барина, упокойника, покушение. Покража. Шатание. Меня тогда Фрол, зелье бесовское, молчать подустил. В этот самый розыск сумцовский. Плач бе и рыдание и скрежет зубовный. Розги. Шомпола. Военный постой. Через нашу утайку раба Божия безвинного без малого на тот свет прогнали сквозь строй.

Марфа. Ты никак опять про Медведева, Прохора Денисова? Испытание великое, что и говорить. Смерти подвергался. Подвиг муки положил в кандалах сибирских. Зато как потом ему пофортунило! Какой талан счастье купил вытер-пенным. Вольный казак кабатчик, извоз держит царской почте на зависть, в уезде сила, второй человек.

Пахом. Хортом звали собаку. Вспомнил. Вспомнил. Страшная, черная была собака. Бывало, станет на задние лапы, передние тебе на грудь, тогда стой, глазом не моргни, руки по швам, а то беда. Гедеон этот, механик, нонешнего учителя домашнего отец, Гедеон этот сплоховал как-то раз, побежал. Ну пес энтот за ним, догнал и загрыз. Чтой-то словно малость мне лучше, твоя правда. Подымусь на локоть, перевернусь на другой бок.

Делает неловкое движение, вскрикивает от боли, валится навзничь и забывается. По улице мимо оконца проходят с фонарем, ныряющим вверх и вниз по буграм и ухабам снежной дороги. Стук в дверь с повтореньями.

Марфа. Аль Господь Пахомушкину молитву услышал, отца Онуфрия послал. Кому в такую рань?

Стук возобновляется учащеннее, дверь рвут на себя, отворяют. Входят сельский староста Фрол Дрягин и десятский Шохин.

фрол. Затворились, что твои молодожены. Не достучаться. Это наша земская полиция. Шохин. Новый десятский. Ему тута вы все новые, вчуже. Вот вожу по избам, показываю. Вот это тебе будут Сурепьевы, служба. Ну, туши фонарь. У них лучина горит. День на дворе занимается. В леестре работном отметь Сурепьевых крестиками. Оба, мол, в находи-мости. Ну, кумовья, тулупы в рукава, лопаты в руки и айда с остальными снег расчищать. Дорожная повинность. Айда пошли, Шохин, дальше. Ты что воешь, кума?

Марфа плачет навзрыд, слова не выговорит. Ничего не разобрать.

Фрол. Ну уймись. Никшни. И не стыдно тебе из-за такого дела плевого выть. Нешто я не понимаю. Года. Все отнекиваются. Коли я каждого уважу, как тогда править зимний путь? Не воду на тебе возить. Дорогу разгрести великий ли труд?

Марфа мычит что-то сквозь рыдания. Ничего не понять.

Фрол. Да ты не плачь. Скоро, говорят, будете вольные. Как не порадеть в последний раз господам? Ты что в толк возьми. Маслена. О посту представлений во дворце на киятрах не давать. Последние вечера перед закрытием. Ты и то сообрази, гостей звано на игрища, гостей! На почтовой станции в Лесном, сказывают, саней, колясок, карет растянулось на версту, уму помрачение. И ни с места. Кони вязнут в снегу. И которые приглашенные даже из чужих краев. Да кому я это толкую. Не твоя

ли Стешка, внучка, из первых актерка? Ну ладно. Так и быть. Христос с тобой. Сиди дома. Не ходи. Изволь. Только не вой. Сыми ее со справы, кавалер. Похерь из росписи. Ты мне только Пахома подай. Где он у тебя хоронится, кум любезный. Чтой-то я его не вижу.

Марфа (сквозь слезы и рыдания). Помирает, болезный, помирает.

фрол. Старая песня. Все вы в будни лежебочничаете, помираете, в праздники выходите из гроба.

Марфа. Ты еще тут богохульничай, идол окаянный. Только нам заботы от барщины смертным часом прикрываться, отлынивать. Видно, не наболмошь Пахомушка тебя поминал проклятого, от тебя что от чумы остерегал.

Фрол. От меня остерегал? Как же это он от меня остерегал? Любопытно.

Марфа. Беги, говорит, Марфа за священником. Надо мне, говорит, перед смертью батюшке насчет Фрола, сатаны, открыться.

Фрол. Скажи пожалуйста, какие дела!

Марфа. В Сумцовский, говорит, розыск, в это самое выездное следствие судебное...

Фрол (перебивая ее, живо и строго). Погоди. Не сыпь, что из решета. Постой, говорю. Мне десятскому словцо сказать. (Шохину.) Чем тебе тута без дела торчать, земская полиция, ступай дальше с листом в обход. Подымай по бумаге деревню. Я с бабой дело улажу, тебя догоню.

Шохин. Мужика ее тоже выкинуть из росписи? Пахома-то?

Фрол. Видать, не миновать стать.

Шохин уходит.

Фрол. Ну теперь говори, валяй. Да смотри не завирайся. Да, так это как он, стало быть, от меня остерегал?

Марфа. В Сумцовский, говорит, розыск...

Фрол. Какой такой розыск? Заладила, дура. Не бывало такого. В первый раз слышу. Даже слова такого в заводе не слыхал. Ну, будет. Накаркалась. Надоела. Я лучше вот что тебе скажу. Где он, твой болящий? Покажь мне его. Не съем я твоего сокровища. Коли он правда на отходе, мне надоть у него прощенье попросить, в землю ему поклониться, облобызать. А коли не все потеряно, того лучше. Може, за плечи возьму, поправлю. Не наблагодарствуешься тогда.

Пахом (пришедши в сознание). Словно опять я обмер. Не знаю, сколько время без памяти пролежал. Ай кто с тобой гута-рит, мать? Не батюшка ли в избу на мое счастье вошел?

Марфа. Фрола ты себе на шею сам накликал.

Фрол. Это я-от, Пахом. Дрягин Фрол, старый друг твой верный.

Пахом. Сгинь рассыпься, одурь сатанинская. Не тревожь меня. Дай мне помереть покойно.

Фрол. Полно, полно. Что ты мелешь, Пахом? Аль не узнал? Лучше давай я к тебе подойду, на руки подхвачу легонько, на ноги поставлю. (Подымается на уровень печи, что-то возится там.)

Пахом. Ой, оставь. Что ты, зверь, делаешь. Ой, больно.

Фрол (сверху). Нет, видно, правда, не поднять. Ослаб. Хрипит. Кулем назад валится (спустившись, через мгновенье). Приказал долго жить. Царствие ему Небесное. (Крестится.)

Марфа (расплакавшись навзрыд, сквозь слезы). А ты часом не помог, душегуб, дейман?

Конец третьей картины

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Утро на почтовой станции в Лесном на другой день после смерти Пахома.

Зал ожидания для проезжающих. Он расположен перед зрителем по диагонали, с левого угла авансцены дальше вглубь, и разделен поперечною открытою аркой на колонках. В глубине зала за аркою — сени, дверная коробка входа и три окна на улицу. Спереди слева, положив на стол памятную книжку и что-то занося в нее, сидит Александр Дюмл-старший, путешествующий французский писатель. К нему подходит Саша Ветхопещерников, предварительно кинув из глубины зала несколько пытливых взглядов по сторонам в поисках Дюма.

Саша. Господин Дюма, если не ошибаюсь?

Дюма. Да, это я. В свою очередь осмелюсь спросить, с кем имею честь разговаривать.

Саша. Я воспитатель детей в доме Норовцевых.

Дюма. Тем приятнее познакомиться. Садитесь, пожалуйста. Я догадываюсь, с какой вы новостью. Празднества в имении, наверно, отменяются.

Саша. Напротив. Граф просил вас успокоить на этот счет. Вас ждут с нетерпением. Спектакли состоятся, как только восстановят сообщение.

Дюма. Ходят слухи, что мы двинемся дальше сегодня.

Саша. Не могу разделить вашей веры. Дороги в дурном состоянии.

Дюма. То же самое говорит здешний станционный смотритель. Кстати сказать, он мне чем-то поразительно знаком, хотя я первый раз в России, если не считать короткого пребывания на французских позициях в Крымскую кампанию. Тогда я сотрудничал в нескольких парижских газетах и посылал телеграфные сообщения с театра военных действий. Так вот, этому смотрителю, который мне кого-то так страшно напоминает, предлагали двойные прогонные, лишь бы он повез нас поскорее дальше. Однако он наотрез отказывается. Он говорит, — я, государственный чиновник, не вправе ломать почтовые сани и губить казенных лошадей. Но есть будто бы, здесь по соседству, частное лицо, содержатель постоялого двора на большой дороге, который вызвался помочь нашему горю.

Саша. Ну, тогда счастлив ваш бог. Это Прохор Медведев. Он слов на ветер не бросает.

Дюма. Он предлагает нам перейти к нему отсюда на постой и берется доставить нас на место лучше и скорее.

Саша. Он и сделает, как порядился. Ямщики у него отчаянные, лихие головушки, лошади — бешеные, вихрь, огонь. Кроме того, когда на перегоне узнают, что вдело вмешался Медведев, расчистка дороги пойдет в несколько раз скорее.

Дюма. Настолько этот человек любим и известен среди местного крестьянства?

Саша. Этого человека забили кнутом чуть не до последнего издыхания, а потом в цепях сослали в Сибирь, откуда воротили через десять лет по выяснении судебной ошибки. Он нечеловеческими муками купил свою нынешнюю независимость, влиятельность, деловой опыт.

Дюма. Я догадываюсь, кто это. Мне в Москве и Петербурге много рассказывали о Пятибратском и о так называемом Сум-цовском деле, столь нашумевшем. Этот человек, наверное, тот знаменитый графский камердинер, который был любовником графини и стрелял в ее мужа?

Саша. Нет, вот именно не он. Тот, о ком вы говорите, бежал за границу и, как передают, состоит на шведской военной службе. Во всех преступлениях, совершенных в упомянутую ночь, обвинили того, кто один только из всех и старался их предупредить или остановить.

Дюма. Застану ли я графиню Норовцеву в имении или она сейчас в отъезде? Я так мечтаю с ней познакомиться. По общим расчетам, ей должно быть лет под пятьдесят, но, по рассказам, на вид она гораздо моложе.

Саша. Графиня умерла в прошлом году.

Дюма. Я этого совсем не знал. Что ее так рано подкосило? Была ли она счастлива во втором браке?

Саша. В чрезвычайности. И даже слишком. Я думаю, чрезмерная преданность нуждам и выгодам Пятибратского, печали которого оставляли ее совершенно равнодушной в первом замужестве и которые теперь она стала принимать чересчур близко к сердцу, и свела ее преждевременно в могилу. Она не могла перенести зависти и неприязни, которыми по преемственности окружен графский род Норовцевыхсо стороны разных выскочек и среди некоторых соседей.

Дюма. Как странно. Никогда бы не думал. Простолюдины на станции, знать в Москве и Петербурге, сколько я мог судить, отзывались о семье Норовцевых и о порядках в имении с сочувствием и уважением. Флигель-адъютант его величества генерал Облепихин и верховный покровитель ваших вольнодумцев и свободолюбцев великий князь Олег Александрович — корпусные товарищи графа и ожидаются здесь на станции проездом на спектакли в Пятибратское. В каких кругах или человеческих разрядах усматриваете вы недоброжелателей Норовцевского дома?

Саша. Россией управляют не цари, а псари, полицейские урядники, дослужившиеся до исправников унтера, чиновники четырнадцатого класса. Норовцевых не любят невежественные провинциальные сатрапы. Солдафон Стратон Налетов преследовал покойную Елену Артемьевну знаками своего внимания. Пренебрежительный отпор, который он получал от нее и от которого страдала его амбиция, он вымещал на целых окрестных волостях. Это тоже не могло не сократить ее дней. Норовцевых также не любят праздные говоруны, былые кумиры своих троюродных кузин и тетушек, всегда где-нибудь проживающие, в гостях по соседним усадьбам. Эти неудавшиеся гении продолжают пускать пыль в глаза в обществе и ненавидят Норовцевых за их проницательность, за то, что они не поддаются так легко ошеломлению.

Дюма. Расскажите подробнее, что такое Сумцовское дело.

Саша. Я все время ждал от вас этого вопроса.

Дюма. Это естественно. Оно так нашумело.

Саша. Если вы любитель всяких тайн, ужасов и загадочных происшествий, то прошлое Пятибратского славно преступлениями, перед которыми обстоятельства Сумцовского дела бледнеют. Как раз события ночи, получившие название Сумцовского дела, легли рубежом между этими преданиями и тем новым, которое сейчас перед нами. В ту ночь было заложено его основание. Это новое выражают преобладающие обитатели Пятибратского, между прочим графское семейство во всем его составе. Но особенно заметно оно в трех главных фигурах. Об одном из этих лиц была уже речь, это содержатель кабака Прохор. Что скажешь, господин офицер?

К Саше подходит, хромая на деревяшке, станционный смотритель Селиверст Кубынько.

Кубынько. Волнуюсь, Сашка. С ближнего перегона вестовой. Их высочество великий князь изволили отбыть в нашу сторону. Скоро будут. Я их по Севастополю помню.

Дюма. Правильно ли я уловил или мне ошибочно послышалось? Не называл ли этот человек Севастополя?

Саша. Назвал. Вы не ошиблись.

Кубынько. Где я этого путешественника мог видеть? Верно, не в первый раз проезжает. Разве их каждого упомнишь? Примелькались. Однако мне пора. Недосуг. И к тому же их высочество.

Уходит.

Саша. Мы говорили о людях, определяющих нынешнее Пяти-братское. Первый такой человек, я сказал, — хозяин постоялого двора Прохор Медведев. Второе лицо это актер усадебного театра Дмитрий Агафонов, превосходный актер, Митяй-Удача, как его зовут товарищи. Вы его увидите на усадебных подмостках.

Дюма. Я этого нетерпеливо жду, потому, что не только много о нем слыхал. Я его встречал в Париже у своего друга актера Брессана. Он находился у него в обучении и был его любимцем.

Саша. Третий характер, хотя и отсутствует и вне нашего достижения, относится, однако, всецело к истории теперешнего имения. Это бежавший крепостной Норовцевых, с которым, как утверждают одни и как другие отрицают, был роман у покойной графини и который, под измененным именем Эверста Риммарса служит офицером в Швеции.

Дюма. Эверст Риммарс. Что вы говорите?! Он был в Крыму одним из представителей нейтральной Швеции при французском штабе. Я с ним встречался очень близко и часто. Я знал, что он русский, но не представлял себе, как захватывающе необычайна его судьба. Он освободил много ваших из плена, помещал раненых в наши лазареты и спас многим жизнь разными другими способами.

Саша. У нас это знают. Смотритель здешней почтовой станции отставной штабс-капитан Кубынько один из его спасенных.

Дюма. Теперь я все понял. Вот отчего он кажется мне таким знакомым. Я, конечно, видел его раньше. Я обходил вместе с Эверстом Риммарсом наши лазареты. В одном из них лежал этот русский офицер после сделанной ему ампутации. Ему отняли ногу. Штабс-капитан и Эверст долго разговаривали друг с другом и рады были встрече, оказавшись земляками. Но теперь о другом. Я давно удивляюсь, какхо-рошо вы говорите по-французски.

Саша. Это у нас не редкость между людьми, получившими хорошее образование или выросшими в богатых усадьбах среди дворянской молодежи.

Из задней половины зала переходят в переднюю, беседуя, дальний родственник графа, молодой Ксенофонт Норовцев, со своим случайным соседом подорожной карете, корнетом Колей Черноусовым.

Саша. Этот болтун и иерихонская труба, родня графа, сейчас к нам привяжется и помешает нашей беседе. Сделайте вид, будто вы заносите заметки в записную книжку и очень заняты, а я притворно углублюсь в чтение какой-нибудь книжки, благо на столе у вас вижу несколько интересных новых изданий.

Черноусов. Благодарствую, граф. Однако чем я заслужил так полно ваше доверие? Нельзя же так с бухты-барахты положиться на первого встречного.

Ксенофонт. Я привязался к вам с первого взгляда, корнет.

Черноусов. Умоляю вас не называть меня корнетом. Это, некоторым образом, бередит мои свежие раны.

Ксенофонт. Я полюбил вас с первого взгляда, корнет. Мы поменяемся с вами крестами. Я запамятовал, куда вы выпущены. Простите, пожалуйста, я забыл, в какой полк вас записали?

Черноусов. В лейб-гвардии Гродненский гусарский. Ноя просил вас не заговаривать об этих материях. Ваши замечания вызывают в мыслях у меня обстоятельства, о которых я не хотел бы вспоминать.

Ксенофонт. Мы будем названными братьями. Я позабочусь о вашей судьбе, я ее устрою. Как полагается истинным побратимам, мы будем служить одному делу. Мой троюродный дядя, известный граф Ириней Норовцев, — председатель этого самого губернского, кажется, комитета по этим самым, ну знаете, по этим, ну как их, черт побери, по этим крестьянским делам.

Черноусов. По улучшению быта хлебопашцев.

Ксенофонт. По улучшению быта хлебопашцев. Название комитета, в конце концов, не имеет никакого значения. Речь идет в нем об освобождении крестьян от крепостного ига.

Черноусов. Совершенно верно.

Ксенофонт. Знакомы ли вам сочинения господина Фурье, корнет?

Черноусов. Мое имя Николай. Зовите меня, граф, пожалуйста, Колей.

Ксенофонт. Например, Организация работ и возмездий. Это название одной из его книг. Труда тяжкого, удручительно-го в будущем не станет. Всякий акт жизни человеческой будет актом наслаждения.

Черноусов. Какие упоительные виды, граф. Но как им поверить?

Ксенофонт. Между тем это доказано. Надо следить за наукой, надо больше читать, корнет.

Черноусов. Назвав эти чаяния упоительными, я имел в виду эти будущие акты наслаждения, а не мое печальное военное звание, о котором вы мне без жалости упорно напоминаете.

Ксенофонт. Вы должны всецело посвятить себя моей идее. Освобождение крестьян вопрос в корне решенный. Дело только в сроке, когда оно будет возвещено рескриптом. Между тем работы подготовительных комиссий, вроде, например, той, во главе которой стоит мой дядя, развиваются в ложном направлении. Их предположения основаны на идее выкупа усадебной оседлости отдельными крестьянами и их наделения обособленными полевыми угодьями, на создании, другими словами, крестьянина-собственника и, в дальнейшем, маклака-стяжателя. Но вы меня, кажется, не слушаете?

Черноусов. Что вы, граф, напротив. Я жадно ловлю каждое ваше слово.

Ксенофонт. Между тем должна ли Россия идти по пути, заведшем в тупик цивилизацию Запада? Надо ли нам повторять чужие ошибки? Сохранившиеся у нашего народа формы общинного землевладения подсказывают нам более благодетельные решения. Уклад освобожденной деревни надо задумывать на началах мирского, общественного устройства, задатки которого надо беречь как зеницу ока. Вы все время мне что-то порываетесь сказать.

Черноусов. Я плохо разбираюсь в тонкостях сельского хозяйства. У меня свое горе, граф. Я вам о нем говорил, но, видимо, вы о нем забыли. По выпуске из корпуса мне выдали пятьсот рублей казенных денег на обмундирование.

Я даже маменьке думал выгадать сотню, к которой направляюсь.

Ксенофонт. И все растратили?

Черноусов. Виноват. Погодите. Я по порядку.

Ксенофонт. До последней полушки?

Ч ерноусов. Я не догадался отделить вовремя свои деньги от чужих. Они и перемешались. Ну какой я счетовод, в самом деле. Правда, есть у меня рука в уезде, так, седьмая вода на киселе, маменькин опекун или воспитатель, лицо с влиянием, но гроза человек, строгости неимоверной, здешний капитан-исправник Стратон Налетов.

Ксенофонт. Вы в родстве с этим бурбоном чинодралом?

Черноусов. Я бы так о нем не отозвался.

Ксенофонт. Бросьте вы этого вурдалака и не показывайтесь ему на глаза. Все это, — ваша растрата, ваша карьера и так далее и так далее, уладится совсем по-другому. Вы поедете со мной в Пятибратское. Я вас представлю дяде. Он ангел доброты. Разумеется, не под горячую руку. В такие минуты бешенства он способен схватить целый померанец комнатный за ствол и многопудовой кадкой саданет вас по голове или запустит в вас настольной керосиновой лампой горящей.

Черноусов. Большой несдержанности человек.

Входит Евсей, молодой крепостной Ксенофонта.

Ксенофонт. Что тебе, Евсей?

Евсей. Самовар поспел. Прикажете подать?

Ксенофонт. Засыпь три щепотки. Мы всех на станции напоим. Вынь из погребца непочатого «Лорда Кольбера» и откупорь. Жалуете ли вы ром к чаю, мой дорогой Коля-побратим?

Черноусов. Какой разговор? Не привык пить иначе.

Евсей. Пошто новый починать? Надо старый кончить.

Ксенофонт. Печенья, закусок, разносолу, как обыкновенно. Да постой, куда ты, голова садовая? Скажи вот их благородию господину корнету, как по-твоему, крестьян надо на свое довольство выводить? С общественной землей ил и с душевым наделом?

Евсей. Не могим знать, ваша светлость. Не нашего ума дело.

Ксенофонт. Нет, зачем же отделываться казенными ответами? Чем играть в незнайку, ты лучше прямо скажи, что думаешь, без страху. Даром, что ли, я учил тебя, беседовал с тобой?

Евсей. Премного вами благодарны.

Ксенофонт. Опять заученные фразы.

Черноусов. Оставьте его в покое, граф. Честное слово, я не чувствую ни малейшего влечения к премудростям сельского хозяйства. Чем забивать ему голову этою механикой, пусть лучше действительно спроворит нам чаю да рому изобретет, а то как бы правда, не дай Бог, самовар не заглох или не ушел бы.

Ксенофонт. Нет, почему же. Нелюблю оставлять начатого. Надо довести дело до конца. Он нам непременно скажет свои соображения по поводу готовящегося преобразования. Развяжи, наконец, как-нибудь язык, Евсей. Не прикидывайся дубьем.

Евсей. Коли на то ваша графская воля, наше мнение знать, как нам поперек становиться? Само собой разумеется, ежели взять отцов и дедов, в наше время порядком отпустило против прежнего, много привольнее и слабше. А чтобы касаемо того, чтобы человека от барина на все четыре стороны уйтить отпустили, так это, конечно, одни кофейные грезы дворянские для провождения времени, одни чайные господские беседы. Ничему такому никогда не бывать и быть не может.

Ксенофонт. То есть, чему это никогда не бывать? Объяснись, пожалуйста, Евсей. Не понимаю.

Евсей. Не будет того, чтобы барин своей охотой людям волю дал. Небылица это несбыточная, не может того статься.

Ксенофонт. То есть, как это не может статься, когда кругом только об этом и разговору и когда я сам, твой законный хозяин, тебе это говорю и тебе в этом ручаюсь своей собственной графской честью?

Евсей. Эх, ваше сиятельство, мало ли об чем в гостиной молодые люди благородные толкуют? Так всему и верить. Особливо вы, ваше сиятельство, не в обнос слово сказать, чисто какое дитя малое. Иной брякнет невесть что, может, даже такого слова на свете нет, а вы уши развесите, и всякому брёху вера, чисто какой блажной, ей-богу, правда.

Ксенофонт. Ах ты, неуч, невежа. Как ты смеешь, негодяй, так отзываться о своем господине!

Замахивается, намереваясь отхлестать Евсея по щекам. Евсей стоит навытяжку, не защищая лица руками. Собирается публика, любопытствуя, что будет дальше, но, увидав, что Ксенофонт удержал руку, разочарованно расходится. С дороги доносятся раскаты почтового рожка и трезвон колокольчиков. В зале раздаются восклицания:

«Великий князь!» Многие устремляются к окнам в глубине зала. Конец помещения по направлению к сеням пересекает смотритель Кубынько, ковыляя на деревяшке.

Ксенофонт (закрыв со стыда лицо руками, с пафосом, театрально). Какой позор! В каких скотов превращает нас самих это проклятое рабовладение!

Уходит за Черноусовым, следующим, в свою очередь, за Евсеем, который идет собирать к чаю.

Дюма. Тут происходило что-то поучительное. Переведите мне, пожалуйста. О чем они говорили? Кто этот молодой человек?

Саша. Я уже говорил вам. Это Ксенофонт Норовцев, троюродный племянник графа. Он уверил себя, будто он последователь господина Фурье. Именно об этом он и рассуждал. Он доказывал, будто при освобождении крестьян и наделении их землею в собственность...

Дюма. Простите, я вас перебью. В каком размере?

Саша. Еще не установлено в точности, и я толком не знаю. Предполагается, кажется, десятины по три — по четыре на семью.

Дюма. Это мне ничего не говорит. Сколько это выйдет на акры? Саша. Если я не ошибаюсь, это будет акров восемь или десять. Но я не уверен.

Дюма. Это очень мало. Но я отвлек вас в сторону. Так о чем же говорил молодой граф?

Саша. Он выражал опасения, как бы закрепление земли за крестьянами отдельными самостоятельными долями не превратило их в будущем в корыстолюбивых воротил-мироедов, пауков и высасывателей прочего деревенского люда.

Неосторожное проведение реформы, по его мнению, может подточить чувство спаянности и круговой поруки между крестьянами, свойственное, как ему кажется, старому деревенскому укладу.

Дюма. Очень законное опасение в устах завзятого фурьериста. Увлечение социальными идеями — любимый конек русских. Граф поднял руку на своего слугу и удержал ее. В этой сцене было что-то отечески-семейственное, как между своими, хотя он содержит слугу, разумеется, по вольному найму.

Саша. Нет, это его крепостной.

Дюма. Как, человек, объявляющий себя фурьеристом, владеет невольником? Какое расхождение между взглядами и поступками! Значит, его убеждения неискренни?

Саша. Нет, они, может быть, очень чистосердечны. Но у нас не любят размениваться на частности. Наши свободолюбцы заняты спасением целых народов. Предмет их попечения все человечество, а не отдельные люди.

Дюма. Какая показная добродетель! Может л и быть что-нибудь более отвратительно? Не обижайтесь, пожалуйста. Прошу, простите меня.

Саша. Нет, это не лицемерие, как вы полагаете. Несколько веков несамостоятельности под татарским владычеством задержали развитие нашей государственности. У нас отмерло или ослабло гражданское чувство трезвой повседневности и личного достоинства, зато мотивы предопределенного избранничества и всечеловеческой взаимности, почерпнутые из Священного писания, достигли большей силы, чем где-либо на свете.

Д юма. Вопрос о такой же двойственности я хотел предложить в отношении графа. Говорят, актеры и актрисы его театра его крепостные. Не могу этому поверить. Неужели это правда? Как тогда согласовать это обстоятельство с нравственным обликом, который ему приписывают, и его общественным призванием как поборника освобождения крестьян. Отчего он не отпускает своих артистов на волю? Или он тоже не привык тратиться на мелочи и гнушается задачами, размеры которых не охватывают всего земного шара?

Саша. Напрасно вы язвите. Барщина, то есть прямая трудовая повинность крестьян на помещика, давно заменена в Пятибратском оброком, то есть таким родом денежных отношений, которые отчасти освобождают крестьянина в отношении труда на стороне и свободного передвижения. Или я скажу вам по-другому, чтобы вам было понятнее. Графские крестьяне уже и теперь временнообязанные, то есть перешли в Пятибратском в тот разряд, какой составят все крестьяне в России в первые годы по освобождении. Что касается актеров, то они вообще у графа на особом положении, и он к ним привязан больше, чем к членам своей собственной семьи. Наконец, чтобы сказать главное. Как председатель губернского комитета и, кроме того, через свои высокие дворцовые связи граф достоверно знает, что не дольше чем через год все русское крестьянство получит свободу по именному указу, а ускорить эту меру у себя в имении мешает ему родня, согласие которой во всех важных случаях руководительства имением требуется законами о майоратах.

Сзади сцены, из скрытого аркою закоулка, где, может быть, находится стойка буфета, сливающееся в сплошной гул и не разложимое на отдельные звуки рокотание чьего-то надменного голоса.

Дюма. Какая приятная дикция! Этот господин пересыпает свою речь французскими словечками. У него образцовое парижское произношение. Если это не граф, то, во всяком случае, какая-то необыкновенная, значительная личность.

Саша. Ничуть не бывало. Это кругом пропившийся помещик Евстигней Кортомский. В спорном звании ценителя искусств и меломана он гостит годами у знакомых помещиков, переезжая из имения в имение. Он все промотал, землю, людей, движимость и недвижимость. Единственное его имущество — двое оставшихся дворовых, старик дядька Гурий и старуха мамка Мавра. Они ютятся в одной из нежилых развалин его обратившегося в пустошь одичалого хуторка. Они слишком стары, чтобы он мог извлекать какую-либо пользу из труда их рук. Но они души не чают в своем былом воспитаннике и поддерживают его по-другому. Как бы тайно и вопреки его воле они побираются Божьим именем по большим дорогам и поданной милостыней добывают ему деньги на карманные расходы. Дюма. Но как это возможно? По-видимому, это человек с понятиями, тонкий, образованный. Из-за шума на станции плохо слышно, что он именно говорил. Но я узнал предмет его декламации. Это были кусочки монолога из «Сида». Обирание нищих в свою выгоду и — Корнель! Это невероятно.

Саша. Этот отрывок он заучил ребенком под руководством гувернера и помнит, потому что у него нет других познаний, которые бы вытеснили этот столбец из памяти. Возможно, он проведал о вашем присутствии на станции и пустил отрывок нарочно в ход, чтобы блеснуть перед вами как бы нечаянно. Но должен предостеречь вас от него так же, как от Ксенофонта Норовцева. Не обращайте внимания на него, будто его не замечаете, а то не рады будете.

Глубину сцены пересекают нищие Гурий и Мавра в лохмотьях, с котомками и посошками. Подходят кКортомскому.

Мавра. Насилу догнали, Стигнеюшка. Снег. Ноги у нас старые. Семеним, семеним, видим издали, ты взбежал к Селивер-сту на станцию по лесенке. Думаем, как бы пробраться втихомолку, чтоб не увидели, а то не пустят к соколику. Шар-фий вот подали, принесла тебе. Оберни шейку, не застудил бы горлышка. Помнишь, месяц у вдовы Скилидовой промаялся лихоманкой.

Кортомский (грубо, делая вид, что их не знает). Куда, куда, побирушки? Кто вас пустил сюда? Здесь публика чистая, приличная. Не место вам тут, вшивым, нет вам сюда ходу.

Гурий. Не гони, сами пойдем, не станем страмитьтебя. Только сделай милость, не хлещи ты винища этого окаянного. Как его имя богопротивное? Не выговорю. Вроде как бы по-нашему дом покинули до погибели.

Мавра. Он-от, Гурьюшка, «доппель-кюммеля» не выговорит, Евстигнеюшка. Не выговорит «доппель-кюммеля».

Гурий. Все равно, как ни говори, до кикиморы договариваешься. Ты, неоклёмыш, что в толк возьми. Кабы ты был непьющий, кто тебе препона? Лакай, еже можешь вместити. Другое дело, которые пьющие. Те здоровья нежного, яко сосунки аль чада малые. Тем надо беречься. Кортомский (выталкивая их в шею). Вон, вон. Вам дай повадку, — весь дом изгадите. Знать вас не знаю, кто вы такие, околесной вашей слушать не хочу.

Незаметно берет от них пригоршню меди. Нищие уходят, Мавра утирая слезы, Гурий покачивая головой. Кортомский выходит на авансцену, останавливаясь за несколько шагов до уголка, где сидят Саша и Дюма. Он знает, что Дюма наблюдает его. Он пьян, рисуется и паясничает.

Кортомский. Сыропуст на носу. Покаянные настроения. Такая картина. Надо молиться: покаяния отверзи ми двери, Жизнедавче, то бишь, милостиве помилуй мя падшего. Но я исправлюсь, такая картина, я исправлюсь через день с месяцем без двух годов. Ха-ха-ха.

Саша. Слышите ли вы только, что вы несете? Как вам в самом деле не стыдно такую нисенитницу плесть.

Кортомский. Ветхопещерников Александр, вон! Ветхопещер-ников, молчать. Просветитель юношества! Другой, такая картина, утром глаза продрал, первое слово: «Как у нас нынче на дворе, унялся ли буран? Мне, такая картина, на завтрак два яйца всмятку». А Евстигней Кортомский только проснулся, первое слово: «Тра-ля-ля-ля-ля-та-та. (Напевает первый такт моцартовской фантазии.) О Мозар, о Буальдьё, о божественное искусство!» Кругом все в голос: «Великий князь, великий князь». Ну я, естественное дело, почистился, нарядился. А на поверку вместо великого князя, куда ни повернись, такая картина, везде Ветхопещерников Сашка торчит, всем глаза мозолит.

Саша. Вы бы лучше на ваших пестунах старичках не ездили, ими не помыкали. Они вас выходили. Мы сейчас видели, как вы с ними обращаетесь. Стыдно, сударь. Да и фонтан красноречия бы остановили. Просто уши вянут, что вы только мелете.

Кортомский. Ах ты, курицын сын, кошкино отродье! Отца твоего, такая картина, кобель сглодал, так он, видишь ты, тебя имел в предмете, куском ошибся.

Саша. Меня тогда на свете не было, жалкий вы шут гороховый.

Заднюю часть сцены пересекает и скрывается за левым краем арки Прохор Медведев.

Саша (обращаясь к Дюма). Вот тот чудо-делец, сообразительный, даровитый, о котором я вам рассказывал, невинно осужденный по Сумцовскому делу.

Дюма вынимает карандаш и записную книжку и делает несколько шагов в глубь зала. Навстречу отворяется дверь с улицы, и на станцию входят несколько молодцеватых представительных военных в небрежно накинутых зимних шинелях. Ямщики и вестовые вносят за ними дорожные ящики и баулы.

Великий князь. Здравствуйте, господа.

Толпящиеся в глубине зала, к которым присоединяется Дюма, отвечают гулко и неразличимо.

Голоса. Здравия желаем, ваше императорское высочество! Генерал Облепихин. Доброго здоровья, милостивые государи. Голоса. Здравия желаем, ваше высокопревосходительство!

Облепихин говорит что-то на ухо великому князю. Раскатистый смех, августейший и превосходительный.

Облепихин (к Кубынько). Отставной севастополец? Кубынько. Так точно, ваше высокопревосходительство. Облепихин. Чей сам будешь?

Кубынько. Отставной штабс-капитан Селиверст Кубынько. Облепихин. Где ногу оторвало? Кубынько. В балке под Балаклавой.

Облепихин. Не тужи, отец командир. Ты на деревянной веселей, чем на своей, поспеваешь. Не угнаться.

Кубынько. Не изволю тужить, ваше высокопревосходительство! Так точно. Рад стараться.

Облепихин. Ваше высочество, разрешите донести. Подставных и сменных в Пятибратское сколько душе угодно, но не в них дело.

Великий князь. Знаю, знаю, дружок, — дорога. Снежные завалы нас задержат, я знаю. Придется покориться.

Облепйхин. Однако тут есть герой местных легенд, богатырь гостинщик. Либо, обещают нам, он нам облегчит привал и вас, ваше высочество, должным образом примет и обставит; либо, уверяют, он берется нас доставить сегодня в Пя-тибратское, и снежные завалы, сугробы и ухабы его ямщикам не препоны.

Великий князь. Ах, как красочны, vous savez1, эти наши самородки, эти выходцы из народа! Это, по-видимому, тот ошибочно подвергнутый телесному наказанию хват кабатчик, о котором, помните, генерал, нам рассказывали дорогой.

Публика на станции окружает военных более плотною стеною. На авансцену к Саше проходит Прохор Денисович Медведев, уверенным и знающим движением находит конец занавески, которая на кольцах ходит между колоннами арки, и задергивает ее.

Прохор. Мое почтение, Александр Гедеонович. Что на станции делаешь?

Саша. Из имения послали путешественника французского, писателя, встретить. Прохор. Ну к что ж. Хорошее дело.

Саша. Мочи моей нет, Прохор Денисович. Круглые сутки, день и ночь подряд сдерживаться, поддакивать, притворяться. Будь моя воля, заложил бы я пороху бочку подо все их мироустройство, поднес бы фитиль горящий и всю эту музыку пустил на воздух.

Прохор. Зачем ты меня в свои заветные думы вводишь, заговорщик? Я тебе уже говорил однова, мы люди разные. Ну, приключился такой грех неизгладимый, страшный, Гедеона Васильевича насмерть пес затерзал, значит, всех псов надо истребить на земле, чтобы вовсе не было собак на свете?

Саша. Ах, при чем тут отец и его смерть, как ты непонятлив, Прохор. Я о том, как устроена жизнь кругом, говорю. Это вещи непростые. Нельзя о них судить так с кондачка. Это продумать надо. Об этом книги написаны, труды.

1 знаете ли (фр.).

Прохор. Знаю я эти рассуждения. Со мной твоих мыслей люди в тюрьме сидели, каторгу отбывали. Просвещали. Наслушался. Обнищала Русь помещичья сама и нищих развела. Сейчас над ней солнце взойдет. Сейчас будет время людей самодельных, вроде меня, оборотистых, жадных до работы. Они Россию поправят. Дай ты мужику после воли очухаться, на ноги стать, к свету подняться. Не можете вы видеть, чтобы кто-нибудь своими трудами богател, был себе хозяином, ни в ком не нуждался. Все вы за спасенье души его опасаетесь. Не попадет он тогда живым на ваше новое небо безбожное, выдуманное, книжное, раскольники наизнанку, ханжи и пустосвяты.

Занавеска отдергивается. В отверстии арки проезжающие военные, смотритель Кубынько, Ксенофонт с Евсеем и Черноусовым, Дюма, Евстигней Кортомский, генерал Облепихин и великий князь.

Кубынько. Вот человек, ваше императорское высочество, о котором я вам осмеливался докладывать.

Великий князь. Весьма приятно. (Прохору.) Про тебя тут говорят, ты штуки откалывать горазд? С горы на гору на тройках по воздуху перелетаешь, как Змей Горыныч?

Прохор. Чудесами промышляем, ваше высочество. Окромя чудес, никакой другой отраслью не занимаемся. Изволите приказать, духом перенесем в Пятибратское.

Великий князь. Я бы не прочь, однако, вперед перекусить, подкрепиться у тебя.

Прохор. Чем Бог послал. Покорнейше просим осчастливить.

Великий князь. Какие ответы меткие и сочные. Вы не согласны, генерал?

Облепихин. Бойкие до чрезвычайности.

Великий князь. Скоро, скоро разогнешь ты свою измученную спину, скоро подымешься к полной славе, наш бедный, самобытный, талантливый народ.

Кортомский. Простите за дерзость, ваше императорское высочество, такая картина, жулик он и вор, этот черный люд, и недостоин ваших августейших похвал. А также этот маклак, кабатчик Прохор, сеченый зад. А лучше как член, такая картина, благополучно царствующего императорского дома, освятивший своим проездом наше почтовое захолустье, позвольте в моем лице...

Великий князь. Боже, как тяжело. Скорее, пожалуйста.

Кортомский. Верноподданнейше повергнуть к вашим стопам голос истинного дворянства.

Великий князь. Да кто вы сами такой? Как вы осмеливаетесь перебивать меня и давать мне советы?

Кортомский. Имею счастье представиться: опустившийся местный дворянин Евстигней Кортомский, в наш страшный век всеобщего неверия, такая картина, доведенный до прискорбного порока и падения.

Великий князь. Ничуть не страшный век. Я не согласен. Наоборот, чудесный, великолепный век, полный захватывающих обещаний, прекрасное, заманчивое время.

Кортомский. Опустившийся дворянин, впавший в бедность, такая картина.

Великий князь Я сам тоже дворянин, милостивый государь господин Кортомский, и своим дворянством вы меня не удивите. Но вы еще и назойливый фигляр и развязный нахал, сверх того. Избавьте нас от вашего общества. Вы нам мешаете и надоели. Мы сейчас отправимся к тебе, любезный. Опростай нам место в красном углу. Как, генерал, называются кабаки в народе?

Облепихин. Под зеленою елкой.

Прохор. Так точно, ваше превосходительство. Монастырская гостиница пьяного согласия.

Великий князь. Востер шутить, брат. Видать, из солдат кантонистов?

Прохор. Никак нет, ваше высочество. Великий князь. А откуда выправка?

Прохор. Из арестантов. По зеленой улице гоняли. И в Сибирь. Великий князь. Все-таки, школа. В военных руках побывал.

Все смеются.

Конец четвертой картины 1960

ИЗ ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ КАРТИНА ПЯТАЯ.

ЗАСЕДАНИЕ ГУБЕРНСКОГО КОМИТЕТА

Граф Скарятин. Таким образом, как у нас повелось, я опять председательствую. В прошлый раз... (Обрывает, ждет, пока участники собрания рассядутся.)

Садятся, хлопотно и неловко выдвигая и задвигая стулья, Корсаков, Фарнаухов, братья графа Скарятина и прочие.

В прошлый раз мы рассматривали соображения, представленные его императорскому величеству профессором Ме-дянским по нашему вопросу. И мы решили. Тулуп. Извините, граф, вы, видно, не знаете, что профессор Медянский отстранен от воспитания наследника цесаревича.

Движение в собрании, шушукание.

Граф. Какое отношение имеет это к крестьянскому вопросу.

Тулуп . Но все же. Едва ли государю остались благоугодны взгляды Александра Сигизмундовича.

Граф. Государь утвердил его точку зрения. Доклад профессора принят к руководству губернскими комитетами.

Корсаков. Это об оставлении земли в дворянской собственности. Виноват. Это о выкупе личности освобождаемых.

Граф. Это уже не первый раз, Николай Николаевич. Снова ставлю вам на вид. Высочайшим заключением предложено об этом не заикаться. Слова «выкуп личности» были кем-то однажды брякнуты и подхвачены многими из общества. Советую вам вычеркнуть их из сознания. Что наши земледельцы, негры, что ли? Или мы с вами фермеры в каких-нибудь там Северо-Американских Соединенных Штатах? Но вот мы снова соберемся, и снова вы спросите о выкупе личности.

Корсаков. Ну, ну, не буду, не буду. Кто старое помянет, тому глаз вон. Тоже расходился. У меня язык не так повернулся.

Я хотел сказать «об освобождении без земли», а сказал «о выкупе личности». Мезенцев. Генерал-адъютант Ростовцев теперь тоже смотрит на крестьянский вопрос по-другому. Тысячи облегчений. Освобождение с наделами, участие государственного кредита.

Граф. Я не знаю нового взгляда его превосходительства.

Мезенцев. Говорят, причины семейные. Сын его перед смертью заклинал будто бы Якова Ивановича уговорить государя дать мужикам волю незамедлительно. И потом пример немецких деревень. Половину жизни ведь Ростовцевы провели в Бадене.

Граф. И мы решили положить в основу наших дальнейших обсуждений... (обрывает, сам смеется и разводит руками) вот извольте при таких обстоятельствах вести собрание.

КАРТИНА ШЕСТАЯ

Утро на третий день. Библиотека дворца. Очень большая комната, перегороженная поперек несколькими рядами полок, затемняющими помещение. Учебные занятия Саши с графскими детьми — Колей, тринадцати, и Варей, пятнадцати лет, ведутся в светлом углу у громадного окна. Небольшой канцелярский стол, покрытый пропускной бумагой. Письменные принадлежности. За окном деревья парка, метель предшествующих дней идет к концу, падает редкий снег.

Саша. Что задано на урок?

Варя. По всеобщей истории падение Меровингов. По русской

— Ярослав Мудрый. Коля. Тройное правило.

Саша. Что вы можете сказать о Хлодвиге, Коля?

Коля. Хлодвиг был основателем Франкского государства. Он был крещен святым Ремигием в Реймсе. Сен-Реми сказал: «Склони голову ниже, гордый сикамбр, поклонись тому, что ты сжигал, сожги то, чему поклонялся». (После некоторого молчания.) Вы видите, снег перестает. Вы не знаете, дорогу раскопали?

Саша. Сколько раз я просил не заводить на уроках посторонних разговоров. Сколько лет правил Ярослав Первый, Варя?

Варя. Сестра послала Ярославу гонца, чтобы он выступил из Новгорода в Киев, потому что их отец, Валадимир Красное Солнышко, умер, а Святополк решил перебить всех своих братьев и сестер и уже убил Бориса и Глеба.

Саша. Ну что же вы остановились? Продолжайте.

Варя. Правда ли, что на представлении будет французский писатель Дюма?

Саша. Правда. Ну так как же поступил Ярослав?

Варя. Ярослав сказал: «Что делать? Меду мало варено, а дружины много». (После некоторого молчания.) Воображаю, как Петя Агафонов волнуется. Сколько знатных зрителей. Что, великий князь Игорь Кириллович тоже будет?

Саша. Нет. Он заболел. Будет генерал Облепихин, приятель его и вашего папы. Но вернемся к Ярославу Мудрому.

Варя. У Ярослава была варяжская дружина. Это не те варяги, которых призвали, а новые, через сто лет.

Саша. Даже, скажем для точности, через двести.

Варя. Воображаю, как Стеше будет трудно играть! Говорят, у ней дедушка умер?

Коля. Вы не знаете, дорогу раскопали? Когда будет представление? Сегодня или завтра?

Саша. Дорогу расчистили. Гости съезжаются. Спектакль назначен на завтрашний вечер. Но у нас урок, Коля. Не мешайте отвечать Варе.

Варя. Александр Гедеонович, расскажите нам содержание этой пьесы, этого «Гамлета».

Саша. Попросите это сделать мисс Торн.

Варя. Мы спрашивали. Она сама не знает. Она говорит, что этого автора очень любят за границей, а в Англии почти не знают, но из приличия делают вид, что читали, потому что это их национальная гордость.

Саша. Вот Петр Иванович. Он вам расскажет завязку этого сочинения.

Входит актер Петр Агафонов.

Петр Агафонов. Вот вы где занимаетесь?

Саша. Классную заняли под гостей. Вот мы тут и расположились.

П етр Агафонов. А я думал подчитать тут кое-что в одиночестве. Саша. Мы скоро кончим и уйдем. Впрочем, сядь где-нибудь в

другом конце за полками. Мы будем тихо бормотать и не

отвлечем тебя.

Варя. Петр Иванович, объясните нам, пожалуйста, что это за «Гамлет» за такой.

Петр Агафонов. Его сиятельство, папа ваш, отменил постановку. Мы покажем «Самоубийцу», переводную мелодраму с французского. «Гамлет» произведение слишком высокое и значительное. Граф почел, что мы недостаточно разучили его.

Коля. А все-таки, про что там написано?

Петр Агафонов. Ты знаешь, Коля, это не важно, про что там говорится, сюжет там и происшествия. Короли, убийства, клятвы мщения. А если рассказать тебе, в чем там суть, чем пьеса дышит и почему триста лет держится, то ты еще мальчик, еще слишком мал и тебе будет скучно от моих слов.

Саша. Нет, отчего же, Петя. Я сам охотно послушаю.

Петр Агафонов. Тогда я, правда, скажу вам, какя понимаю«Гам-лета». При мысли о «Гамлете» я начинаю верить, что автор этой трагедии, как утверждает предание, в молодости был театральным артистом, играл на театре. «Гамлет» — пьеса, написанная актером об актере. Как я вам сказал, содержание составляют как будто бы другие вещи, тема беззакония и воздаяния, идея сыновнего мщения убийце царственного отца и многое, многое другое. Но сама пьеса больше, чем какая-либо другая, полна тем, что можно было бы назвать душой и природой актера, [актерской игры, актерского искус-

ства], насмешливыми ответами, приподнятостью тона, загадочными выходками и вызовом окружающим, точно принц Гамлет провинциальный актер-ипохондрик, сыплющий под мухой мрачными шутками по адресу жизни, на которую он в обиде. Но и не только дух и слог пьесы, но и сущность ее тем из театрального арсенала. «Гамлет» — пьеса о деятельности, волею судьбы выпавшей человеку, об избранничестве, о предназначении. Игрою рока на Гамлета ложится ложная роль мстителя. Трагедия показывает, как он эту роль играет. Чтобы скрыть свою тайну от постороннего глаза, Гамлет притворяется помешанным. Целое откровение актерства в том, как он разыгрывает сумасшедшего.

Саша Ветхопещерников. А приезд странствующих актеров? Я ведь читал Шекспира.

Петр Агафонов. Да, так называемая «Мышеловка», этот театр на театре. Твоя правда, Саша. Если бы все, что я только что сказал, не было ясно само собой, то эти гастроли во дворце, вставленные в текст пьесы, головой выдавали бы, чем она живет и болеет. Ее всю снедают театральные страсти, и этот театр на театре, так сказать, наружная сыпь или улика ее внутреннего жара. Однако, как ни гениален «Гамлет», мне самому хочется написать что-нибудь хорошее.

Варя. Благовещение.

Петр Агафонов. Вы уже об этом слышали? Варя. Поговаривают.

Саша. Ну, видно, из наших занятий сегодня ничего не выйдет. Соберите учебники и тетради. Вы свободны, дети.

Варя и Коля уходят.

Ты говорил об артистическом обмане Гамлета, о его необходимости скрываться и притворяться. Это невольное поведение заговорщика. Как это тяжело и как мне понятно.

Петр Агафонов. Я, конечно, знаю, на что ты намекаешь, Саша. Я достаточно начитан и восемь лет во Франции учился. Если даже не самого Фурье, я часто встречал и хорошо знал некоторых из его последователей.

Саша. Да ты рассказывал. Как я тебе завидую.

Петр Агафонов. И я не первый раз прошу тебя. Не посвящай меня в свои тайны. Я не скрываю от тебя, я не твой соумышленник. Свободолюбие мое совсем другого рода. Я не люблю законодателей, ни нынешних, ни тех, которых вы готовите, если по всеобщему и вашему собственному несчастью вы когда-нибудь к чему-нибудь придете. Я люблю родящую землю, плодовые деревья, колосящиеся хлеба. Я люблю тружеников, возделывающих поля, ухаживающих за садами. Я люблю людей, кропотливо, до последних мелочей приводящих свои мечты в исполнение своими руками, и не понимаю и презираю глубокоумцев, занятых в общих чертах выработкой расплывчатых и, ближе, неопределимых идеалов. Я люблю крестьян, ремесленников и кровно, жадно, до смерти люблю художников, а ты и твои подпольщики, даже когда вы мучениками всходите на эшафот... (Махнув рукой.) Э, да что там говорить. Мы с Прохором о тебе и о «красных» толковали. Краснобай Ксенофонт ваше кривое зеркало.

Саша. Я готов проглотить обиду. Сталкиваться со слепым непониманием нам не привыкать стать. Но надеюсь, ты не заставишь меня жалеть об оказанном тебе доверии. Ты не злоупотребишь им.

КАРТИНА СЕДЬМАЯ. (ПРОЩАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ. ЗАКРЫТИЕ СЕЗОНА.)

Дворец графов Норовцевых в Пятибратском. В театре, примыкающем клевой части дворца, идет и кончается последний в сезоне спектакль. Из театрального помещения к большой банкетной, находящейся в правой части дворца, тянется по всему нижнему этажу анфилада проходных комнат. Они расположены дверь в дверь, пролетом в

пролет, образуя прямой как стрела сквозной проход. Одна из этих промежуточных комнат, полузаброшенная. Окна в парк. Ночь. Зима.

Комната неполно освещена отсветом фонаря со двора. Шатунов расхаживает по анфиладе, останавливается в комнате. Зверев и Зверева стоят, ждут конца спектакля.

Шатунов. Капельдинеры? Зверев. Никак нет, ваше превосходительство. Шатунов. Что же вы верстой тут торчите? Зверев. Представление кончится, повалит публика. Присмотреть. Распорядиться. Шатунов. Графовы дворовые?

Зверев. Никак нет. От рождения вольные. По вольному найму.

Шатунов (делает несколько шагов по направлению к двери, но возвращается). Кто такие по должности?

Зверев. Правитель театральной канцелярии Харитон Онуфриев Зверев и жена моя, Ксения Алексеевна, кладовщица костюмерной.

Шатунов. Умора. У других лен, пенька, свекла в крайнем случае, а у этих лампионы да помада. И много у вас лесу этого самого?

Зверев. Невозможно измерить. Конца-краю нет. Пять опушек, кажная в другой губернии.

Шатунов. Я с человеком от кареты шел, — двор пересечь не хитрость, чуть не заблудились. Старое гнездо разбойничье, известная глушь.

Зверева. Что вы, что вы. Грех так говорить, ваше превосходительство.

Шатунов. Так я не упущу графа, тут гуляючи? Он обязательно должен тут пройти?

Зверев. Пройдет беспременно, не извольте беспокоиться.

Шатунов. Мне его будто бы нечаянно. А то дельце тут одно неприятное. А он горяч на руку, сказывают.

Зверев. Случается.

Шатунов. Так я тут под боком, кликните. Прозеваете, смотрите.

Зверев. Как можно, ваше превосходительство! Шатунов уходит.

Зверев. Прикидывается казанской сиротой. Графа он боится. А сам страшнее губернатора. Уездами ворочает. Невелика шишка, председатель уездной управы. А в чем секрет? Из упокойника царя денщиков. Драть, упекать куда подальше, жизни решать первое для него дело. На эти шутки сущий черт.

Слева входит впопыхах Саша Ветхопещерников.

Саша. Стешина мамаша не проходила часом?

Зверева. Не видали. А кто ее пустит с паратного?

Саша. Стеша волнуется. Она маменьке ярлычок выписала, чтобы провели на представление. Стеша глаза проглядела, нету в зале тети Матрены. Неужели десятский Шохин на седьмом месяце на барщину выгнал, подлец.

Зверева. В киятры с брюхом можно, а снег с дороги сгребать нельзя. Надоел ты со своею Стешкой, слушать тошно. Дай ей крепкого хлопнуть, успокоится.

Саша уходит. Шатунов возвращается.

Шатунов. Часом не прошел?

Зверев. Не прокараулим. Будьте покойны.

Шатунов проходит дальше.

Зверева (передразнивая). Часом не проходила? Часом не проходил? Словно сговорились. Голова ходуном. Стой стереги им. Куда это он слова закидывает, да все обиняками? «Неприятное дельце. Разбойничье гнездо».

Зверев. Им надо графа замарать. Больно он чтим. Вольнодумцем слывет. Их высочество великий князьему друг. Это тоже не ндравится.

Зверева. Видно, пакость какая-то у них на уме. Затем и Стра-тошка налетел. Подгадить.

Зверев. Да. Вот и ворошат они для этого незапамятную старину. У него, Стратона, в управе неразобранных дел да сказок лет за двести до потолка полны амбары. По ним писцы как крысы с утра до вечера елозят, копаются. А за нашим имением как не быть грехам, — водятся. Начать хоть со Стень-киных проказ, Стеньки Разина. Вотчина-то ведь старобоярская. Потом недоносок этот при царе Петре Алексеевиче. Одни говорят, в самом деле чудище водилось, и прикончили. Другие опять, будто не было и в заводе выродка, а дядья наследника законного уродом сказали и удавили. Пять братьев их тут друг дружку зубами грызли, не могли земли разделить. Отчего и месту прозванье — Пятибратское. Ну а самое страшное — это при матушке государыне Екатерине.

Зверева. Это я знаю, очевидцы доживают, это Сатаниха знаменитая, графиня Домна Убойница.

Зверев. Другие не хуже крепостных забивали насмерть безнаказанно, девок кипятком обваривали, щипцами палили, ничего за душегубство им не делалось. Этой оттого с рук не сошло, с государыней императрицей любовника она не поделила. Судили. Все с нее сложили, имя, званье, честь дворянскую. К смерти приговорили, помиловали. В Москве у Бориса и Глеба на Арбатской площади палач кнутом ее бил нещадно. Сказывают, из толпы деньги на помост бросали палачу, чтобы слабше бил, люди замертво от ужаса падали, — жалко. Потом она в монастырском застенке под землей мальчика от солдата караульного прижила, сюда в имение привезли, вырастили, прятали. С тех пор и путаница в роду. С самым черным людом смешались, никому не ведомо, кто чей. Ну вот. А печалей помельче и не перечесть. Что-нибудь припас, откопал он?

Шатунов (возвращаясь с противоположной театру стороны). Все не кончилась эта дребедень? Поди, терпенье лопнет.

Зверев. Барская услада.

Шатунов. Я не враг. Я и сам на представление зашел посмотреть. Отчего же. «Федра» так «Федра». Можно и «Федру». Удовольствие словно бы невинное. А вспомнил, турки на Балканах христиан притесняют, и подумал: «Время ли? До того ли? До таких ли пустых затей!»

Зверева. Истинное слово, турки. Вот именно турки.

Шатунов. И еще. Театр-то ведь крепостной. Рабы — свободных играют. Хорошо ли это? Хорошо ли в зелёных мозгах безрассудство разводить. Оно конечно, государь император возвестил августейшее намерение отменить крепостное право. Но когда это будет? Старые законы в силе.

Зверева. Истинная правда.

Шатунов. А простому народу вскружили голову. Скоро, дескать, воля. Помещики жалуются, крестьяне повсеместно выходят из повиновения.

Зверева. Золотые слова, ваше превосходительство. Прямо в точку. Осмелюсь обратить ваше внимание, вот муж мой Харитон Онуфриевич, он второй мой муж. Он от роду свободный. Из ремесленников. А я и совсем из неподатных. Первого моего мужа, офицера, по оговору без вины разжаловали. Он не выдержал обиды, руки на себя наложил. Застрелился он, значит — одна я осталась беззащитная. Меня неправосудие могло злобою исполнить, против начальства восстановить. А мне и в горе благо России было дороже моей малости, превыше моих горестей да горьких моих слез.

Шатунов. Весьма примерный образ мыслей.

Зверева. Вы не серчайте, ваше превосходительство, что я вам своим ничтожеством досаждаю, вам и слушать-то нелюбопытно небось, но вот как я теперь рассуждаю. Я к земле не прикреплена, свободная. Я со вторым мужем своим могла бы залететь куда угодно, хотя за море, а вот не лечу, вишь. Так что же меня держит, вольную птицу?

Мне стыд мешает. Я к делу привязана, к должности. Не могу я добра забыть. Не хочу на авось бросать их сиятельство.

Шатунов. Весьма похвальное умонаправление.

Зверева. Вот вы сказывали, голову вскружили простому народу. Ведь у нас волей так и бредят. Актеры эти наши. А осмелюсь спросить, на что им воля? Какого рожна им еще надо? Пуще графских детей его сиятельством взысканы и заласканы. Старики их и семьи от тягчайшей барщины уволены. Граф и отпускной им не дает, их любя как отец родной, — разлетятся, мол, пропадут и сопьются. На десять лет иных во Францию учиться посылал. Сыграют они водевиль, он слезы льет и им руки целует. А зазнались как! Не подступись! Даром что холопского званья. А речи! А фанаберия! Да будь ты хоть сорок раз талант и гений, нет у тебя разве стыда и совести аль ты не помнишь, кто ты есть такой, ревизская душа, худородная, забыл ты, что ли, что тебя, как вещь, купить, продать и заложить можно?

Шатунов. И кто же это такие, зазнавшиеся-то эти? Ну, эти, — воля там, речи, фанаберия. (Вынимает памятную книжку, но не находит в ушке карандаша.)

Зверева. Извольте карандашик. (Дает ему свой.)

Шатунов. Благодарствую.

Зверева. Премного обяжете.

Шатунов. И кто же это, вы говорите, такие? Ну, графские эти баловни?

Зверева. Не в именах суть. Не стоит называть. Шатунов. Наоборот, имена имеют большое значение. Зверева. Ну, актер Петр Агафонов, например. Шатунов. Имя известное, хоть и крепостной. Встречал в печати. (Записывает.) Ну, а другие, желательно узнать? Зверева. Остальные мелочь, шушера. Шатунов. Нет, а все-таки.

Зверева. Право, не стоит называть, ваше превосходительство.

Шатунов. Ну как знаете. Очень полезные сведения. Видите, какая распущенность. Сейчас в зале, мне подумалось, среди присутствующих есть лица высокопоставленные?

Зверев. Какже-с.

Шатунов. Ну кто, например?

Зверев. Гости довольно многочисленные. Свиты его императорского величества генерал от инфантерии Курбасов, адъютант его императорского высочества великого князя Игоря Кирилловича барон Битской, господин Дюма, французский путешественник. Всякая знать титулованная, их сиятельства родня из Питера.

Шатунов (поправляет). Из Санкт-Петербурха.

Зверев. Так точно-с, ваше превосходительство.

Шатунов. И все на зрелище это съехались? Любители?

Зверев. Все театралы-с.

Шатунов. Так что же. В корне взять я и сам не прочь. Так слегка, одним глазком. Я не враг потом и за кулисы. Только покажите дорогу. Я могу осчастливить, кто мне приглянется. Например, одна актриса...

Зверева. Катя Лантухина.

Шатунов. Ей хлопали, я думал, руки отобьют.

Зверева. Катя Лантухина, русая, полная.

Шатунов. Нет, я полагаю, стройная, худая.

Зверева. Тогда это Сурепьева Степанида.

Зверев. Стеша Сурепьева.

Шатунов. Только покажите дорогу.

Зверева. Финал сыграют, опустят занавес. Актеры разгримируются, спустятся в публику, смешаются с гостями. В банкетной ужин сервирован на полтораста персон. За ужином познакомитесь.

Шатунов. Генералы с дворовыми за один стол сядут?

Зверев. В графской усадьбе такое заведение.

Спектакль кончился. Из левых дверей в правые устремляется толпа расходящихся зрителей. Мундиры, дамские вечерние туалеты. Смех. Заикание и«картавление Евстигнеева. Обрывки бессвязных восклицаний:

— Не забывайтесь, девочки. Вы в обществе. — Мы не забываемся, ma tante1. — Сразу не скажешь, что крепостные. А нет-нет — и отдаст квасной тюрей. —- Превосходно сла-

1 тетушка ($/>.).

женная компания. Императорские труппы в Москве и Петербурге тоже скуплены с бору да с сосенки по разным имениям. — А бывают ли на Руси актерами не рабы, свободные? Моя ли вина? Нашли кому говорить политические колкости? Нет, я не шучу, ей-богу.

Поток движущихся сначала направляется в одну сторону, вправо к банкетной. Все чаще в нем попадаются фигуры освободившихся актрис и актеров, по костюмам легко отличимых от гостей. Вскоре начинается фланирование взад и вперед в обоих направлениях. Это следование гуляющих временами закрывает сцену спереди как бы движущейся ширмой. Когда движение редеет или прекращается, в глубине обнаруживаются участники очередного явления в требующемся сочетании. Предполагается, что они тоже вышли из гуляющей толпы, тут встретились и тут остались для беседы или тут уединились для размышлений, прорывающихся в монологах. Так идут отдельные явления этого действия в промежутках между прерывающимся и возобновляющимся мельканьем без цели и с целью членов графской семьи и членов театральной труппы, дворовой челяди, жителей усадьбы и приглашенных.

ЯВЛЕНИЕ п-е

Стеша Сурепьева, Саша Ветхопещерников, княжна Л ида Рокшанская, Евстигнеев, потом Зверева, которая была подхвачена наплывом расходящихся зрителей в сторону банкетной, отсутствовала и теперь возвращается.

Евстигнеев. Бе-бе-бе-бесподобно.

Лида. Как вы чудно играли сегодня, Стеша.

Стеша. Не говорите, не спрашивайте. Спешу и сама не своя.

Спасибо, княжна, на добром слове. Спасибо, Лукьян Лукь-

янович. Не взыщите, оставьте меня.

Рокшанская и Евстигнеев уходят.

Стеша. Сашуня, рбдюшка, сбегай на деревню, родимый.

Чую беду какую-то. Сердце у меня не на месте. Будь моя воля, я бы сама отлучилась. Граф услышал, говорит, чтб ты, Стеша, какой ужин без тебя, ты наша звездочка. Как ослушаться? Да и сердце не камень. Саша Ветхопещерников. Не убивайтесь, Степанида Ивановна. Может быть, вы волнуетесь понапрасну. Мало ли причин, почему нельзя было прийти в театр Матрене Васильевне? Мало ли что могло удержать ее, помешать ей? Разумеется, я схожу к Сурепьевым в слободу, да в оба конца это не меньше часу. Что же с вами за это время будет? Полно тревожиться, Степанида Ивановна. Овладейте собою до моего ответа.

Стеша. Батюшка и матушка от барщины избавлены. Да ведь родных наших четверть деревни. Сколько смолоду седых рядом через избу. Нам их горе не чужое. Только зима, как дядю Игната до смерти деревом зашибло. Мои льготы лешему Шохину житья не дают. Так и съел бы всех моих кровных в отместку.

Саша. Не гневите Бога, Степанида Ивановна. Вы грамотная, образованная. Вы знаете, что все это скоро изменится.

Стеша. Долго ждать, Сашенька. Зубов не станет, орехи щелкать дадут. Что это за житье в самом деле, Господи! Как это такая штука сделалась, колдовство такое, что живой человек вещью стал? Вся ты как есть с головы до ног, тело твое, душа твоя, век твой и удача твоя житейская, кровный труд твой и твое имущество, ничего своего тут нет тебе, все оно чужое, господское. Нет конца их власти над тобой. Что хотят, то с тобой и делают. Вот она идет, пролаза. Больше не могу, Сашута. Так и убила бы ее, подлую.

Входит Зверева.

Зверева. Не доищусь Агафонова. Графу в нем нужда. Господин Дюма с ним желает побеседовать. А пред тем я совет ему хочу подать, по дружбе, для его пользы. Куда он подевался?

Саша. Не видали.

Зверева. Ты, Стешка, как мне войти, словно кого-то чертом ругала. Ты это не на мой ли счет? Ты сознайся, не бойся, я не трону.

Стеша. Подумать, какой страх. Только у меня и заботы, тебя чертыхать.

Наплыв мимоидущих полагает конец явлению. Когда все проходят, очищается место для непосредственно следующего (за этим) нового явления. Граф Норовцев и Стратон Шатунов.

Граф Норовцев. Прекрасно, прекрасно. Вы знаете, что я подвержен приступам тихой тоски. Я ипохондрик. Очень мило с вашей стороны, что вы оживили в моей памяти эти родовые небылицы, эти басни вековой давности, которые я всеми силами стараюсь забыть. Благодарю вас. Какую цель вы преследуете? Что это, бескорыстное зложелательство или же у вас есть какой-нибудь тайный умысел?

Шатунов. У меня есть племянник, ваше сиятельство.

Граф Норовцев. Ах, так вот к чему эти скрытые угрозы? Это вымогательство? Спасибо за прямоту. Это сокращает околичности и упрощает дело. Ваш племянник окончил училище правоведения. Он повесничает и нуждается в моем содействии для продвижения по службе.

Шатунов. Вы почти угадали, ваше сиятельство.

Граф Норовцев. Вот для чего вы позаботились испортить мне настроение. Очень мило, очень мило...

Новый наплыв мимоидущих.

По комнате ходит, раздумывая и бормоча про себя, актер Петр Агафонов.

Агафонов. Овации, рукоплескания, а на поверку пустяки, бессмыслица.

(К Стеше Швецовой, пробегающей мимо из левой двери.)

Послушай, Стеша... Стеша Швецова. Я знаю, что ты скажешь. «Все кругом мертво, одни мы, одно искусство...» Ну время ли мне, Петя, твою

философию слушать. Меня Кубасов преследует. Агафонов. Какой Кубасов?

Стеша Швецова. Из уездной управы благочиния, не знаешь, что ли. Зверь и солдафон. Сделай милость, кликни кого-нибудь из труппы, оттесните его с кордебалетом куда-нибудь подальше в угол, заговорите. Вдруг я не выдержу да влеплю ему затрещину? Что тогда будет? Нас сгноят заживо, три деревни запорют до смерти.

Убегает дальше в правую дверь.

Агафонов (один). Она права, она угадала. Рукоплесканиям нет конца, поздравления, восторги, а на душе смерть, мысль каменеет, и что ни возьмешь, задумываешь живым, а оно рождается мертвым. Отчего это? Чего недостает мне? Воли? О, будь я свободен! Я тотчас со Стешей, с Катей Лантухи-ной, с учителем Сашей Ветхопещерниковым да с двумя-тремя лучшими актерами махнул бы в Питер. Там бы мы свой театр основали. Деньги, люди, связи нашлись бы. За самое трудное брались бы, мы все бы осиливали, богатыр-ствовали, гремели по всему свету. Вот было бы житье!

Продолжая расхаживать, прерывает размышления на время, пока по комнате толпою проходят в ту и другую сторону позвякивающие шпорами военные с аксельбантами, фланирующие гости гражданских ведомств, Лели и русалки из кордебалета, слуги с подносами и без подносов. Когда шествия редеют и на время прекращаются, продолжает.

Конечно, актер без подражательной жилки ничто, невозможность... Надо уметь подмечать, копировать, передразнивать. Но что надо перенимать и схватывать? Самое главное. Суть жизни. Ее дух, ее непостижимость. Надо уметь передавать чудесное.

Входит Галина Горячева.

Галина Горячева. Помешала, помешала. Чувствую, что помешала. Помешала твоим размышлениям. У тебя не то что на роже все твои мысли написаны, по всему парку разносится, что ты про себя под нос бормочешь.

Агафонов. О, как я тебя ненавижу, презренная, ничтожная.

Галина Горячева. Потому что ты круглый дурак. Если бы ты был умнее да хоть раз меня заметил, обратил внимание, я бы ради тебя Алешке рога наставила, я бы тебя озолотила, я бы тебе волю вожделенную выстарала. А ты выше облака занесся, полубогом ходишь, вот и внакладе. Я пусть и плоха, да все же офицерская вдова как-никак, свободная дворянка, а ты хоть сорок раз талант и гений, что ты такое, в корне взять? Тля, плевок. Дворовый графов человек, холоп кабальный.

Агафонов. Доведешь ты меня до греха когда-нибудь — убью я

тебя, дрянь бесстыжая, подлая черторка. Галина Нагишова. Ну не буду, не буду. Сейчас скажу, за каким

я к тебе делом. У тебя от радости сердце в груди запрыгает.

Ты, поди, думаешь, что я опять к тебе с этими костюмами. Агафонов. Сколько раз повторять тебе? Я их выкуплю. Саша

Ветхопещерников денег взаймы попросил. А я к тому

времени свои раздал. Вот я костюмы, не отпираюсь, целый

воз, из устаревшей пьесы, и заложил с намерением вернуть

потом.

Галина Нагишова. Саша Ветхопещерников! Нечего сказать, хорош резон, воровать и самоуправствовать, на телегу графское добро грузить в ломбард в город. Да ну их покудова, костюмы, не об них сейчас речь. Ты небось знаешь, что тебя и Стешу сегодня вечером французский господин Дюма смотрел?

Агафонов. Где он? В первый раз слышу. Ведь я с его сыном в Париже знался. Сколько сыщется знакомств: Бреген, Сансон, Дюплесси. Ты говоришь, он тут, у нас, в Пяти-братском?

Галина Нагишова. Погоди, пистолет. В том-то и соль. Он тебя видеть хочет. Граф желает вас свести вдвоем. Погоди, говорят, горячка. Мне надо тебе еще кое-что сказать.

Агафонов. Говори скорей, зуда. Пока ты будешь свою ерунду разводить, он уедет еще, чего доброго.

Галина Нагишова. Никуда он не уедет. Он у нас долго прогостит. Ну слушай.

Агафонов. Уж воображаю.

Галина Нагишова. Ты волен ему что хочешь говорить. Господин Дюма знает, что ты со Степанидой восемь лет во французском учении пробыли и, стало, вам не надо толмача. Вас вдвоем оставят. У нас, ты знаешь, не подслушивают, можешь говорить о чем угодно.

Агафонов. Спасибо, дала позволение, а то бы я не догадался.

Галина Нагишова. Вот ты и начинаешь.

КАРТИНА ВОСЬМАЯ

Внутренность трактира. Окна справа и слева. В задней стене спуск и выход вниз к горенкам и пристройкам постоялого двора, на стене — часы, вдоль нее стойка, шкап, полки с посудой. Вход с большой дороги спереди с любого края авансцены. Столы и лавки. Благовещенье. Необычайно раннее пробуждение природы. В окнах солнце, редкий, но внятный свист лесной птицы, отдаленный отзвук благовеста в начале сцены.

ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Трактирщик Прохор перетирает и переставляет посуду с прилавка на полки, актер Петр Агафонов пишет за столом у открытого окна справа, десятский Шилин околачивается кругом без дела, во все вглядывается, нагибается, что-то подбирает с полу. Входит прохожий купеческого вида.

Прохожий. Тут у вас что будет, Лесное или Пятибратское? Прохор. Тебе почтовую станцию, что ли? Прохожий. Ее.

Прохор. Дальше по лесу до заворота. Прохожий. Покорно благодарю. (Выходит.)

ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ Агафонов, Прохор, Шилин.

Шилин. Шатаются. С виду купчина, а кто его знает. За всеми не уследишь.

Никто не отвечает, Агафонов и Прохор продолжают

заниматься своим делом. Пауза.

Шилин заглядывает под стол, нагибается,

выпрямляется.

Тьфу ты. Я думал, брошка валяется, нагрудный камушек, а это жук на поверку, скажи пожалуйста, майский жук. (Молчание.)

Март месяц, Благовещеньев день, а он, жук, туда же. Отродясь не бывало такого. Ты скажи какая весна ранняя! Чудеса!

(Видя, что на него никто не обращает внимания, плюет и уходит.)

ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ Агафонов и Прохор.

Трактирщик Прохор. Пустой человек без дела. Ко всему привязывается.

Актер Агафонов (посмотрев на часы). Помогло голове. Я бы домой пошел. Но только я учителю Саше Ветхометову, другу моему, слово дал здесь у тебя дожидаться. Но вот час его прошел, а его нет.

Прохор. Верно по женской части совет. И денег попросит взаймы. А ты всем раздавай.

Агафонов. Ты сказал, — Шилин. Решительная зуда, докуча-тель. И всюду суется. А его правда. Какая весна ранняя. Парит, как перед грозой. В окошко теплом так и опахивает. Это какая птица? Слышишь, в лесу свищет. Крупно, раздельно.

Прохор (прислушивается). Думается, это дрозд. В певчих птицах я сам нетверд.

Агафонов. А еще, говорят, — охотник. Ну а дальше что было? В горенке я у тебя лежал, ты мне, лед к голове прикладывая, сказывал. Дальше, что было с тобой?

Прохор. Дальше, думал, не выживу. Мыслимое ли дело тысяча плетей. Иные, бывало, с трех ударов обмирают. Ничего, видишь, цел, живу. Медведь медведем. Медведь прозвище было мне. Не все сразу дали. Рассрочивали. Отлежишься в больнице, затянет кожу и опять сначала. В третий раз попался мастер страшный. А в четвертый совсем ничего.

Агафонов. Ой как страшно, когда подумаешь. Ну а дальше, а потом?

Прохор. А потом Сибирь, арестантские роты, Варексинский курган.

Агафонов. Ну а избавление когда пришло?

Прохор. А дальше у графининой тетки, у свояченицы его удар. Видит она, — смерть, — призналась. Каюсь, говорит, это я на Медведя тогда неправду сказала в оговор, это все я, моя вина. Ну пропажа там всякая и амуры к мосье Леверье. И испущаетдух.

Агафонов. Ну?

Прохор. Ну, вытребовали с каторги, само собой известное дело. При свидетелях винилась. Судебная ошибка. Воротили.

Агафонов. Ты подумай, какие дела на белом свете творятся. И так на все это сквозь пальцы смотреть?

Прохор. А что ты поделаешь, так все перепуталось. Палец за палец зацепляется, свалялись волоса. Господ, видишь, мало, а народу, мужиков, уйма, не счесть. А кто в меньшине, всегда норовит верховодничать. А как ему без обмана, без хитрости. Он всегда скажет, ты сам его себе на шею позвал. Жизнь.

Агафонов. Ты говоришь — жизнь. А что такое жизнь? Ты как это понимаешь?

Прохор. Как что такое. Народили мальчишек, девчонок. В парке дерев не продерешься, зеленая стена. В доме свечи, по ночам представления, гости, мороженое. Добра густо нагорожено, богато. Всем хочется. Какой может, какой нет. А ты спрашиваешь, что такое жизнь.

Агафонов. Ну хорошо. Воротили, простили. И тут он тебе вольную дал?

Прохор. И тут он мне отпускную дал за оговор, за напраслину,

за мои мытарства, за муки. Агафонов. Тебе дал, а мне не дает.

Прохор. Да ты и так головой выше барина, гоголь-молодчик. Тебе дай волю, сопьешься.

Агафонов. Так вы все, дурачье, говорите. Ну хорошо. Сопьюсь, не сопьюсь. Не ваших мозгов печаль. Ты меня не тронь. Ты лучше о себе дальше сказывай.

Прохор. Ну вышла мне вольная, пошел я служить по питейному делу, по откупам. Начал с сидельца. В сидельцах целовальнику помогал. Он отчего называется целовальник. Он крест целует не до крайности забываться, воровать, да с совестью. Да, сидельцем у целовальника. А сейчас вот свой питейный дом держу, по-русски сказать, кабак. При <...> эти я при тебе срубил, ты родился. Срубил струбы в четыре венца, завел постоялый двор. Своих лошадей, ямщиков гоняю, дешевкою у почты проезжих перебиваю, по-русски сказать, царской казне конкурент.

Агафонов. А кем ты у них был тут до воли? В слесарях, что ли?

Прохор. Ты лучше спроси, кем я только не был.

По авансцене слева десятский Ш илин

гонит и подталкивает перед собою нищего Гурия

и марфу-нищенку.

Гурий. Старики.

Шилин. Старики аль младенцы, ты мне зубов не заговаривай. Где твой пачпорт? Вот в чем сила. А какой мне антирес до твоих годов? А может, ты беглый.

Гурий. Одним смирением кормимся. Самая немощь. Из стариков старики.

Шилин. Я говорю, може, ты беглый, кто тебе знает. А побираться, бродяжничать — этим у нас не шутят. Сам знаешь, — закон.

Марфа. И что же ты, милый человек, надумал с нами исделать?

Агафонов (посмотрев на стенные часы). Надул по обыкновению Александр. Не торопится. (Ранееувлеченный записями, только теперь замечает Шилина и нищих, смотрит, прислушивается.)

Шилин. Мое дело — свяжу и в волость. А оттеда в уезд. Марфа. Батюшки-светы! Атама?

Шилин. А тама сами знают, что надоть. Отсчитают папаше сколько положено и в Сибирь. И тебе подол задерут, всы-пют.

Марфа. Святители Небесные!

Шилин. А ты как думала? Может, мне за вас под плеть? Ты скажи спасибо, ноздрей не стали рвать, не клеймят. Посекут старичка, авось духа до смерти не вышибут.

Марфа. Господи, святая Твоя воля! (Плачет и крестится.)

Агафонов. Да что ты, Шилин, врешь, земская зуда. Да это ведь Евстигнеевского барина люди, аль не видишь?

Марфа. Стигнеевские, они самые, Стигнеевские.

Агафонов. У него их две души единственные, остальные заложены и пропиты.

Марфа. Истинное твое слово, добрый человек, как Бог свят, заложены.

Агафонов. Он все имение по ветру пустил, а их посылает по миру оброк выколачивать, побираться. Они по дряхлости из другого ремесла вышли. А сам в шапокляках щеголяет, галстук широким бантом.

Шилин. Ежели в оброк он пущен, должен он вотчинное свидетельство иметь. А дело ентому не соответствует.

Марфа. Покажи ему, Гурьюшка, гумагу свою, — да что ты в шапке шаришь, за правую онучку примотал, забыл, что ли!

Шилин (делая вид, что разобрал поданную истлевшую конторскую выписку). Что же, дурак, раньше не сказал. Барина своего надо слушаться. Пой Лазаря ему на пропитание. Да только не в моем стану. Это помни. Ближе Графской копани мне не попадайся.

Марфа. Это отчего так подеялось, от своей стороны мы отбились, на вашу чужую забрели. Барин тут наш у вас околачивается, в уезд его затребовали, так не пешком жа. Он бедности своей совестится. Он на крестьянской телеге не поедет. В почтовой к кому-нибудь присоседится. Он от нас отречется, когда увидит, думает, страм, что его люди родовые этакие оборванцы. Он у нас пужливый, конфужливый. Я его мамка, Аполон Венедиктыча выкормила, а Гурий-побирушка дядькой его на руках качал. Говорят, я его ушибла, стал он запыняться (показывает):че-че-че-честъ пре-преж-де всего, запыняется.

Агафонов (подсказывает). Заика.

Марфа. Вот мы за им крадемся утайкой, чтобы не увидал, доглядываем, чего бы с ним не случилось. Оберегаем. А он от нас откажется, чуть заметит. Скажет, не мои они души, не знаю, кто такие, в пе-пе-пе-рвый раз вижу.

Шилин. Ну, больно ты разошлась, мать. Не пора ли поворотить оглобли. Благодари Бога, что цела.

Уходит вместе с обоими нищими.

ЯВЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Спустя некоторое время, в течение которого Агафонов продолжал свои записи, входит учитель Саша Ветхопещерников.

Агафонов. Ах, разбойник Саша. Я уж думал, не придешь.

Саша Ветхопещерников. Я потом скажу, почему опоздал. Молодая графиня разговором задержала. А ты, кажется, не шутя взамен «Гамлета» свое задумал сочинить.

Агафонов. А почему бы нет. Разумеется. Только срок короткий в месяц написать, разучить и поставить. Верно, не успорю. Но Гамлет у нас в запасе. Разыгран, готов.

Саша Ветхопещерников. Боюсь я твоих замыслов. Опять, наверное, отступление от жизни, вещественности, бытописания.

Агафонов. Это ты говоришь потому, что я тебе основную мысль рассказывал.

Саша Ветхопещерников. Какая-нибудь средневековая моралите.

Агафонов. Но ведь и Гамлет не так прост. Знаешь, как я его понимаю. При мысли о Гамлете я начинаю верить, что Шекспир играл на сцене. Гамлет написан актером об актере. Это пьеса о роли, выпадающей человеку в жизни, это пьеса о том, как человек эту роль играет. Гамлет разыгрывает сумасшедшего. Ему выпала на долю роль мстителя. Даже явления тени отца просто-напросто театральные явления, явление

первое, явление второе. А то, что он привидение, призрак, это тоже ведь в высшей степени театральное. Это выход идеи на подмостки под прикрытием личности.

Саша Ветхопещерников. Акроме того, приезд странствующих комедиантов, театр на театре и прочая.

Агафонов. Об этом я уже не говорю. Мышеловка —- это просто сценическая сыпь, выступившая на теле трагедии и выдающая ее болезнь. А больна она вся насквозь театром.

В церкви ударили в колокола. Ветхопещерников и Агафонов встают и крестятся, первый неистово и проникновенно, второй рассеянно, потом садятся.

Агафонов. Благовещенье. Как это хорошо: «Благовествует Гавриил».

Саша Ветхопещерников (подхватывает и напевает). Благовествует Гавриил благодатней днесь. Еще бы не хорошо. Я «благовествует» назубок знаю.

Агафонов. Эка скороговорка. Нечего мелким горохом сыпать. Ты слушай, я тебе по-другому, с толком скажу. Понимаешь, входит он в дверь к Марии, к Богородице, и сразу с порога: «Не удивляйся странному моему зраку, ни ужасайся, Архангел бо есмь».

Саша Ветхопещерников. «Змий прельсти Еву иногда». Я семинарию кончил.

Агафонов. Да не перебивай ты, семинария. То есть он торопится объяснить ей, чтобы она не пугалась. Успокойся, говорит, я, дескать, Архангел, прямо к тебе с неба. Это дело такое житейское. И, кстати, чтобы не забыть, помни, что родишь ты Господа, Пречистая.

Саша Ветхопещерников. Святотат ты, Петька. Больно это у тебя по-светски выходит. Молитва Богородице «Богородице, дево, радуйся» это, кстати, из Луки, ты знаешь?

Агафонов. Как же.

Саша Ветхопещерников. Дальше у него об этом с поразительной глубиной. И мысль философская.

Агафонов. Как же, как же. Я только что перечитывал. (Вынимает из штанов толстый томик, который оказывается Евангелием.)

Саша Ветхопещерников. Дай я найду и прочту. (Берет книгу из рук Агафонова и, отыскав требующееся место, читает.) «И се зачнеши во чреве». Нет, не то. Где же это? Она говорит, как же это зачну я, если мужа у меня не было.

Агафонов. Давай сюда. Я найду тебе.

Саша Ветхопещерников. «Дух Святый найдет на Тя и сила Вышнего осенит Тя». Нет, опять не то. А, вот оно, вот оно. «Яко не изнеможет у Бога всяк глагол».

Агафонов. То есть она родит от одного предсказания, потому что у Бога никакое слово не может остаться напрасным, без плода, без последствия.

Саша Ветхопещерников. Да, вроде того. Но опять слишком по-светски.

Агафонов. Ну так слушай. Всюду только и толков что о воле. Ее не сегодня завтра ждут. Ты половины не можешь понять, потому что ты не податной, из духовного звания, а я крепостной.

Саша Ветхопещерников. Но ведь это только на бумаге, а на деле ты барин, барин, вольнее вольного.

Агафонов. Ну так что, что на бумаге. У нас бумага — это все. Наша страна — страна казенная.

Саша Ветхопещерников. Ну хорошо. Допустим. Дальше что?

Агафонов (повторяя конец прерванной фразы). Только и толков что о воле. Ее к каждому празднику ждут. Граф — председатель губернского комитета по крестьянским делам, великий князь, которого он ждет в гости к своему дню ангела, — руководитель ожидающихся преобразований. Именины Иоанникия Викентьевича

через месяц. На этот вечер назначен торжественный спектакль в присутствии его высочества. На черта сдался им Гамлет. Что, если, например, такую пьесу я успею написать и представлю. Войду я к Глаше в светелку со спешным сообщением, с эстафетою и скажу: «Не убивайся, Глаша, что ты в положении. Знай, Глашенька, что воля вышла, и родишь ты не раба-плясуна али плясунью, а вольное создание, вольную душеньку со своей вольною прихотью, фантазией». Ну, разумеется, это не все, живая кость мясом обрастает, а это только стержень, основа.

Саша Ветхопещерников. Я говорил, моралите какое-нибудь, аллегория. Не твое дело, Петя, стихи сочинять и пьесы писать, твое дело играть, ты актер гениальный. Но теперь о другом.

ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Прохор. Стешка как?

Агафонов. В одно слово. Об ней думал.

Прохор. Изловили Степаниду? Говорят, догнали, схватили.

Агафонов. Ловят. В бегах.

Прохор. Не уйти ей, дуре.

Агафонов. Хорошие слова какие. (Передразнивает.) «Изловили Степаниду?» Бежит [огонь-] женщина по лесу, юбка за кусты цепляется. Точно волчицу, затравили. А это знаменитая актриса, в Париже фурор производила, люди руки отбивали, хлопая, забрасывали цветами. «Изловили Степа-ниду?»

Прохор. Я сам поротый. Не мне слова выбирать. Ты бы лучше графа попросил за нее слово замолвить.

Агафонов. Просил. Он сам за нее горой. Не на того, говорит, наскочили. Прибей она, говорит, предводителя или, говорит, даже самого губернатора, я б ее как-то еще вызволил. А то на такого пентюха напали. Крепостник, зверь, неотесанный облом. Уперся на своем. Я, говорит, не об себе хлопочу. Крестьянам волю пообещали, они пришли в неповиновение, безобразничают. Я настаиваю на строгости другим в назиданье. [Я ей покажу, она у меня вспомнит, кто она таковская! Я не погляжу, что она знаменитость, я ей напомню, что званием она холопка.] Неужели ее сечь будут?

ПРохор. Ей бы, дуре, в окно или дверь взломать, когда она такая недотрога, не терпит, чтобы приставали. А она мало того рукой по роже его съездила, она бутылкой по голове хватила, да, говорят, так, что стекло посыпалось, осколками лысину раскровенила. А он председатель уголовной управы. В наказаньях, в расправах кто ему указ? Своя рука владыка. Он теперь ее подо что хочешь подведет, все ей попомнит.

1959

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АНКЕТЫ. ВЫСТУПЛЕНИЯ. ОЧЕРКИ

ЧТО ТАКОЕ «СОПО»?

Я союз поэтов знать не знаю, в малой степени интересуюсь им и отношусь к нему абсолютно индифферентно. Учреждение это я совершенно игнорирую, считаю его чрезвычайно бессмысленным и, признаться, решительно никаких чувств к нему не питаю.

10 апреля 1924

АВТОБИОГРАФИЯ

Я родился в Москве, 29 января ст. стиля 1890 г. Многим, если не всем, обязан отцу, академику Леониду Осиповичу Пастернаку, и матери, превосходной пианистке.

Образованье получил в Московской 5-й классической гимназии и на историко-филологическом факультете Московского Университета, каковой и окончил по философскому отделению в 1913-м году.

К литературе пришел поздно, все школьные годы отдав музыке и прошедши в ней полный курс композиции.

Написал четыре книги стихов. Они называются: «Близнец в тучах», «Поверх барьеров», «Сестра моя Жизнь» и «Темы и Варьяции».

Борис Пастернак

Проза моя: «Апеллесова черта», «Письма из Тулы», «Детство Люверс» и «Воздушные пути» печаталась во «Временнике

Знамени Труда» (1918 г.), в альм. «Шиповник» (1922 г.), в сборнике «Наши Дни» (1922 г.) и в журн. «Русский современник» (1924 г.).

1924

ЧТО ГОВОРЯТ ПИСАТЕЛИ

О ПОСТАНОВЛЕНИИ ЦК РКП(б)

Я попрошу вас не искать в моих словах ни эзоповских нот, ни передовой гражданственности, ни отсталости, ничего, словом, кроме только того, что вручается вам без поисков и дается мне сейчас не без досады.

Иногда мне кажется, что чаяньями можно заменить факты и что слова, будучи сказаны связно, обязательно отвечают положению вещей. В одну из таких минут — это было летом — я прочел в газете резолюцию о литературе, и она произвела на меня сильнейшее впечатление. О нем особо. Именно, если б не ваши напо-минанья об отклике, я б так и сложил в сердце этот глубокий патетический мотив, проглядев его частности. Их я стал замечать только благодаря вам, вы заставили меня не раз прочесть резолюцию и в нее вникнуть. Тогда же мной овладели признанья:

«1) Мы вступили таким образом в полосу культурной революции, составляющей предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу.

2) Однако было бы совершенно неправильно упускать из виду основной факт завоеванья власти рабочим классом, наличие пролетарской диктатуры в стране.

3) Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан».

Меня обдало воздухом истории, которым хотят дышать эти утвержденья, дышать хочется и мне, и естественно, меня потянуло дышать вместе с ними. Тогда в сплошных приблизительнос-тях мне вообразились формы, глубоко не сходные с настоящими, и в горячих парах дали и досягаемости мне представилось нечто подобное тому, чем были для своего времени баррикад-но-уличный стиль Блока и сверхчеловечески-коллективный — Маяковского. За прорицаньями мне послышался разговор о том, как истории быть вполне историей и мне — вполне человеком в ней. Резолюция помогла отвлечься от множества явлений, становящихся ненавистными в тот момент, как ими начинают любоваться. Я забыл о своем племени, о мессианизме России, о мужике, о почетности моего призванья, о многочисленности писателей, об их лицемерной простоте, да и можно ли все это перечислить. Но вот вы не поверите, а в этом вся суть, мне показалось, что и резолюция об этом забыла, как все это надо ненавидеть для того, чтобы любить одно, достойное любви, чтобы любить историю.

Теперь, когда с вашей легкой руки я лишился всех иллюзий, мне уяснился и источник моего самообмана. Мне подумалось, что резолюция идеализирует рабочего так, как мне бы того хотелось, то есть с тою смелостью, широтой и великодушьем, без которых невозможен никакой энтузиастический разгон в эпоху, понимаемую полно, то есть так, как ее позволяют понимать приведенные выдержки. От такой идеализации резолюция воздерживается не по особенностям миросозерцанья, а оттого, что, имея много забот и привязанностей, она не может возвысить до исторического уровня что-нибудь одно. По той же причине падают цитированные утвержденья, и я позволяю себе дерзость усомниться в них по порядку.

Культурной революции мы не переживаем, мне кажется, мы переживаем культурную реакцию. Наличия пролетарской диктатуры недостаточно, чтобы сказаться в культуре. Для этого требуется реальное пластическое господство, которое говорило

бы мною без моего ведома и воли и даже ей наперекор. Этого я не чувствую. Что этого нет и объективно, явствует из того, что резолюции приходится звать меня к разрешенью тем, ею намеченных, пускай и более добровольному, чем это делалось раньше.

Наконец, среди противоречий эпохи, примиряемых по средней статистической, ничто не заставляет предполагать, чтобы стиль, ей соответствующий, был создан. Или, если угодно, следовало сказать так: он уже найден, и, как средняя статистическая, он призрачного и нулевого достоинства. В главных чертах он представляет собой сочетание сменовеховства и народничества. С этим можно от души поздравить. Стиль революционный, а главное — новый. Как он получился? Очень просто. Из нереволюционных форм допущена самая посредственная, таковая же и из революционных. Иначе и быть не могло, такова

ОТВЕТ НА АНКЕТУ «ЛЕНИНГРАДСКОЙ ПРАВДЫ»

Вы говорите, стихов писать не перестали, хотя их не печатают, изданных же не читают. Ценное наблюдение, хотя не оно меня убеждает в упадке поэзии — мы пишем крупные вещи, тянемся в эпос, а это определенно жанр второй руки. Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немыслима.

логика больших чисел. Вместо обобщений в эпохе, которые предоставлялось бы делать потомству, мы самой эпохе вменили в обязанность жить в виде воплощенного обобщенья.

Все мои мысли становятся второстепенными перед одной, первостепенной: допустим л и я или недопустим? Достаточно ли я бескачественен, чтобы походить на графику и радоваться составу золотой середины? Право авторства на нынешний стиль недавно принадлежало цензору. Теперь он его разделил с современным издателем. Философия тиража сотрудничает с философией допустимости. Они охватили весь горизонт. Мне нечего делать. Стиль эпохи уже создан. Вот мой отклик.

Однако еще вот что. Резолюция недаром меня так взволновала. Ее перспективы близки мне подругой причине. Я был возбужден и до нее. В последнее время наперекор всему я стал работать, и во мне начали оживать убежденья, казалось бы, давно похороненные. Я думаю, что труд умнее и благороднее человека и что художнику неоткуда ждать добра, кроме как от своего воображенья. Если бы я думал иначе, я бы сказал, что надо упразднить цензуру. Главное же, я убежден, что искусство должно быть крайностью эпохи, а не его равнодействующей, что связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии напоминать эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало. Вот источник моего оптимизма. Если бы я думал иначе, вам незачем было бы обращаться ко мне.

1925

Короче говоря, с поэзией дело обстоит преплачевно. Во всем этом заключен отраднейший факт. Просто счастье, что имеется область, неспособная симулировать зрелость или расцвет в период до крайности условный, развивающийся в постоянном расчете на нового человека, в расчете, прибавим, который и сам болеет и видоизменяется и из агитационного лозунга дня становится вольным двигателем поколения.

Кто виноват в бедственном положении поэзии? Двадцать шестой год тем, что он не тридцатый.

Можно ли тут чем-нибудь помочь?Только средствами черной магии.

Нужна ли вообще поэзия ? Достаточно такого вопроса, чтобы понять, как тяжело ее состоянье. В периоды ее благополучия не сомневаются никогда в ее бесспорной ненужности. Когда-нибудь это опять перестанет возбуждать сомнения и она воспрянет. Пока же, до этого времени принято думать, что искусство нужно для сохранения преемственности, как перемет от старой к новой, будущей культуре.

С этим взглядом я сталкивался в ответ на мое предложенье категорической прямоты и резкости в этом деле. Природе легче бороться с внезапным препятствием, нежели с постоянным тормозом, задрапированным формами потворства. Но как вы запретите искусство, отвечали мне. Не конец ли это поэзии и будет ли она еще существовать? Вероятно. Я думаю, ее прекращенью будут препятствовать явленья более знаменательные, чем настоящая анкета. Ну, например, забьет Швивая горка, оказавшись потухшим вулканом, или что-нибудь в этом роде.

Во всяком случае, как ни глубоко паденье поэзии, я и одной такой не отдам за десяток блистательнейших наших проз или еще похлеще. Не как поэт, о нет, гораздо шире, как лицо, увлеченное историей, как характер, втянутый в ее игру в момент, когда социализму возвращается его широчайшее нравственное содержание, заслоненное горячкой основоположничества.

Только поэзии не безразлично, сложится ли новый человек действительно или же только в фикции журналиста. Что она в него верит, видно из того, что она еще тлеет и теплится. Что она не довольствуется видимостью, ясно из того, что она издыхает.

18 января 1926

ПИСАТЕЛИ О СЕБЕ

Сейчас заканчиваю поэму «Лейтенант Шмидт», первые две части которой появлялись в «Новом Мире». Поэму хочу закончить судом и казнью, что будет дано в виде эпилога или как третья часть.

Больше года я работал над книгой «1905 год», которая будет состоять из отдельных эпических отрывков. Эта книга выйдет не раньше весны в ГИЗе. Я считаю, что эпос внушен временем, и потому в книге «1905 год» я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно.

Впоследствии я думаю заняться прозой. В сборнике «Рассказы», вышедшем в прошлом году в издательстве «Круг», повесть «Детство Люверс» является одной из глав большого романа, над которым я думаю работать.

Отрывки моих произведений печатаются в «Красной Нови», «Комсомольской Правде», «Новом Лефе» и др.

НАД ЧЕМ РАБОТАЮТ ПИСАТЕЛИ

Я работал и работаю над поэмой о 1905 годе. Вернее сказать, — это не поэма, а просто хроника 1905 года в стихотворной форме.

Работать над ней я начал с осени. Сейчас написаны начало Потемкинского восстания, Гапон, 9 января, декабрьское восстание. Эти фрагменты, пока еще лишенные внутренней связи, будут печататься в отдельных журналах, после чего я их переделаю еще раз и составлю уже к весне цельную вещь, книгу.

Работа меня очень удовлетворяет: она открывает мне новые горизонты. В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу. И я не испытываю теперь прежнего разочарования.

1926

НАШИ СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ О КЛАССИКАХ

От редакции: Мы обратились к ряду писателей с просьбой ответить на следующие вопросы нашей анкеты:

1) Что вы подразумеваете под понятием «классическая литература» ?

2) Знакомы ли вы с классической литературой ?

3) Влияют ли классики на ваше творчество? Кто из классиков влияет ?

4) Художественный метод какого классика вы считаете наиболее соответствующим отображением нашей современности?

Под классиком я разумею писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения. Классическая же литература есть совокупность таких произведений и тенденций, которые впоследствии принимаются за мировоззрение эпохи.

Читал классиков с детства.

В своей работе я чувствую влияние Пушкина. Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разном возрасте. Порывистая изобразительность Пушкина позволяет понимать его и импрессионистически, как я и понимал его лет пятнадцать назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе. Сейчас это понимание у меня расширилось, и в него вошли элементы нравственного характера.

Возможности художественного метода не черпаются никогда из изучения современности. Каждый из нас связан с нею функционально. Эту возможность можно было бы найти и через разложение современности, но вместо того, чтобы путем поименного перечисления всего живущего человечества наткнуться, между прочим, и на себя, — легче и разумнее строить, начиная с себя. Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики. Под эстетикой же художника я понимаю его представление о природе искусства, о роли искусства в истории и о его собственной ответственности перед нею.

АНКЕТА ИЗДАНИЯ «НАШИ СОВРЕМЕННИКИ»

/. Фамилия, имя и отчество. Пастернак Борис Леонидович.

2. Год рождения. 1890, 29 января ст. ст.

3. Место рождения. Москва.

4. Социальное положение (занятие отца).

Художник, академик живописи, ко времени рожденья был преподавателем Училища живописи (нынешнего Вхутемаса).

5. Образование

а) общее (где, когда).

Учился в Московской 5-й гимназии, соединявшей, в виде исключения, новую, реформированную Ванновским программу (естествознанье, новые языки и пр.) со старою, дореформенной (древнегреческий и пр.).

б) специальное (где, когда).

Окончил Московский университет по философскому отделению историко-филологического факультета в 1913 г.

РЕДАКЦИОННОМУ КОЛЛЕКТИВУ «ЛЕФА»

Несмотря на мое устное заявление об окончательном выходе из Лефа, сделанное на одном из майских собраний, продолжается печатание моего имени в списке сотрудников. Такая забывчивость предосудительна.

Вашему коллективу прекрасно известно, что это было расставание бесповоротное и без оговорок, в отличие от зимнего, тотчас по моем ознакомлении с первым номером, когда собранию удалось уговорить меня воздержаться от открытого разрыва и удовольствоваться безмолвной безучастностью к условной видимости моего участия.

Благоволите поместить целиком настоящее заявление в Вашем журнале.

Борис Пастернак

26 июня 1927

6. Последовательные этапы деятельности. Давал, еще в гимназические годы, частные уроки, потом служил воспитателем в 2-х — 3-х домах, занимался переводами.

В рубрике 5-й настоящей анкеты забыл упомянуть о музыке, которой занимался с детства, с 13-ти лет же и совсем серьезно, по линии композиторской, сперва с Ю. Д. Энгелем, а затем с Р. М. Глиэром. Также упустил назвать город Марбург, куда ездил летом 1912 г. завершать философское образование.

Автобиографической работой занят сейчас и сам: кое-что уже написано и находится в редакции журнала «Звезда», где дожидается продолженья, когда и начнет печататься. Копию написанного, если бы понадобилось, мог бы представить лицу, для которого заполняю анкету.

Литературой начал заниматься студентом годам к 22-м и первую книгу стихов («Близнец в тучах») выпустил в 1913 г. «Поверх барьеров», вторая книга стихов вышла в 1916 г., «Сестра моя жизнь» — в 1922, «Темы и варьяции» в 1923 (Берлинск. изд.). Проза в издательстве «Круг» — в 1925.

Я не знаю размера предполагаемой биографической статьи (или справки) и потому не представляю, в каком масштабе давать сведенья. Нужна ли библиография (критическая)?

Из поэтов больше всего обязан своим внутренним строем немецкому поэту Р.-М. Рильке. Из живых современников любимейший и наиболее (по задаткам и задачам) близкий поэт — Марина Цветаева. Затем Николай Тихонов. Маяковский, которого я боготворил, и Асеев, дарованье которого тоже редко оставляло меня равнодушным, давно переживают трудное и критическое для них время.

С «Лефом» никогда ничего не имел общего. Я не знаю, что связало обоих названных поэтов с десятком-другим людей, не успевших вовремя подыскать себе профессию и не удовлетворяющих той норме, которою обладают: новорожденный, первобытный дикарь и совершенный ремесленник, то есть человек, получивший отраженное воспитанье от дела, которому он себя посвящает.

Долгое время я допускал соотнесенность с «Лефом» ради Маяковского, который, конечно, самый большой из нас. Весь прошлый год, с первого же номера возобновленного журнала я

В феврале 1926 года я узнал, что величайший немецкий поэт и мой любимый учитель Райнер Мария Рильке знает о моем существовании, и это дало мне повод написать ему, чем я ему обязан. В те же приблизительно дни мне попалась в руки «Поэма Конца» Марины Цветаевой, лирическое произведение редкой глубины и силы, замечательнейшее со времени «Человека» Маяковского и есенинского «Пугачева». Оба эти факта обладали

делал бесплодные попытки окончательно выйти из коллектива, который и сам-то числил меня в своих рядах лишь условно, и вырабатывал свою комариную идеологию, меня не спрашиваясь. Они долго оставались втуне: меня просили ограничиться пассивным безучастием и своего несогласия на улицу не выносить. Скоро сохранять эту тайну стало невозможно. Я стал попадать в положенья двусмысленные и нестерпимые. Летом я написал в редакцию письмо о категорическом выходе с просьбой его напечатать. Оно напечатано не было, но так как вообще «Леф» мне представляется явленьем призрачным, состава и вещества которого я не в силах постигнуть, то я эту выходку оставляю без вниманья, потому что бороться можно только в материи и с материей, а не с претензиями полувоображаемой и неуловимой среды.

Сильнейшее мое убежденье, что из «Лефа» первому следовало уйти Маяковскому, затем мне с Асеевым. Так как сейчас государство равно обществу, то оно более, чем

какое бы то ни было, нуждается в честной сопротивляемости своих частей, лишь в меру этой экспансивности и реальных.

«Леф» удручал и отталкивал меня своей избыточной совет-скостью, то есть угнетающим ссрвилизмом, то есть склонностью к буйствам с официальным мандатом на буйство в руках.

Борис Пастернак

P. S. Я пишу это с налета, начерно и не для цитат.

1928

такой сосредоточенной силой, что без них я не довел бы работы над «Девятьсот пятым годом» до конца. Я обещал себе по окончании «Лейтенанта Шмидта» свидание с немецким поэтом, и это подстегивало и все время поддерживало меня. Однако мечте не суждено было сбыться, — он скончался в декабре того же года, когда мне оставалось написать последнюю часть поэмы, и весьма вероятно, что на настроении ее последних страниц отразилась именно эта кончина.

Тогда ближайшей моей заботой стало рассказать об этом удивительном лирике и об особом мире, который, как у всякого настоящего поэта, составляют его произведения. Между тем под руками, в последовательности исполнения, задуманная статья превратилась у меня в автобиографические отрывки о том, как складывались мои представления об искусстве и в чем они коренятся. Этой работе, которую я посвящаю его памяти, я не придумал еще заглавия. Я ее еще не кончил.

Теперь о читателе.

Я ничего не хочу от него и много ему желаю. Высокомерный эгоизм, лежащий в основе писательского обращения к «аудитории», мне чужд и недоступен. По прирожденной золотой способности читатель сам всегда понимает, что в книге делается с вещами, людьми и самим автором. Вдалбливая ему наши выдумки о том, что мы именно сделали и как этого достигли, мы не просвещаем его, а обеспложиваем. Кроме того, и из нас-то понимаюттолком, что делают, лишьте, которые делают очень мало и плохо, — основание для поучений довольно гнилое. Вызов к автору незаслуженно унижает читателя. Наши произведения должны и могут быть его личными сердечными событиями. Выводя читателя из его загадочной неизвестности на скудный свет наших мелких самоистолкований, мы трехмерный мир автора, читателя и книги превращаем в плоскую иллюзию, никому не нужную.

Вероятно, я люблю читателя больше, чем могу сказать. Я замкнут и необщителен, как он, и, в противоположность писателям, переписки с ним не понимаю.

ОТВЕТ НА АНКЕТУ «ВЕЧЕРНЕЙ МОСКВЫ» «МОЯ ПЕРВАЯ ВЕЩЬ»

Вас интересует, как кто начинал и что об этом говорила критика. Начал я поздно и посредственно, принят был не по заслугам сочувственно, но дело не в этом. Дело в том, что то, с чего я начал, я подверг в самое последнее время коренной переработке.

Вещи, которыми я дебютировал, писались до войны. Независимо оттого, каким оно было в действительности, время казалось положенным от природы. Живая очевидность молча говорила за себя. Она действовала сильнее всяких разъяснений. Символика личного роста художника, внутренняя символика его творческого напряжения была тем языком, красноречье которого не оставляло ничего в неясности. Искусство и тогда не задавало загадок, но оно могло себе позволить лаконическую недосказанность, иногда от него неотъемлемую. Лишь большей или меньшей глубиной наделялось его произведенье; разъясняла же книгу ее собственная судьба.

Другое дело теперь. Общество изменилось в иной и несравненно сложнейшей степени, нежели принято думать. У него нет реальной структуры. Если бы оно устоялось в своей новизне, времени была бы возвращена та незаметность, которую оно утратило 15 лет тому назад. Но мы знаем, что это не так, и как ни честно трудимся все

мы порознь, мы не можем сказать, что действительность эпохи вся без остатка распадается на эти реальные, непреложные доли нашего взаимосоприкасающегося труда. Нет, скорее ее характеризует получающийся остаток. Добровольно или против воли все мы еще толпимся перед зрелищем времени, которое никак не может привыкнуть к мысли, что вслед за войной оно вошло в историю. Подобно войне, оно хочет быть больше и громче людей и, отрывая нас от нашей жизни, в которой только и может быть его правда, все еще не может уходиться, размениваясь в каждодневных самовозвели-ченьях.

Я не верю в жизнь книги в наши дни. Я не верю в творческое участие среды в дальнейшей судьбе произведенья, потому что требуется бесконечное множество разных сред, для того чтоб невымышленной реальностью была их совокупность. Когда-то книга, начиная свое общественное восхожденье, шла от бли

ПОПУТЧИК

ИЛИ «СОПРОЛЕТАРСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»?

Я не знаю, как называется в смысле общественной градации тот раздел литературы, в котором Константину Федину принадлежит первое место, и не знаю, есть ли у меня на то право, но любым

жайшего автору узкого круга ко все более обширным. Только этот путь и осмысливал произведенье, почти всегда иррациональное, то есть неосмысленное в своем первоисточнике. Там, где кончался человек, некогда начинались люди, сейчас же непосредственно за ним открываются миллионы, а что это означает, знают из нас лишь Толстые, да и то только в столетнюю свою годовщину. Недавно искусству ставили в вину его былой индивидуализм. Но сейчас оно более чем индивидуально, оно физически одиноко, оно — нечеловечно. Отвлеченная все-целость государства жива по-единому лишь в день государственного событья. Для того чтобы с полной правдивостью продолжать жить ею и дальше, ее надо переживать во все возрастающих частностях, то есть по-родному, тепло, ошибочно, противоречиво и случайно.

Но я отвлекся в сторону. Несложная работа, которую я провел над ничтожными поделками моей юности, таких разъяснений не стоит. Однако не нуждается в оговорках и сказанное, как бы ни был мал повод, по которому все это приведено.

А теперь о переделке. Исходя из общих наблюдений над современным искусством, его судьбой и ролью в обществе, я сделал следующее. Лучшие из ранних своих вещей я остановил в их поэтическом теченьи, в их соревнующемся сотрудничестве с воображеньем, к которому они обращались, в их полете и расчете на подхват с ближайшей родной трапеции, жившей однажды тем же полетом и расчетом. Все, что в них было движущегося и волнообразного, я превратил в складки закостенелого и изолированного документа. Веянье личного стало прямой биографической справкой. Растворенная в образе мысль уступила место мысли, доведенной до ясности высказанного убеждения.

Октябрь 1928

ПИСАТЕЛИ О СЕБЕ

Работаю я сейчас над клубком, который последовательными очередями обязался распутать к осени. Это — совокупность трех взаимно связанных работ, по исполнении которых у меня оформится материал для четырехтомного собрания сочинений, а вместе с тем отдельными выпусками будут подготовлены к печати: сборник прозы и «Спекторский» — роман в стихах. О собрании пока ни с кем еще не договаривался, «Спекторский» же выйдет отдельной книгой в Ленгизе.

Часть фабулы в романе, приходящуюся на военные годы и революцию, я отдал прозе, потому что характеристики и формулировки, в этой части всего более обязательные и разумеющиеся, стиху не под силу. С этой целью я недавно засел за

повесть, которую пишу с таким расчетом, чтобы, являясь прямым продолжением всех до сих пор печатавшихся частей «Спекторского» и подготовительным звеном к стихотворному его заключению, она могла войти в сборник прозы, — куда по всему своему духу и относится, — а не в роман, часть которого составляет по своему содержанию. Иными словами, я придаю ей вид самостоятельного рассказа.

Когда я ее кончу, можно будет приняться за заключительную главу «Спекторского». К этой работе надеюсь приступить летом. В согласии с печатавшимися ранее отрывками окончание романа обещано «Красной Нови».

Затем, в пополнение сборника прозы мне останется дописать полуфилософскую биографического содержания вещь, начатую прошлой зимой и брошенную на первой трети. Вчерне она называется «Охранной грамотой» и законтрактована «Звездой».

Я никогда не мог избавиться от подозрения, что за нашими обычными распевами о том, чем мы заняты и что готовим миру, Должен слышаться глупейший подголосок притязания, как бы

местом в этом ряду я был бы доволен, как положеньем, отвечающим моим истинным идеологическим посылкам и устремленьям.

Я назвал автора, а не группу потому, что определяющим считаю в нашей работе дела, а не намеренья.

9 декабря 1928

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА

Родился 29 января ст. ст. 1890 в Москве, в семье художника. Писать начал поздно, 23-х лет от роду. Все, что можно было сообщить мало-мальски интересного, рассказал в «Охранной грамоте».

В революции дорожу больше всего ее нравственным смыслом. Отдаленно сравнил бы ее действие с действием Толстого, возведенным в бесконечную степень. Сначала же нравственно уничтоженный ее обличительными крайностями, не раз чувствовал себя потом вновь и вновь уничтожаемым ими, если брать ее дух во всей широте и строгости.

Помнить и не забывать его всегда приходилось самому, — жизнь о нем не напоминала. Так неслыханно сурова она к сот

трезво и скромно мы эти сведения ни давали. Вот почему, подобно большинству товарищей, я всегда от таких вопросов уклонялся. На этот раз я не только отвечаю с готовностью, но излишне подробным разбором задуманного довожу названный оттенок до явного неприличия.

Вот в чем дело. Вторая половина истекшего года была у меня, по семейным и другим причинам, очень неудачна: работать мне не пришлось. Забор авансов, которым все кончилось, повлек за собою обычную в таких крайностях переоценку своих сил, у меня на руках два договора и столько же на совести словесных обещаний. Я их не двоил, то есть у меня нет вещей, запроданных в разные места. Но договорные сроки, как теперь вижу, я не буду в силах соблюсти.

Предоставленным вами случаем я воспользовался, чтобы расчленить до последней отчетливости свои планы на случай могущих возникнуть в близком будущем недоразумений и нареканий. Теперь видно, что дело не в большей добросовестности с одним издательством в ущерб другому и не в предпочтении, оказываемом одной редакции перед другой, а в тематических и материальных тисках, развинчиваемых постепенной последовательностью названных работ, друг из друга вытекающих и по своим очередям необратимых.

1929

ПАМЯТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

НЕКРОЛОГ

8-го января в половине первого скончался Андрей Белый. Умер величайший русский писатель, человек до конца не состарившейся гениальности, всю жизнь раздиравшийся противоречиями своих разнообразных задатков.

Имя каждого гения всегда отмечено созданием своей школы: творчество Андрея Белого — не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, оно — создатель громадной литературной школы. Перекликаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А, Белый делал это полнее и совершеннее. Джемс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джойс — ученик Андрея Белого. Пришед в русскую литературу представителем школы символистов, Белый создал больше, чем все старшее поколение этой школы, — Брюсов, Мережковские, Вяч. Иванов, Сологуб и др. Он перерос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие русские литературные течения. Мы, авторы этих первых посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками.

Как многие гениальные люди, Андрей Белый был соткан из колоссальнейших противоречий. Человек, родившийся в семье

ням тысяч и миллионам; так — сравнительно мягка к специальностям и именам. Этой неудовлетворенности не выправить никакой перестройкой, для этого надо родиться другим.

От этого недовольства собою мог бы избавиться, если бы в согласьи с основным тоном революции мог бы и сам обвинять и поучать, как Демьян Бедный, Горький и Маяковский. Одного я холодно принимаю, другого чту, как огромного писателя и человека, третьего горячо любил. Всем им общо то прирожденное и возвышающее сознанье личной правоты, которого нет у меня и без которого такое морализирование немыслимо.

А только это и было и останется революционным.

Б, Пастернак

21 сентября 1932

ВЧЕРА ВЕЧЕРОМ В МОСКВУ ПРИЛЕТЕЛИ ТОВАРИЩИ ДИМИТРОВ, ПОПОВ И ТАНЕВ

Здравствуйте. В придачу к слышанному со всех концов света примите выражение восхищения — моего и моих друзей.

Год прошел под ежедневным отблеском вашего мужества. Спасибо за пример, за образец того, источником каких чудес может быть чувство долга.

Вы пожизненно обязали нас, украсив нам часть наших воспоминаний.

Б. Пастернак. ПаолоЯшвили. Тициан Табидзе. Николо Мицишвили

28 февраля 1934

русского ученого-математика, окончивший два факультета, изучавший философию, социологию, влюбленный в химию и математику при не меньшей любви к музыке, Андрей Белый мог показаться принадлежащим к той социальной интеллигентской прослойке, которой было с революцией не по пути. Если к этому прибавить, что во время своего пребывания за границей Андрей Белый учился у Рудольфа Штейнера, последователи которого стали мракобесами Германии, то тем существенней будет отметить, что не только сейчас же после октябрьской революции А. Белый деятельно определил свои политические взгляды, заняв место по нашу сторону баррикад, но и в самом существе своего творчества должен быть отнесен к разряду явлений революционных. Этот переход определяется всей субстанцией А. Белого. Он не был писателем-коммунистом, но легче себе представить в обстановке социализма, нежели в какой-нибудь иной, эту деятельность, в эстетическом и моральном напряжении своем всегда питавшуюся внушениями точного знания, это воображение, никогда ни о чем не

мечтавшее, кроме конечного освобождения человека от всякого рода косности, инстинктов собственничества, неравенства, насилия, дикарства и всяческого мракобесия. <...>

8 января 1934

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Я приготовил и записал свое короткое слово и буду его сейчас читать, но в последнюю минуту я подумал о том, что у нас происходят прения, что в моих словах, наверное, будут искать намеков. Помните — в этом смысле я не борец. Личностей в моем слове не ищите, я его обращаю к моим сверстникам и людям, которые моложе меня по возрасту и работе. (Аплодисменты.)

Товарищи, мое появление на трибуне не самопроизвольно. Я боялся, как бы вы не подумали чего дурного, если бы я не выступил.

Двенадцать дней я из-за стола президиума вместе с моими товарищами вел со всеми вами безмолвный разговор. Мы обменивались взглядами и слезами растроганности, объяснялись знаками и перекидывались цветами. Двенадцать дней объединяло нас ошеломляющее счастье того факта, что этот высокий поэтический язык сам собой рождается в беседе с нашей современностью, современностью людей, сорвавшихся с якорей собственности и свободно реющих, плавающих и носящихся в пространстве биографически мыслимого.

Среди нас есть члены с решающим и совещательным голосом и гости, проходящие по билетам.

Поэтический язык, о котором я вам напомнил, звучал здесь всего сильнее в выступлениях людей с наиболее решающим голосом — гостей без билетов, членов делегаций, нас посещавших. Поэтический язык во всех этих случаях достигал такой силы, что раздвигал границы действительности и уносил в ту область возможного, которая в социалистическом мире есть вместе с тем и область должного. Тогда пионеры из детей вообще превращались в ваших собственных, и вы открывали переливы вашего собственного голоса в словах курсанта Ильичева. И когда я в безотчетном побуждении хотел снять с плеч работницы Мет-ростроя тяжелый забойный инструмент, названия которого я не знаю (смех), но который оттягивал книзу ее плечи, — могли знать товарищ из президиума, вышутивший мою интеллигентскую чувствительность, что в многоатмосферных парах, созданных положением, она была в каком-то мгновенном смысле сестрой мне и я хотел помочь близкому и давно знакомому человеку.

На этом поэтическом языке, товарищи, так много сказано в течение съезда, и сказано с такою силой, что к этому нечего прибавить, но так как я говорю об этом в день теоретических прений о поэзии, я воспользуюсь всем сказанным для вывода о существе той вещи, которая является предметом наших споров.

Что такое поэзия, товарищи, если таково на наших глазах ее рождение? Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудримся испортить. Но как бы то ни было, именно это, товарищи, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия.

В заключение — несколько дружеских пожеланий. Когда кончится съезд и прилив слышанного, и виденного, и испытанного сменится отливом, я бы хотел, чтобы в тишине, обнажающей дно перед новым подъемом, каждый из нас остался с одним

только существенным и совершенным, вся же невесомая и бесполезная словесность оказалась отмытой, сполоснутой и унесенной переживаниями на съезде, явлением съезда, речами лучших из наших товарищей на съезде. А ведь их, к нашему счастью, было так много!

Есть нормы поведения, облегчающие художнику его труд. Надо ими пользоваться. Вот одна из них:

Если кому-нибудь из нас улыбнется счастье, будем зажиточными, товарищи, но да минует нас опустошающее человека богатство. «Не отрывайтесь от масс», — говорит в таких случаях партия. У меня нет права пользоваться ее выражениями. «Не жертвуйте лицом ради положения», — скажу я совершенно в том же самом, как она, смысле. При огромном тепле, которым окружает нас народ и государство, слишком велика опасность стать социалистическим сановником. Подальше от этой ласки во имя ее прямых источников, во имя большой и дельной и плодотворной любви к родине и нынешним величайшим ее людям

ПРИВЕТСТВИЕ ПО ПОВОДУ ДЕСЯТИЛЕТИЯ «НОВОГО МИРА»

Поздравляю редакцию с десятилетием журнала. Не верится, что это всего десятилетие, — столь определяющая часть жизни падает на эти годы.

Кажется, чуть ли не с первого литературного рождения журнал вел меня, воспитывал и переделывал к лучшему. В особенности, наряду с нынешним его руководством относится это к годам редактирования Вячеслава Павловича Полонского.

В моем представленье последние семь лет неразделимы, и для меня высшая честь и радость принести благодарность за них Ивану Михайловичу Тройскому.

Б. Пастернак

Декабрь 1934

ВЫСТУПЛЕНИЕ

НА КОНГРЕССЕ В ЗАЩИТУ КУЛЬТУРЫ

Поэзия останется всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли; она всегда будет проще того, чтобы ее можно было обсуждать в собраниях; она навсегда останется органической функцией счастья человека, переполненного блаженным даром разумной речи, и, таким образом, чем больше будет счастья на земле, тем легче будет быть художником.

Июнь 1935

на деловом и отягченном делами и заботами от них расстоянии. (Продолжительные аплодисменты.)

[Каждый, кто этого не знает, превращается из волка в болонку, а если уж изменять нам родную фауну, то, конечно, в сторону ее повышения.]

Август 1934

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА III ПЛЕНУМЕ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Товарищи, я тоже взволнован, как и все до меня выступавшие ораторы. Я могу сказать, что всего ближе отволновался за меня Асеев, когда он говорил о Белоруссии, о белорусской поэзии, когда он говорил о той радости, которую приносит близость языков.

Я ехал сюда, главным образом радуясь будущей встрече с Якубом Коласом, с Янкой Купалой, с Александровичем. Я ограничусь сейчас только тем, что принесу им сердечную благодарность за их существование (аплодисменты), за то, что они такие чистые, настоящие.

При мысли о них в сознании подымались такие имена, как Кольцов и Никитин. Я думал говорить о народной поэзии в этой связи. Но я так усидчиво и трудолюбиво выслушивал прения этих трех дней, что, постепенно зажившись на них, утратил свой

РЕДАКЦИИ «ИЗВЕСТИЙ ЦИК и ВЦИК», т. БУХАРИНУ

Видел Францию первый раз. Париж подавил своей красотой, красотой первоисточника, из которого в свое время, как заимствование, рождались новейшие столицы Европы — Берлины и Петербурги.

На съезде самым замечательным было интуитивное и почти непостижимое понимание людьми, у нас не побывавшими, объективного значения совершающегося в СССР. Всего сильнее это выразилось в заключительных словах Андре Жида, произнесенных им с подъемом, единодушно оцененным трехтысячным собранием.

Несколько слов о родине. Несмотря на радушные приглашения во французские и английские деревни со стороны близких по духу людей из писательского мира, предпочитаю вернуться домой.

Всею кровью приветствую на столбцах вашей газеты дорогих соотечественников.

До скорого свидания Борис Пастернак

77 июля 1935

первоначальный пафос. Зато накопился материал, по которому полезно поговорить суховато, с некоторым снижением плана.

Когда Италия открыла военные действия против Абиссинии, «Известия» напечатали выдержки из толстовского дневника девяносто шестого, вероятно, года, времени первого нападения Италии на Абиссинию. Я эти выдержки прочел и был потрясен сходством языка Толстого с языком Ленина по таким же вопросам. Я об этом упоминаю потому, что мне дорого это сходство, пусть обманчивое по сути и мнимое, но разительное по тону, по простоте толстовской расправы с благовидными и общепризнанными условностями мещанской цивилизации и империализма. Своей речи о Маяковском Мустангова предпослала обширное слово об истинных предшественниках нашей нынешней поэзии, она сделала это теоретически продуманно и в более бесспорном разрезе. Следуя за нею в несколько неожиданном направлении, я хочу напомнить, что и наш социалистический реализм не мог свалиться с неба, в готовом виде, что и тут в прошлом могут быть корни сверх еще тех, которые достаточно изучены и всем известны. Так вот мне лично кажется, что честь провозвестничества в этом отношении с Максимом Горьким разделяет Толстой, или точнее: бури толстовских разоблачений и бесцеремонностей. Лично для меня именно тут где-то пролегает та спасительная традиция, в свете которой все трескуче-приподнятое и риторическое кажется неосновательным, бесполезным, а иногда даже и морально подозрительным.

Мне кажется, что в последние годы мы в своей банкетно-писательской практике от этой традиции сильно уклонились и в адвокатском своем красноречии точно ждем какого-то нового Толстого, на этот раз воспитанного революцией социалистической (Алексей Толстой тут так и просится на уста), который бы нас, социалистических реалистов, на пленуме представил в раме новых каких-то «Плодов просвещения».

Именно с этой точки зрения мне очень понравился доклад Суркова. В нем было гораздо меньше той приподнятой, фанфарной пошлости, которая настолько вошла у нас в обычай, что кажется для всякого обязательной.

Скажем правду, товарищи: во многом мы виноваты сами. Ведь не все на свете создается дедуктивно, откуда-то сверху. Каждый слой общества живет по-своему и отчасти повинен в природе своих отложений. Мы все время накладываем на себя какие-то добавочные путы, никому не нужные, никем не затребованные. От нас хотят дела, а мы все присягаем в верности. Об этом очень хорошо говорил Светлов.

За редким исключением, очень немного ораторов говорили спокойно, трезво, по существу. Правда, эта задача невыполнимая — в рамках пленума дискуссировать о самых основах искусства, если бы даже каждому отвели по часу на выступление. Есть много застарелых предрассудков и предвзятых мнений. Разбору этих заблуждений надо было бы посвятить целую жизнь, что нелегко само по себе, но задача эта затруднена и с другой стороны. Множество ложных взглядов стало догматами потому, что они утверждаются всегда в паре с чем-нибудь другим, неопровержимым и даже священным, и тогда как бы часть благодати с этих абсолютных бесспорностей переходит на утверждения, далеко не для всякого обязательные.

Например, Безыменский начал с таких вещей, как революция, масса, советское общество, и не без демагогии перешел на упреки, обвинив меня, как в чем-то несоветском, в том, что я не «езжу читать стихи» (его выражение). А что, если я этого не делаю именно из уважения к эпохе, доросшей до истинных и более серьезных форм? А что, если я именно в том, что кажется непонятным Безыменскому, вижу свою заслугу? А что, если, например, меня однажды пленило, как ездили и продолжают ездить Пушкин и Тютчев по своим книгам, и я все силы своего сердца отдал трудностям этих поездок в ущерб чрезмерно укоренившейся у нас легкости разъездов эстрадных?

Товарищи, давно-давно, в году двадцать втором, я был пристыжен сибаритской доступностью победы эстрадной. Достаточно было появиться на трибуне, чтобы вызвать рукоплескания. Я почувствовал, что стою перед возможностью нарождения какой-то второй жизни, отвратительной по дешевизне ее блеска, фальшивой и искусственной, и это меня от этого пути отшатнуло. Я увидел свою роль в возрождении поэтической книги со страницами, говорящими силою своего оглушительного безмолвия, я стал подражать более высоким примерам.

Товарищи, если у нас терпится разврат эстрадных читок, в балаганном своем развитии доходящий временами до совершенного дикарства, то это только потому, что Маяковский и в этом отношении, то есть как явление на эстраде, был такою живою истиною и дал так потрясающе много, что как бы на несколько поколений вперед оправдал это поприще, искупив грехи многих будущих героев мюзик-холла.

Меня очень удивило, что на этом пленуме так часто повторяли мое имя. Товарищи, я неповинен в этом, мне непонятны эти тенденции, сам я лично не подавал повода к этим преувеличениям. Как каждый из вас, я нечто реальное, я не прозрачен, я — тело в пространстве. Но у нас много забавников с чрезвычайно эстрадным воображением. Не я один, любой предмет в их трактовке обрастает горою пошлостей, вы сами были свидетелями таких выступлений. Ответственен ли я за то, что именно так, а не иначе раскрывается взору Безыменского жизнь, искусство, назначение человека и его собственная роль во всем этом? Ответственен ли я за то изящество, с которым Вера Ин-бер разделила историю человечества на две главные части, усмотрев разрешение всех тревог и горестей, по ее мнению, у нас немыслимых, в геометрическом чертеже на заиндевелом окне трамвайного вагона?

Уткин сам, далеко не мой кумир и отнюдь мне не доброжелатель, возражая на разбор его стихов, предпринятый Верой Михайловной, заметил, что ей-де не нравится, как он убивает в стихах одного из своих персонажей, и она бы это сделала по-другому.

Надо сказать в защиту Веры Инбер, что она тут не в одиночестве. За немногими исключениями, все тут разбирали строки и строфы как действительные происшествия или неловкости, совершенные по оплошности, или, в лучшем случае, как яркие или неяркие анекдоты. Но, товарищи, фельетон всего лишь только жанр, и как он ни распространен в наши дни, это далеко для нас не обязательная философская система.

Вообще о стихописании тут говорили как о работе какого-то постоянно действующего аппарата с выработкой, прямо пропорциональной приложенному труду. Мне представился водяной насос, несмотря на все старания все же еще отстающий от общих потребностей. Но все клялись тут: приналяжем, ну, ясно, воды будет теперь больше, и насчет нашего поэтического будущего можно быть спокойным.

Нет, серьезно, товарищи, во многом я части выступавших просто не понимаю, — у нас разный язык. Здесь, например, очень уверенно отличали стихи хорошие от плохих, точно это правильно или неправильно выточенные машинные детали. Между тем под видом плохих стихов приводили и не стихи даже, а просто образцы безвкусицы, морально не случайной, и я лишний раз убедился в том, что, вообще говоря, плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, то есть целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую. И стахановские обещания отлица последних противоречием своим способны привести в уныние.

Лучше всего, с искренним и плодотворным волнением говорили здесь о стахановцах немецкий поэт Иоганнес Бехер и Семен Кирсанов. К тому, что они сказали, мне хотелось бы прибавить одно: эта неожиданность — самый большой подарок, каким нас может порадовать жизнь; таких неожиданностей должно быть больше в нашей области, о неожиданностях следовало говорить на этом пленуме, и о них ничего не говорилось. Вы увидите дальше, к чему я клоню, выделяя эту подробность.

Хотя только что я усомнился в целесообразности деления стихов на хорошие и плохие, последние, вообще говоря, мыслимы в несколько другой связи. Так, для меня, товарищи, наступил подобный период, и я ему радуюсь. В течение некоторого времени я буду писать плохо, с прежней своей точки зрения, впредь до того момента, пока не свыкнусь с новизной тем и положений, которых хочу коснуться. Плохо это будет со многих сторон: с художественной, ибо этот перелет с позиции на позицию придется совершить в пространстве, разреженном публицистикой и отвлеченностями, мало образном и неконкретном. Плохо это будет и в отношении целей, ради которых это делается, потому что на эти общие для всех нас темы я буду говорить не общим языком, я не буду повторять вас, товарищи, а буду с вами спорить, и так как вас — большинство, то и на этот раз это будет спор роковой и исход его в вашу пользу. И хотя я не льщу себя тут никакими надеждами, у меня нет выбора, я живу сейчас всем этим и не могу по-другому. Два таких стихотворения я напечатал в январском номере «Известий», они написаны сгоряча, черт знает как, с легкостью, позволительной в чистой лирике, но на такие темы, требующие художественной продуманности, недопустимой, и, однако, так будет, и я не могу этого переделать, некоторое время я буду писать как сапожник, простите меня.

Теперь вот что, товарищи, — я этого уже слегка коснулся. Бывают следствия смещений гигантоманических, по отношению к которым каждый из нас не более козявки. Но в какой-то стороне нашего литературного застоя повинны мы сами, как члены корпорации, как атомы общественной ткани. И не от повышения трудолюбия, как тут говорилось, можно ждать спасения. Искусство без риска и душевного самопожертвования немыслимо, свободы и смелости воображения надо добиться на практике, здесь именно уместны неожиданности, о которых была речь выше, не ждите на этот счет директив. В таком духе тут высказывались только двое: Светлов и Бехер.

Задача ли правления союза, чтобы сказать вам: будьте смелее? Это задача каждого из нас, это наша собственная задача. На то каждому ведь и даны ум и сердце. Я не помню в нашем законодательстве декрета, который бы запрещал быть гениальным, а то кое-кому из наших вождей пришлось бы запретить самих себя. Значит, в смысле

возможности новых идей простор, вероятно, у нас не меньший, чем в отношении перелицовыва-ния старых.

И раз я уже употребил такое выражение, как гениальность, я несколько остановлюсь на этом понятии, во избежание превратных толкований. На мой взгляд, гений сродни обыкновенному человеку, более того: он — крупнейший и редчайший представитель этой породы, ее бессмертное выражение. Это — количественные полюсы качественно однородного, образцового человечества, дистанция же между ними не пустует. Промежуток этот заполнен теми «интересными людьми», теми необыкновенными и всегда третьими лицами, которые-то, на мой взгляд, и составляют толщу так называемой посредственности. Убеждение это я однажды уже высказал по поводу Маяковского в книге, которую бы теперь написал по-другому. Но там он был назван человеком крупного обыкновения. Нет, товарищи, такого обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гениален, это-то нас и объединяет, на этом-то правильном наблюдении и воздвигла религия свою ложную надстройку о бессмертии души, и только посредственность, выдумавшая длинные волосы, скрипки и бархатные куртки, нас разъединяет.

Единственно лишь в понимании этой промежуточной среды, то есть в кривом зеркале посредственности, получается так,

НОВОЕ СОВЕРШЕННОЛЕТЬЕ

Пишу наспех, подавленный важностью акта и величавостью документа, в особенности первою его, полной огромных итогов, генетической главой. Состояние, в которое я приведен, далеко от того, чем должно быть спокойное, дающее сырье для законодательных дополнений, обсужденье. Оно начинается позднее, особенно на практике, в проведении в жизнь обнародованных предначертаний, например, в обсуждении выборных кандидатур или во множестве других случаев, и всякий примет в этом участие.

что ежели я пишу так, как умею, то, следовательно, я должен то-то и то-то, и, в частности, скажем, должен отрицать Демьяна Бедного. Начну с того, что я предпочитаю его большинству из вас, а дальше скажу и больше. Видите ли, товарищи, мне глубоко безразличны отдельные слагаемые цельной формы, лишь бы только последняя была первична и истинна, то есть мне безразлично, художническая ли страсть, вроде описанной Бальзаком в «Неведомом шедевре», или какая-нибудь другая, является источником крупного участия в жизни, лишь бы между автором и выражением не затесывались промежуточные звенья подражательства, ложной необычности и дурного вкуса, вкуса, дурного в особом смысле: вкуса, дурного тем, что это есть вкус посредственности. И я скажу вам, товарищи, что Демьян Бедный не только историческая фигура революции в ее решающие моменты фронтов и военного коммунизма, он для меня и по сей день остается Гансом Саксом нашего народного движения, и Маяковский, гениальности которого я удивлялся раньше многих из вас и которого любил до обожанья, на этом участке ни в какое сравнение с натуральностью Демьяновой роли не идет. Там, где один без остатка растворяется в естественности близкого ему призвания, другой находит лишь точку приложения части своих бессмертных сил. Я беру это в разрезе историческом, товарищи, а не под углом зрения эстетической техники, и, во избежание новых кривотолков, на этом кончаю. (Бурные продолжительные аплодисменты.)

Февраль 1936

Прежняя конституция сложила тело нового общества, нынешняя — обозначает вступление его в полную историческую жизнь. Она представляет ему возможность полностью развить свою, зрелости и его строению отвечающую, душу.

Это праздник для мыслителя и художника, его долгожданное, после всех его двадцатилетних метаморфоз, новое совер-шеннолетье. Итак, он не ошибался, радуясь и славословя даже и в минуту душевных затруднений. В прирожденной тяге к великому, в неизменной вере в человека, давшего свое имя времени, он не мог не предчувствовать окончательного расковывающего исхода.

Законодатель, прибавивший этим созданием новые черты к своей славе, обессмертил себя задолго до этого акта. Бессмертным было и время, как пора в жизни человечества, недоступная забвению. Однако оставалась опасность, что осмысленье и творческое одухотворенье нами пережитого станет уделом будущих поколений, что мы завещаем им одну документацию нашего не до конца освещенного существованья, что мы не выйдем из стадии бездеятельной долговечности, как некоторое историческое данное, пусть и огромное. Конституция эту опасность устраняет. Она перемещает задачу самоосознания из рук будущего в наши собственные. Это-то и называется свободой.

Свободна яблоня, гнущаяся до земли под тяжестью своего урожая. Свободна от пустоцвета, от незадач опыленья, от засухи и червяка, ото всего того, что, ценою бесплодья, облегчило бы и выпрямило ее ветки.

Никогда (и в этом корень слепого обвинения меня и ряда художников в аполитизме), никогда не понимал я свободы как увольнения от долга, какдиспенсации, как поблажки. Никогда не представлял ее себе как вещь, которую можно добыть или выпросить у другого, требовательно или плаксиво. Нет на свете силы, которая могла бы мне дать свободу, если я не располагал уже ею в зачатке и если я не возьму ее сам, не у Бога или начальника, а из воздуха и у будущего, из земли и из самого себя, в виде доброты и мужества и полновесной производительности, в виде независимости от слабости и посторонних расчетов. Так представляю я себе и социалистическую свободу.

ПИСЬМО

В РЕДАКЦИЮ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ»

В своем докладе о Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде советов тов. В. П. Ставский привел несколько моих строк из десятой книги «Нового мира», которые оценил как клевету на советский народ. Вот эти строки, в их взаимосвязи с предшествующим:

Народ, как дом без кром, И мы не замечаем, Что этот свод шатром, Как воздух, нескончаем.

Он — чащи глубина, Где кем-то в детстве раннем Давались имена Событьям и созданьям.

Ты без него ничто. Он, как свое изделье, Кладет под долото Твои мечты и цели.

Во второй строфе говорится о языке, в третьей, вызвавшей нареканья, о том, что индивидуальность без народа призрачна, что в любом ее проявлении авторство и заслуга движущей первопричины восходят к нему — народу. Народ — мастер (плотник или токарь), а ты, художник, — материал.

Такова моя истинная мысль, и как бы ее дальнейшая судьба ни сложилась, я в ней не вижу ничего, с идеей народа несовместимого. Происшедшее недоразумение объясняю себе одной только слабостью и неудачностью этого места, равно как и вообще этих моих стихов.

Не откажите, пожалуйста, напечатать данное заявление.

С товарищеским приветом

Борис Пастернак

5 января 1937

ОБРАЩЕНИЕ

В ПРЕЗИДИУМ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

О чем думаю я, когда минутами выхожу из глубокого потрясения? Все эти годы складывались наши нравы, язык наших собраний, наш печатный слог. Как часто в это затаскивалась рука обмана, как часто, останавливаясь перед высокопарной недосказанностью и внутренне ей не веря, я, как оказывается, наталкивался на умышленную и заведомую недомолвку! Хочется, как рубашку, разорвать на себе все наше привычное словоодея-ние и остаться при одном голосе сердца, для подделки наименее благодарном. И что бы тогда, первым делом, напомнил он мне в эту страшную минуту?

Что никогда, вступая на наше обрывистое вековое бездорожье, не ждали мы, люди поколения, ручательства от революции в благополучном ее исходе. Беспартийные и какие бы то ни было, связанные рожденьем с новым возрастом родины, понимали мы, что если даже суждено нам, горя, сгореть в общей катастрофе, то и тогда достаточно будет векового посмертного нашего свеченья на благо будущего, чтобы благословить время, так нами распоряжающееся.

Но случилось невероятное. Сто лет, начиная от декабристов, готовилась русская революция, и вот она пришла, та самая, о которой думал Пушкин, с тем самым Кромвелем, который, может быть, мечтался ему. И по такой подготовке она должна была стать социалистической.

Общества, которое бы зиждилось не на частной собственности, история еще не знала. Согласно ходячей преемственности, ее упразднение означало конец света. Но свет не кончился, государство стало расти и крепнуть в новой устойчивости.

Чего же тогда они хотели, если это чудо не остановило их, чему всю молодость служили? Этого никогда не пойму я, и не ищу, и боюсь понять, ибо как я стал бы после этого жить дальше? Судьба, которую они себе приготовили, бледна по сравнению с тем, что они готовили современникам и потомству.

Б. Пастернак

24 января 1937

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА IV ПЛЕНУМЕ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Товарищи, не ждите от меня интересной и содержательной речи, забудьте, что это происходит на пушкинском пленуме. Как раз ввиду того, что за последнее время, — я в этом сам виноват, некоторые мои слова вели к неясности, я воздержался от участия в пушкинских торжествах. Мне казалось кощунством в отношении этого имени, этой темы, подвергать ее в моих устах какой-либо превратности выражения. Это было бы пошлостью, это было бы неприличьем, от которого бы я никогда не отмылся.

Вот чем объясняется то, что я выступаю на этих прениях лишь во второй части. Но именно в этой второй части, где речь зашла о нас, мне брошено несколько обвинений, которые лично меня, поначалу, оставили в полнейшем равнодушии, не так, как думает Фадеев — из-за зазнайства или чего-нибудь другого, а потому, что ничего схожего в себе на то, что было сказано, я не нашел, настолько это не похоже на то, что я знаю за собой, и что я есть, и чем я живу.

Поэтому меня это ничуть не обеспокоило, и я бы прошел мимо этих утверждений и дальше стал бы работать. В этом, в

ЗАЯВЛЕНИЕ В ГАЗЕТУ

Прошу присоединить мою подпись к подписям товарищей под резолюцией президиума Союза советских писателей от 25 января 1937 года. Я отсутствовал по болезни, к словам же резолюции нечего прибавить.

Родина — старинное, детское, вечное слово, и родина в новом значении, родина новой мысли, нового слова поднимаются в душе и в ней сливаются, как сольются они в истории, и все становится ясно, и ни о чем не хочется распространяться, но тем горячее

и трудолюбивее работать над выраженьем правды, открытой и ненапыщенной, как раз в этом качестве недоступной подделке маскирующейся братоубийственной лжи.

Борис Пастернак

25 января 1937

частности, ощущении совершенного спокойствия поддержал меня как раз доклад Ставского. Поддержал меня дельностью, спокойствием, плодотворностью своего тона. Он говорил о работе, призывал к работе. История работы, судьба работы говорит в его докладе.

Но все это было бы так, если бы не одно соображение. Я просто подумал о том, что эти выступления могли заронить сомнения в вас и мы бы разошлись с этого пленума, и вы бы ушли с этим сомнением. Так нам расставаться до будущей встречи, на следующем пленуме или дискуссии, невозможно, нельзя. Поэтому мне нужно объясниться. Если в этом имеется какое-то сомнение и если это нуждается в каком-то оглашении, то я должен вам заявить, или напомнить, что я весь всеми помыслами, всем разумением с вами, то есть со страной и с партией, — и это не только по той автоматической очевидности, по которой чем больше человек любит жизнь, тем больше любит родину, и не только по внушениям долга, который даже при малейшем нравственном уровне каждому человеку доступен, а это так еще и по вольному выбору, если бы он еще требовался тут, если бы он был необходим.

Нельзя сказать, и это была бы пустая совершенно фраза, что вот все идеалы человечества достигнуты и нам больше нечего делать и мы будем жить дальше без идеалов и т. д. Все это совершенный вздор. Для того чтобы существовать и жить, нужно стремиться к идеалам.

Идеал бесконечен, и, сколько бы вы его не достигали, он рождает новые идеалы.

Но если есть еще такие недостигнутые идеалы, то для их достижения только у нас и есть возможности, потому что только наша действительность построена в направлении этих идеалов.

Очень прискорбно, товарищи, что по моим трем-четырем оплошностям, я готов их признать, — и по двум-трем обмолвкам на прениях, я должен ломиться в открытую дверь и выступать в прениях.

Представьте себе теоретически человека ничем не удовле-творимого. Куда он может стремиться, куда он может хотеть двинуться, податься? В рамках настоящего и реального, человек, если ему не стоится и не сидится на месте, которое он занял, стремится в сторону. В идее человек может тосковать по прошлому и стремиться к будущему.

Давайте разберем в отдельности все эти возможности. Что может быть на свете за вычетом нас? Это Запад, который в свою очередь распадается. Что представляет собой современный Запад? Это прежде всего фашизм, с его попранием мысли, культуры и человечества. Прежде всего, на мой взгляд, это сначала самоубийство, а во вторую очередь смертоубийство. Фашизм с его философией конца, с поклонением концу, сознательным или несознательным, не говоря о его кровавой преступности и т. д. Это в первую очередь. Во вторую очередь — это с относительным каким-то благородством старящаяся западная демократия, которую ожидает расправа со стороны этого фашизма. Нужно быть животным, человеком с какими-то задатками скотоложества в душе, чтобы это вообще привлекало.

Но, товарищи, гораздо интереснее — это тоска по прошлому.

Разрешите сказать несколько слов.

Допустим, это вполне возможно, что вот человек у нас в Союзе оглянулся назад и увидал бы ослепительный, блистательный русский XIX век, в наилучших его выражениях не с политической стороны, а со стороны литературной, той именно

стороны, которая составила нашу мировую гордость и явилась знаком нашего национального достоинства, потому что это были единственные поборники человечности, помимо революционных.

И человек, мечтатель этот, пленился бы прошлым, его бы потянуло назад. Допустим, что на какой-то машине времени Уэллса мыслимо передвинуться во времени, спутешествовать туда. Но что бы он нашел? Подготовление революции нашей, растянувшееся на 100 лет. Начало этих подготовлений. Он застал бы десятилетие Пушкина, которому сейчас исполнилось 100 лет.

Продолжая дальше это допущение, мы можем сказать, что этот путешественник встретил бы то время. И вот, зная, откуда он явился, время сказало бы: отправляйся назад, я иду туда, откуда ты явился, не болтайся на дороге. (Аплодисменты.)

Наконец, третье. Можно быть недовольным настоящим и думать о будущем. Так ведь этим именно настоящее наше и живет.

А что такое будущее человечества? Это новая абсолютная социалистическая демократия. Это жизнь человека в условиях освобожденного труда и освобожденной мысли, предельно освобожденных.

Я понимаю освобождение мысли в смысле свободы от атавизма, от сил инерции, от обывательщины, от всего того освобожденную, что представляет собою верх человеческой несвободы, несвободы от самого себя.

Бывало временами, что единственной виной того, что я говорил не так, было преувеличенное или искаженное представление вообще о свободе, о своей собственной. Это долгий разговор, и трудно здесь об этом говорить. Я недостаточно глубоко, зрело, умно отличал дни от годов. Надо это понимать. Это моя вина, моя оплошность, недальновидность. Например, я чувствую, что через год-два нравы будут такие-то. Тов. Фадеев говорил о том, что желательно развитие нашей внутрисоветской демократии в союзе, какие плоды оно может дать. Но ведь этот процесс займет какое-то время.

Иногда со мной случалось, что я такую тенденцию чувствовал, и я знал, что это есть у нас, и мне казалось, что уже весь процесс истек и я опережал обстановку. Это было глупо. Это не на высоте не только общего положения, но и того положения, которое отведено каждому из нас. И с этой стороны у меня есть ляпсусы.

Теперь я хочу выступить по личному поводу. Я могу загореться истиной, имеющейся в чьем-либо выраженьи. Например, сегодня во время прений я мог прийти в восхищение от положений Валентины Герасимовой. Я могу испытать чувство нравственного облегчения, избавления от налета обывательщины после товарищеских разговоров с Юдиным, с Павленко и еще с кем-нибудь. Я могу завидовать более простой, коренной, почвенной, целеустремленной биографии, чем моя. Но претворять все это в жизнь, в поведение и даже говорить об этом я могу только так, как дано мне, как позволительно мне.

То, что может показаться желаньем быть всегда при особом мнении, это совсем не то. Иногда это диктуется мне тем — кто дал тебе такое право. Кто-то другой может, у него есть на это право, а у тебя на это права нет.

Участие в общей единодушной жизни [без уклонения от своей собственной интонации, от своего сырья] раньше мне удавалось, и какие-то общие работы были сделаны мною в таком вольно переживаемом единении. Я принял участие в переводах грузинских лириков, я участвовал в Съезде писателей, я говорил так на Минском пленуме.

Если это было мыслимо прежде, то отчего это должно отпасть сейчас. Я не думаю, чтобы были какие-нибудь преграды.

Относительно моей работы. Меня всегда влекла проза. Она мне с трудом дается, но именно поэтому меня к ней тянет. Я сейчас работаю над прозой, и если я заикнусь о поэзии, то просто по старой памяти, потому, что я в когорте поэтов.

Что касается поэзии, то не знаю, что и сказать. Никаких претензий сверх тех, чтобы мне было дано работать в меру моих сил и способностей, у меня никогда не бывало. Я еще раз повторяю, что не только намеренных двусмысленностей, но и таких провалов последнего сорта, которые бы давали повод для двусмысленного понимания и в неумышленном плане, — я за собой не помню. Вообще двусмысленности при настоящей любви к искусству немыслимы. Если в других областях возможно какое-то вредительство, то здесь это изуверское самокалечение и самовредительство.

Как можно собственную мысль, о которой заботишься как о ребенке, калечить, скрывать, вуалировать? Если нужно что-нибудь скрывать, тогда человек не пишет, не говорит, а если он пишет и говорит — он высказывает какую-то мысль. Конечно, тут может и должна быть работа, стремление к ясности. Само собой разумеется, что это как-то руководило мною.

Я должен сказать, что раз уж случилась такая вещь, что человек в каком-то смысле слова поскользнулся, вызвал неправильное понимание, то это может затянуться. И это меня не отпугивает. Искусство преодолевало и не такие трудности. Важно, чтобы у самого художника не было разлада со своим делом, чтобы он мог без стыда смотреть в глаза настоящей преемственности, о которой мы говорили, не преемственности формальной, но преемственности исторической, преемственности большого жизненного примера так, как Тихонов говорил о Пушкине, в смысле заразительных моральных примеров человека, который слит со временем, который не отделяет себя от времени, чтобы можно было смотреть в глаза этой преемственности, без которой не было бы живой писанной строки, не было бы нас с вами, не было бы этого зала.

О ПЕРЕЛЕТЕ ВАЛЕРИЯ ЧКАЛОВА

Перелет тов. Чкалова огромный, серьезный, сопряженный со страшным риском, подвиг.

Мне кажется принижением и профанацией таких высоких дел собирание откликов на них от людей непризванных и непосвященных.

Теперь о частностях. Товарищи, вот этот флер недоумения, какой-то нависший туман, идиотский туман, потому что это не тема для меня, а тем и мучительнее для меня, что это не тема, объясняется тем, что когда появилась книга Андре Жида, меня кто-то спросил — каково мое отношение. Должен сказать, что я этой книги не читал и ее не знаю. Когда я прочел об этом в «Правде», у меня было омерзение, не только то общее, которое вы испытывали, но кроме того житейское, свое собственное омерзение. Я подумал: он со мной говорил, и говорил не просто, он как-то меня мерил — достаточно я кукла или нет, и, по-видимому, он меня счел за куклу. И вот когда меня спросил человек относительно Андре Жида и моего отношения к тому, что он написал, я просто послал его к черту, я сказал — оставьте меня в покое.

Когда я ездил на съезд в Париж, я вследствие болезни не бывал у Андре Жида, хотя он тогда был апробированной личностью и у него бывали все. Когда он приехал сюда, я не поехал его встречать. После всего этого, после речи на Красной площади, он сам явился ко мне, и не успел я его узнать, меня спросили об этом человеке. Я сказал — поговорите со мной о Мальро, а об Андре Жиде я буду говорить с вами немного погодя. (Смех.)

Что вам сказать о моем отношении? Это все ужасно. Я не знаю, зачем Андре Жиду было нужно каждому из нас смотреть в горло, щупать печенку и т. д. Я этого не понимаю. Он не только оклеветал нас, но он усложнил наши товарищеские отношения. Иногда просто человек скажет — я отмежевываюсь. Я не говорю этого слова, потому

что не думаю, чтобы моя межа была настолько велика, чтобы отмежевывание мое могло вас интересовать. Но все-таки я отмежевываюсь. (Смех.)

28 февраля 1937

ОН ПЕРЕЙДЕТ В ЛЕГЕНДУ

На Первом всесоюзном съезде писателей обращала на себя внимание фигура старика в пастушеской одежде горца. Это Стальский, Сулейман Стальский — передавали друг другу, — дагестанский ашуг. Он привез съезду привет в стихах со своей родины. Старик вежливо, в величавом безмолвии сидел в аванзале, дожидаясь часа своего выступления.

Программа съезда разрасталась. Прибывающие делегации раздвигали вширь его распорядок. Ораторам не предвиделось конца, и их речи переносились с утра на вечер, с заседания на заседание. Тем временем сухо потрескивающие юпитеры фотографов раскаляли и без того жаркую атмосферу битком набитого Колонного зала. И вот, чуть-чуть очумелые, мы как в лихорадке носились из президиума в почтовое бюро и помещение для машинисток, к мандатному столу или в фойе, куда нас вызывали записками. Озаренные люстрами, в пропотевшем до нитки летнем платье мы садились, вставали, совещались, звонили в звонок и призывали к порядку.

А он сидел, как сел в первый день, в барашковой шерсти и войлоке, недвижно скромный и учтиво горделивый. Он сидел и смотрел куда-то вдаль перед собой, и только раз, когда к нему подошел Горький, которому он радостно и почтительно шагнул навстречу, в его поле зрения вместе с Горьким вошли колонны, лампочки и публика в зале и вместе с ним вышли, когда Горького отозвали в сторону.

Трибуна, вселявшая такое волнение в нас, его не испугала. Она не изменила его голоса, не нарушила спокойствия, ни черточкою не сломила красивой простоты и стройности его повадки. Ему дали слово. Зал насторожился. Ровно и по-вековечному тек

Восторг мой по этому поводу ничем не возвышается над радостью самых рядовых и обыкновенных людей, и правда, как этому не радоваться? Но радости этой невелика цена, печатать же надо одно ценное.

Утрата этой истины губит нашу печать.

1937

ла незнакомая медленная речь. Было ясно: зал для него тесен, помост — недостаточно высок. Верстовой простор виделся его взору, верстовая высь подпирала его. Вот что, кроме приветствия, привез он с Дагестана, вот с чем сидел несколько дней среди нас.

Завидна участь творцов, закладывающих начатки нового родного просвещения. В них все культура: каждый их шаг и вздох, движение мысли и поступка, их телесный облик, все одухотворено, все значимо, все на пользу. Помимо сложенных им творений, и самая жизнь народного барда есть памятник письменности, потому что автор сам становится книгой для записей последующих поколений.

Так будет, верно, и со Стальским. С той же располагающей естественностью, с какой переступал он любой порог, вступит он в обстановку бессмертия и перейдет в легенды, прямодушный, внушительный, непритязательно вдохновенный.

1937

В АРМИИ

СЕРИЯ ОЧЕРКОВ

ОСВОБОЖДЕННЫЙ ГОРОД

Константину Федину

Мы входили в освобожденный город. Он был взят накануне. По последней инструкции неприятель должен уничтожать за собой все до основанья. Здесь он этого не успел, выбитый раньше ожидания. Он спешил наверстать упущенное.

Обгоняя войска на марше, мы с широкой пыльной дороги свернули на тряский лесной проселок. Над нами ленивыми фигурными кругами заскользили самолеты. В них десятью черными облачками пыхнули зенитки. С конца 1941 года я не видал немецкой авиации. Не было ее в эти дни затишья и над армией, где мы находились. С понятным чувством встретили мы старую знакомую московских кровель.

Остановив машины, мы отошли в кусты. Где-то впереди, очевидно за лесом, и на оставленной нами дороге началась бомбежка.

Немного погодя, мимо тянувшихся без конца усталых бойцов и лошадей, мелькавших на каждом шагу немецких надписей, дымившихся на ходу полковых кухонь и располагавшихся в сосновой роще замаскированных батарей, мы въехали в зажженный с воздуха город. Мы стали его осматривать. Он пылал с нескольких концов. Как щенята из-под брюха суки, языки пламени жадно лизали и посасывали края железных крыш или неистовствовали, вырываясь наружу. Мы пошли на немецкое офицерское кладбище в середине города.

Его хорошо описал Всеволод Иванов. Среди пыли и мусора соседних разрушений этот лес выстроенных по ранжиру черных орденских крестов казался голосом самой ограниченности среди бессмертного безмолвия страданья.

Не все иностранцы знают: совсем недавно Россия была купеческой страной. Блеску наших умственных верхов завидовала Европа. Это наше дело, почему, купеческие сыновья и дети профессоров, не говоря уже о народе, мы на время по-своему распорядились нашими запасами и знаньями. Кто хочет судить Россию по густоте устоявшегося уклада, должен был это сделать до 1914 года. Теперь предмет ее гордости иной.

В спаленных ли неприятелем областях, в индустриальной ли близости Москвы, или на не тронутом войною Востоке, лицо ее одинаково, несмотря на военные и географические различья. Подобно кинувшейся в лицо бледности или краске, все ее черты заслонены светом ее нынешнего, никому не снившегося исторического часа. Ее природой остается природа ее переворота. По замыслу врага его война должна была быть тою раз в тысячелетье разорвавшейся эпохальной бездной, которая вместе с Европой и всем ему не угодным должна была поглотить главный предмет его ненависти — русскую революцию. Между тем как раз русская революция, то есть наша добровольная скромность и привычка к лишеньям, оказалась эпохальной бездной, поглотившей его войну.

Мосты в городе взорваны. Случайно уцелела земляная насыпь заводской плотины, на которой мы стоим. Теперь это единственная переправа. Прямо перед нашими глазами на одной из улиц, ведущих к берегу, проходят заботы и треволненья приозерных жителей. Одни ищут фельдшера для раненых, другие тащат куда-то столы, койки и пустые кадушки, третьи давно что-то обсуждают посреди дороги. Их не много, и их голоса беспрепятственно разносятся по пустому городу, как по недостроенному дому или брошенной на зиму усадьбе.

Слева вдаль уходящая территория машиностроительного завода. Его взрывали трижды. Один раз — мы, эвакуировав оборудование, и два раза, при нашем приближеньи, — немцы.

Там, где прежде были турбины и откуда время от времени доносится плеск и капанье воды, разрушенные цеха заросли густым и сочным лозняком. Остальное глушит белена и пыльный, выше человека разросшийся репейник. Вавилоны погнутых

ферм и лабиринты полопавшихся пролетов, на которые, вплоть до самого дальнего, загляделось, как прищурившееся, осеннее солнце.

Посреди завода братская могила. Если верить надписи, в ней заботами населенья с ведома противника погребены убитые красноармейцы. Но вот к нам подходят. Разбившись подвое, по трое, мы вступаем в разговоры.

И прежде всего мы узнаем правду о могиле посреди завода. Нам рассказывают о старом желчном скопидоме, утвержденном немцами городским головой, и о молодом типографском работнике, ко времени прихода немцев сидевшем за кражу и из тюрьмы попавшем в помощники бургомистра. Когда в начале января 1942 года, в течение нашего первого наступления, мы ненадолго вернули город и потом его оставили, 143 человека были расстреляны по распоряжению градоправителя на дворе завода. Они-то и похоронены в братской могиле. Обыкновенно же казненных не зарывали, рассказывают нам. Их приканчивали на берегу (нам показывают это место) так, чтобы тела падали с мыса в озеро, а зимою в прорубь.

Мои товарищи разговаривают с женой партизана Востру-хина Марьей Кузьминишной. Долго, играя с огнем, она поддерживала связь с мужем. На нее донесли и после полицейской отсидки приказали найти и указать его след. Она разыграла смертельно опасную комедию его притворных розысков, обойдя ближние леса под немецким конвоем. Но теперь она действительно не знает, где ее муж и жив ли он, и спрашивает Иванова и Федина, где разместится райком, чтобы об этом справиться.

Другая группа окружает местного железнодорожного машиниста и его семью. На вчерашнем вынужденном отходе они потеряли друг друга и лишь несколько минут тому назад нашли. Сцены неизвестности друг о друге и нечаянных встреч совершаются на наших глазах. Но, разумеется, это исключенья, и в трагедии семейных гибелей, пропаж и разминок — ничем не искупимы и к небу вопиют неисчислимые страданья потерявшихся детей.

Я беседую с Риммой, славною девушкой со светлыми, начесанными на лоб волосами. С ее лица не сходит та рассеянная и немного возбужденная улыбка, которую ленивые военные корреспонденты, не привыкшие ни над чем задумываться, кроме гонорара, называют улыбкой радости. Между тем в этой улыбке целое историческое таинство. Это улыбка усталости, раздвигающей скулы и челюсти смертельно перемучившегося человека в момент облегченья, ни о чем не думающая и ничего не спрашивающая улыбка поколенья, связывающая нас и собеседниц почти телесным блаженством одного языка и понимания. Римма хочет в армию и спрашивает о формальностях приема.

Как просятся девушки в армию? В ряде случаев это одинокие, у которых близкие умерли, убиты или пропали без вести. Сердце их ищет утешенья, а руки — дела. Армия для них семья, чистый угол и кусок хлеба, главное же — источник покоя, полный желанной человеку жертвенности.

Нас с Риммой все время прерывают. Подходит дряхлый обыватель с палочкой, в сапогах и тройке, с бороденкой, каких у нас уже не носят, и, что-то шамкая, трясущимися руками вынимает бумажник. Подходит насмешливого вида любопытный с такою же бородкой и сопровождает поясненьями глухое бор-мотанье первого. Нам показывают открытку, полученную им от племянника с его работы, из Германии. Я вижу новую немецкую почтовую марку с профилем Гитлера. Племянник пишет, что живет хорошо, только не дают спать клопы и мухи, и жаль, не захватил с собой деревянного изделья по мерке (гроба).

Нам с Риммой все время мешают, и потому наши разговоры вертятся вокруг пустяков. Как зарабатывали при немцах, чем жили? Были ли товары в лавках? «Только

советские, — отвечает Римма, — и то остатки вначале, а больше ничего». На бывшем дизельном заводе изготовляли сковороды, а при заводской конторе, обращенной в покойницкую, гробы для офицерского кладбища. Главною работой было рытье окопов, возка леса, настилка накатов в блиндажах и боковая маскировка дорог. За дневную выработку давали 250 г хлеба и горсточку пшена. Всех держали в страхе, унижали слабых, в особенности же издевались над собственными штрафными. Римма торопливо рассказывает об этом и вдруг обрывает. Мимо проходят несколько человек, в их числе незнакомый майор. «Его надо остановить, — говорит Римма, — этот военный знает, где муж Вострухиной, а ей это неизвестно, они незнакомы». — «Так остановите», — говорю я. «Я робею», — отвечает Римма. Я окликаю майора. Римма подбегает к нему. Вскоре оба подзывают Вострухину. Она возвращается сияющая к Федину и Иванову. «Муж жив, — говорит она. — Получил два ордена».

Все время из горящего дома на озерной набережной доносятся звуки «Чижика». Говорят, там бренчит на пианино мальчик, оставшийся без отца и матери. Его здесь знают. Тут же я слышу, как наши военные сговариваются взять его с собою. Близится вечер. Мы решаем ехать к себе на стоянку, попутно объехав город. Римма садится к нам в машину, в качестве путе-водительницы.

Пожар разгорается. Высшее педагогическое училище в городе объято морем пламени. Мы подъезжаем к зданию другой школы. Ввиду гигиенических преимуществ оно было занято немцами под баню, при которой имелись пивная и колбасная. Вот где вволю разгулялось художественное воображение нашего меченосца.

По стенному фризу, подобно порхающим амурам, пущены круглорожие малые с ножами, верхом на свиньях. Под ними соответствующая самодеятельность в легких двустишьях. Как гармонирует эта идиллия с заглядывающим из-за двери кровавым заревом и осторожно спускающейся на минированную землю ночью!

Мы подъезжаем к вытянувшемуся в длину тесовому домику с двумя крылечками и садом, где мы стоим. Я прошу, чтобы Римму угостили обедом в офицерской столовой, но мою просьбу исполняют только вполовину, потому что кухня только что подошла и ничего не готово. Мы с ней прощаемся и, стараясь не стучать сапогами, поодиночке проходим на нашу походную квартиру.

Ее нынешние хозяева приятели прежних, подчинившихся распоряженью о выезде, ходят по неубранным комнатам, загроможденным сдвинутой в беспорядке мебелью, копают днем картошку и рубят капусту и продолжают принимать знакомых, которые сбежали с полпути от неприятеля или возвращаются из лесных укрытий со страшными рассказами об утренней бомбежке на большой дороге.

Почти впотьмах мы отправляемся ужинать в столовую Военного совета. У входа, между березовыми балясинками цветника, излюбленной ограды немцев, две дамы в серых боа и шляпках, как на работах Серова, спрашивают, где состоится торжественный митинг по случаю освобожденья города, о котором мы еще не слыхали.

1943

ПОЕЗДКА В АРМИЮ

1

С недавнего времени нами все больше завладевают ход и логика нашей чудесной победы. С каждым днем все яснее ее всеобъединяющая красота и сила.

Победил весь народ сверху донизу, от маршала Сталина до рядовых тружеников и простых бойцов (на войне это — главные герои), — победил весь народ, всеми своими слоями, и радостями, и горестями, и мечтами, и мыслями. Победило разно-образье.

Победили все и в эти самые дни, на наших глазах, открывают новую, высшую эру нашего исторического существования.

Дух широты и всеобщности начинает проникать деятельность всех. Его действие сказывается и на наших скромных занятиях.

2

Бригадой, числившей несколько литературных имен, мы ездили в части, бравшие Орел в дни, теперь уже далекие, когда Брянск и Смоленск еще не были нашими, но уже чувствовалось, что они ими будут. Жизнерадостно до легкомыслия покатили мы утром на грузовой машине, развивая бешеную скорость, и пестрое Подмосковье вихрем замелькало навстречу. Техническое совершенство машины и наши бумаги давали нам право стрелою уноситься от прочего движения, но в минуты задержек соотношение уравнивалось, и отставшие обгоняли нас, и был такой плотный военный, к нижней губе которого прилип и трепетал на ветру обрывок папиросной бумаги. Он по нескольку раз обгонял нас на открытом «виллисе» и снова оставался позади, и время шло, менялись края и виды, а бумажка на губе все держалась.

Мы пообедали в Туле, где сохранились уличные баррикады, свидетельства позапрошлогодней гражданской обороны и где нам скучно и ординарно о ней рассказывали в обкоме, пока не пришел ее герой и устроитель т. Жаворонков, изобразивший ее в живых и свободных красках. Мы поехали дальше. Мелькнули бурые угли Щекина. Садилось солнце, когда по закатному небу прочертился непомерный костяк Косогорского индустриального гиганта. Дальше пошли достопримечательности: места особо прогремевшей стойкости, памятники страданий. Вечерело. С главной дороги мы свернули на боковую и, сделав километров пятнадцать, остановились.

По всем видимостям мы были в каком-то селении. Царила тишина, как на необитаемом острове. Нечто другое, чем обычные недосказанности теплой августовской ночи, окружало нас. Совершенно так, как могла бы стоять настоящая каменная стена, отвесно возвышалось перед нами небо ночи. Семь звезд Большой Медведицы свободно размещались в кривом проломе какого-то сада или строения. Нас обступали тени каких-то разрушений, непонятных в потемках. Это были развалины Черни, районного города области, начало нашего последующего шествия по нескончаемой дороге пустырей и пожарищ, первое преддверие того, что язык вражеских приказов называет так все-извиняюще просто зоною пустыни.

Вдруг пустыня оживилась. Где-то постучали в оконце. Тишина наполнилась шагами. Две-три женских тени, шагнув из-за угла, ушли за поворот. Последовали распоряжения. Мы двинулись за бригадирами.

Через полчаса мы сидели в гостеприимном кругу секретарши Чернского райкома А. А. Кукушкиной и ее молодых помощниц. Деревянный верх маленького, чудом уцелевшего дома был жарко освещен керосиновой «молнией». Наши хозяйки, деятельницы комсомола и городских учреждений, то отрываясь от общей беседы, то к ней возвращаясь, разносили по очереди чай и, минутами отлучаясь на кухню, жарили яичницу. Они были в светлых блузах, стянутых кушаками, прямых юбках и гладких круглых прическах. Их развитие и непринужденность вызывали в памяти что-то близкое, давно и лично пережитое. Девушки напоминали лучшую университетскую молодежь прошлого, курсисток девятьсот пятого года.

Разговор вращался вокруг двух тем: души времени и особенностей места. Душой времени была война. Девушки рассказывали, как они уходили из Черни, когда ее стали окружать немцы, и какой это требовало смелости и изворотливости, потому что немцы подступали с нескольких сторон и все деревни кругом были заняты. Главная опасность заключалась в их партийности, но население их покрывало. Все ушли, кроме двух подруг. Это были такие девушки, продолжают рассказчицы, что, бывало, кто на них посмотрит, так сейчас же и полюбит, и нельзя было подумать, чтобы их кто-нибудь

тронул; их и правда долго не трогали, не знали, как велико их влияние и что они поддерживают связь с советской стороной. Но вот однажды мирволивший им немец пришел пьяный и сказал, что он много им прощал, а этого не спустит, и велел снять со стены Ленина и Сталина. Подруги уперлись, тогда он выхватил револьвер, выстрелил в портреты и застрелил девушек.

Умная и энергичная А. А. Кукушкина одновременно и принимает нас на правах хозяйки, и распоряжается ужином, и заботится о нашем ночлеге, и с живою искоркой дает направление беседе. От нее мы узнаем не только тяжелые подробности немецкого пленения Черни, Орла и Мценска, но и любопытные черты из драгоценной истории края.

Читатель помнит: это места биографии Жуковского, Дельвига, Толстого, Тургенева, Фета, Лескова и Бунина. Неожиданно я начинаю понимать, отчего такой естественностью дышат слова наших собеседников и их манеры. Мы у первоисточника наших лучших национальных сокровищ. В этих уездах сложился говор, сформировавший наш литературный язык, о котором сказал свои знаменитые слова Тургенев. Нигде дух русской неподдельности, — высшее, что у нас есть, — не сказался так исчерпывающе и вольно. Наши знакомые — уроженки этих гнезд.

На них налет высшей русской одаренности. Они кость от кости и плоть от плоти Лизы Калитиной и Наташи Ростовой.

Когда мы утром встаем с сеновала, мы видим вчерашнее общество еще ярче при солнечном свете. Перед нами обломки города, который, наверное, живописно располагался по холмам и утопал в садах, а теперь своими руинами хищно и мстительно напоминает какой-то дагестанский аул времен Шамиля. Следом за своей вдохновительницей по его развалинам выводком ходят питомцы революции и ее блюстительницы, наводя до последней мелочи порядок в разоренном районе, и совершают дела величайшей государственной важности так же прирожденно-расторопно, как нагнулась бы их бабка за сбитым яблоком в траву или пошла бы щупать кур на птичий двор.

3

В отличие от удобств вчерашней гудронной дороги мы сегодня тарахтим по грунтовой. Вдобавок она не везде разминирована и местами взорвана. Мы все чаще объезжаем стороной ее мосты и переправы. Подскакивая на выбоинах, едем мы по настилу жердянок, по разнообразной раскраске ее проходя курс местного почвоведения. Сейчас это посеревший от сухости, сизый, как уголь, чернозем. Он начался с горемычного Мценска с его домами, завалившимися со скалистого берега в илистую Зушу, точно город несли на руках, поскользнулись и грохнули в воду.

Все ближе война и армия. По-настоящему это начинает чувствоваться отсюда. Все чаще поля по сторонам обтянуты колючей проволокой с предупреждениями на дощечках. Завтра по краям таких дорог гуськом потянутся саперы со щупами, сегодня это — колонны пополнения, щуплая и безусая молодежь, почернелая от пыли и утомления. Первые подбитые танки, где-нибудь среди гряд с капустой, первые обгорелые остатки уничтоженных самолетов. И вот задолго к этому подготовленные вышедшей из лесу панорамой, мы въезжаем в Орел.

Не сразу понятно, что мы пересекаем территорию вокзала. Точно тут треснула действительность и лопнул воздух, всюду, куда хватает глаз, куски покалеченной и разлетевшейся материи. Без конца торчащие пустые фермы дебаркадера. Мы едем по распавшимся обрубкам четвертованных рельс, точно тут рубили змей или топтали сороконожек. Вывихнутые плечи и пролеты взорванного моста, который мы объезжаем по свеже-наведенному плашкоуту, и мы в городе.

Жаль, что мы ни разу в нем не бывали раньше. Его не раз описали Тургенев, Лесков и Бунин. Он, наверное, был необычайно красив, как позволяют думать его камни, и производил впечатление большого европейского города, судя по его планировке. Сюда приезжал бушевать по поводу своих неудач Гитлер, здесь сместил главу своих танковых армий Шмидта, здесь заменил его генералом Моделем.

Орла больше нет. Как про Оку, на которой он стоял, про него можно сказать, что он стоит на химических минах замедленного действия. Он стоит на них и продолжает рваться и падать на наших глазах. Мы это видим из неполотого и заросшего цветника, куда заехали к командиру здешнего запасного стрелкового полка на короткий роздых.

Противоестественность зрелища так велика, что отраженным образом ее все время приписываешь освещению. Безоблачный полдень. Сухо цветет мальва. Все засижено мухами. За колючей изгородью тюрьмы через дорогу производит расследование массовых расстрелов и пыток немецкой комендатуры выездная комиссия из Москвы. Где-то вертится и гнусавит патефон и, озаренные черным креповым светом с замогильного неба, целыми улицами лежат обмякшие здания с развинченными каменными конечностями, хватаясь за соседей; где-то с треском взлетают на воздух отдельные кирпичные одиночки, и сползают и падают целые расслабленные кварталы по краям большого парка, где стоит скромная и славная могила командира 308-й стрелковой дивизии, героя Сталинграда и Орла генерала Гуртьева.

Во второй половине дня мы выбираемся из конвульсивного собрания судорожных орловских обломков. Но мы потеряли дорогу и долго, по нескольку раз, возвращаемся к одному и тому же дому, распотрошенному во всю глубину и вместительному, как некое поселение. Это целая многоэтажная драма с лестницами трех родов — черными, парадными и пожарными, длинными переходами вовнутрь и множеством сцен и явлений. Мы запечатлеваем на всю жизнь узор его обоев и, подкатив к нему в третий раз, неожиданно находим дорогу и мчимся дальше.

Но что сказать о Карачеве, который мы проезжаем к вечеру, если так много слов уже сказано об Орле. Мы думали, конца не будет бывшему городу купеческих невест и мукомолов.

Чудовищно представление о целом, когда оно дано в разложении на мельчайшие частицы. Одно дело сказать: пятьсот каменных домов и две с половиной тысячи деревянных. Вы представляете себе провинциальный городок, притом весьма небольшой. Другое дело, когда вам покажут три тысячи огромных бесформенных куч, щебенных и щепяных. У вас закружится голова, а глаз обессилеет, взмолится о милости и разрыдается от жалости и обиды.

4

В глубокие сумерки мы приезжаем в Песочню. Деревенская улица загромождена народом и транспортом. Ни одного штатского, одни военные, грузовики и повозки под всеми углами поперек дороги. Это штаб армии, куда мы направлялись, цель нашей поездки. Завтра или, если позволят обстоятельства, сегодня ночью мы познакомимся с командованием, с легкой руки которого мы стали побеждать в такой планомерной прогрессии. А пока пойти выкупаться, смыть дорожную пыль и грязь, хотя уже тьма, хоть глаз выколи. «Там могут быть мины, — говорят нам, — там, во всяком случае, дно в рваном железе, нырнете и напоретесь». Отправившись на реку, мы ныряем в холодную, плотным туманом текущую мимо неизвестность...

5

Так вот они, наше счастливое военное предопределение, творцы орловской победы и косвенные пособники последующих! Мы в просторной избе на приеме у знакомящихся с нами членов Военного совета. Перед нами приветливый и моложавый командующий, гвардии генерал-лейтенант Александр Васильевич Горбатов, друг и

сподвижник покойного Гуртьева. Ум и задушевность избавляют его от малейшей тени какой бы то ни было рисовки. Он говорит тихим голосом, медленно и немногосложно. Повелительность исходит не от тона его слов, а от их основательности. Это лучшая, но и труднейшая форма начальствования. Рядом с ним глубокомысленный и дальновидный генерал Кононов и образованный и блестящий генерал Сабенников. Еще ранее, минувшей ночью, мы познакомились с генералом Ивашечкиным, находчивым и решительным стратегом в минуты опасностей и осложнений и добродушным собеседником на отдыхе и за столом. Он и генерал Терпиловский отсутствуют. За их незанятыми местами в окошко виден конец растянувшейся в длину деревни. Серенький, непогожий денек. По деревне с автоматами, минометами и противотанковыми ружьями бесконечной цепью проходит с утра пехота. Командиры рот и полков объезжают на лошадях свои части и скрываются с ними за поворотом дороги. Это армия на марше. После июльского рывка мы безостановочно продвигаемся частыми и быстрыми переходами на запад.

Мы выходим на улицу. От проходящей мимо колонны отделяется и подъезжает на лошади к нашей группе военный. Наклонившись с седла, он разговаривает с нашим бригадиром и, простившись, нагоняет свою часть. Бригадир говорит мне, что это интереснейший человек, москвич, химик, пошедший капитаном запаса на войну и теперь командующий полком. Мне запоминается лицо капитана Д. По ложным основаниям мне кажется, что оно похоже на одно из многих виденных вчера и позавчера на дороге, может быть, на военного с бумажкой на губе. Я тут же сам ощущаю ошибочность этого сближения и тут же осознаю, что это ошибка не случайная и мне хотя бы ценой оплошности надо удержать образ капитана для чего-то, что когда-нибудь выяснится. Через два дня я узнал, что капитан погиб, подорвавшись на мине.

6

Предположено, что мы будем писать книгу об орловской операции. После того, как мы знакомимся с ее ходом в самых общих чертах со слов ее вдохновителей, мы разъезжаемся по отдельным полкам и дивизиям, к ее непосредственным участникам.

Мы все время в движеньи, развозим товарищей и стараемся приблизиться к нашей цели. Мы заезжаем в 269-ю дивизию. Она стоит в редком смешанном лесу, и облетелый осиновый лист вперемежку со рваными бумажками придает стоянке вид предотъездного беспорядка. Дивизия действительно в дорожных сборах. Всюду что-то запихивают и увязывают и с минуты на минуту должны сняться с привала.

380-я располагается в перелесках с полянами. На одной из них мы наезжаем на командира дивизии полковника Кустова, части которого, наряду с 129-й, первыми ворвались в Орел на рассвете 5 августа, а еще раньше, утром 12 июля, вместе с 308-й дивизией начали знаменитое наступление, которое привело к прорыву немецкой обороны.

Хотя дивизия тоже готова к маршу, у полковника все так слажено, что его не заботят мелочи передвижения. Изящный и насмешливый, он намеренно изображает из себя верх светской беспечности. Поздоровавшись с нами среди леса, он продолжает, как до нас, перебрасываться шутливыми замечаньями с летчиком, прикомандированным к нему из соседней авиачасти для согласования действий. Оба куда-то всматриваются и ждут, по-видимому, машины. Кустову подводят красивую трофейную лошадь. Он легко на нее взвивается и, попорхав на ней по всем правилам высшей манежной выездки, возвращается и сдает ее вестовому. В это время подъезжает машина. Он картинно раскланивается, садится и, сказав, что торопится, с извинениями уезжает. В его красивом орлином профиле есть что-то от героев 12-го года, Тучковское, Багратионовское. Китель безупречно его облегает. Он выражается

изысканно и витиевато. «Изволю торопиться», — говорит он о самом себе. Солдаты его обожают.

7

Десять дней мы только и знаем, что носимся по дорогам орловского и калужского края. Фронт по всей линии перемещается на северо-запад.

В продолжение трех дней я разыскиваю 308-ю Гуртьевскую дивизию, а она все уходит, и мне ее не догнать. О ней же спрашивают попадающиеся встречные, отряды пополненья и офицеры связи. Дивизии не найти. Поиски заносят меня в Жиздру, Щигры и в Брынь у Сухиничей. Трижды пересекаю я границу между территорией, освобожденной в нынешнюю летнюю кампанию и в прошлогоднюю. Разница непередаваема. К югу несчетные километры выжженных Кара-Кум без малейших признаков жизни. На север смеющиеся зеленые горизонты с оранжевыми крапинками каменных сел и усадеб среди темно-оливковых и бело-сизых картофельных и капустных пространств. Убедившись, что дивизия неуловима, я решаю возвратиться в 342-ю, участвовавшую во взятии Мценска.

8

Однажды среди таких разъездов наши машины остановились в селе Белый Колодезь. Счастье села заключалось в том, что оно было не совершенно стерто с лица земли и, когда уходили немцы, хлеб еще только колосился и они не успели потравить его и сжечь. Его необмолоченные скирды возвышались среди села, на общественном току за прудом.

Через дорогу от пригорка, у которого мы остановились, несколько баб копошились у входов в подземное убежище и играли дети на местах сгоревших изб и у печных устий. Мы к ним подошли. Бабы были в белых зипунах с красной оторочкой поверх черных клетчатых панев, в лаптях с онучами и в платках, стянутых по-старинному узлами на затылках. Спокойно и без ложного пафоса рассказали они судьбу своего села, общую со многими тысячами подобных и ранее описанных. Мы узнали, что перед уходом немцы приказали жителям собраться со скотом и пожитками во временное переселение на запад, впредь до их возвращения. Большинство угнали, и лишь немногим удалось спрятаться в лесу. Зажимая детишкам рты и заматывая морды коровам, чтобы не мычали, они отсиживались в чаще, а ночами смотрели с опушки, как жгут их дома и рвут школу, колодцы, мельницу и каменные амбары.

Кругом, вымазавшись углем головешек, играли в золе и пепле дети, и оскорбительно было соседство садовой мебели из березовых веток, излюбленного украшения немецких уголков для отдыха, и изящных полуведерных жестянок из-под консервированной кислой капусты из Эслингена на Неккаре.

9

Вечерний костер в вековом высокоствольном дубовом лесу. Лес так густ, что, несмотря на наступающую ночь и требованье светомаскировки, костра не тушат. У кухонь собирают ужин бойцам и командирам. Накрапывает дождь.

По эту сторону костра — я и девушка-боец В. Ф. на плохо утвержденной лавке, которая того и гляди опрокинется, по ту — вдова писателя Р. П. Островская и майор К. Костер мечется по ветру и, когда в него подкладывают сучья, забрасывает нечеловеческие тени на озаряющийся в высоте над нами лиственный навес.

Я прошу В. Ф. рассказать, как ей жилось в Калуге при немцах. В то же время я краем уха прислушиваюсь к громкому разговору по ту сторону костра. В. Ф. тихо удовлетворяет мою просьбу. В ее голосе печаль и злоба на немцев, а также досада на мою невнимательность, и на майора, мешающего ей рассказывать, и на костер, собравший вокруг себя столько отвлечений и противоречий. Обстоятельства разговора по ту сторону костра следующие.

Когда после Мценска наши части освободили тургеневское имение Спас-Лутовиново, комсомольцы отличившихся частей устроили в разрушенном заповеднике торжественное собранье. Естественно посвященное памяти Тургенева и нашей литературе, оно каким-то образом связалось с именем Николая Островского, автора книги «Как закалялась сталь». Собравшиеся дали клятву следовать примеру комсомольского писателя и драться с немцами так, как дрался его герой Павел Корчагин.

Они оправдали эту клятву в ближайших сраженьях. За ними утвердилась кличка корчагинцев. Комсомольцев этого объеди-ненья было много во всей 342-й дивизии, особенно в 1150-м полку, митинг которого мы на другой день посетили.

Извещенная об этом движении, Островская приехала за материалами о нем. Соответствующие сведения сообщал ей отрывистый и уверенный в себе майор с правильными чертами лица, может быть, сам еще комсомолец и корчагинец.

А по эту сторону пламени девушка-боец, сама заслушиваясь майора, с машинальной и рассеянной грустью рассказывала мне свои мытарства. И я мысленно видел.

Лютая, пятидесяти градусная зима. Дров не напастись, и в Калуге разбирают заборы и деревянные дома на топливо. Густой иней на окнах темнит комнаты. Люди без голов, деревья без вершин, зданья без крыш, — черные дни.

«Я на вас докажу, вы передо мной хоть по полу катайтесь, хоть валяйтесь в ногах. Теперь моя воля, возьму и докажу, — говорит молодая и незлая их соседка-беспутница — и дни и ночи гуляет с немцами. — Вот ты мне сак отдала и ботинки, я с тебя последнюю рубашку сниму, а вспомню я вашего Ленина, тут такое со мной делается, я с собой владать не могу, и я над тобой натешусь».

И она раздевает их до нитки, а кругом списки, улики и обыски, иней, туман, черные дни. И девушка-комсомолка скрывается из дому и узнает, что взяли сестру и мать. «А как тогда вешали? На проволоке. Ей-богу, правда. На проволочной петле. Но моих, если правду говорят, не мучили, расстреляли».

Но все это было с полбеды. А потом наехали эти, с нашитыми черепами, карательные отряды. И опять холода наступили, лютеющие холода. Привезли в собор немцы колокол, повесили, теперь, говорят, будет служба по-церковному, говорят, лютеранский брак. И девушки наши за них шли, ну, конечно, самый сброд и дурочки. Тоже доказчица, которая маму и сестру извела. Мороз, а они в подвенечном на паперти, белые кружева, рожи красные, нахальные, хохочут. А с ними их кобеля в высоких сапогах с нагайками, кости крест-накрест, нашитые черепа. А как вы стали подходить, эти бабы ревмя, — что вы теперь с нами сделали? А те, — да помилуйте, чтобы мы законных, да что вы! — И ржут по-своему. Тут они опять немножко покуражились. — Счастливо оставаться! Едем на самолетах в Берлин!

Потом их всех за рощей подобрали, узнали по платьям. Их с летящих самолетов посбрасывали за городом.

Вот обрывки каких картин проплывают по эту сторону костра. А по ту — препирательства и отнекивания. Майору дела храбрости кажутся долгом чести и простой азбукой. Что тут рассказывать? Но вот отдельные случаи, когда немногие примером своей неустрашимости увлекали всех и этим решали исход боя. Часто почин этот исходил от корчагинцев. Я не слышу всех рассказов майора. Лишь отдельные слова долетают до меня. Орловская операция в ее боевой последовательности проходит передо мною. Я задумываюсь.

10

Она мне представляется звено за звеном в своей нравственной логике и справедливом ходе. Я стараюсь вспомнить, как в последний раз (потому что когда-нибудь эта безнаказанность ведь должна была кончиться) поднялись немцы пятого

июля в свое бешеное наступление с двух хитроумных пунктов, чтобы перерезать с севера и с юга наш Курский выступ. Как семь дней подряд бились, бились они с очень слабой наградой за свою похвальную осатанелость. В течение первого дня ими было выпущено больше снарядов, чем за всю польскую кампанию, а за три первые дня — столько же, сколько за весь поход во Францию. Мы отвечали им артиллерийским огнем, еще большей густоты, примерно из двух тысяч стволов с двух километров фронта, и к концу первой недели все их продвижение было сброшено со счетов. Они вернулись в исходную позицию. С двух хитроумных пунктов, с севера и с юга, мы стали срезать их Орловский выступ. Все перевернулось, названия, роли, соотношение сил. Немецкое наступление стало называться обороной, с безотчетным предчувствием отступления, в которое ему суждено было превратиться. В математике и логике такие вещи называются выводом и следствием, в мире нравственном — воздаяньем.

12-го утром Кустов и Гуртьев с 308-й и 380-й дивизиями прорвали немецкую оборону, и четырехкилометровый прорыв к вечеру расширился в полтора раза. Дальше все пошло так, как это полагалось из верховного стратегического предвидения и талантов отдельных начальников. Не раз и не два дело спасали твердость характера и быстрота соображенья.

Сперва в развитие прорыва армии двигались к Орлу с востока и к двадцатым числам вышли к Оке. Противник не допустил попытки форсировать ее в этом месте. В ожесточенных налетах с 21-го по 23-е его авиация день и ночь висела над переправой. К этому времени 342-я дивизия, преследовавшая неприятеля от взятого накануне Мценска, захватила плацдарм у Багатищева и Нарыкова. Это открывало возможность продвижения на Орел с северо-востока. 25-го на соединение с 342-й дивизией сюда была двинута часть остальной армии. Однако противник разгадал план обхода. Подтянув 2-ю и 8-ю танковые и 26-ю мотодивизию сверх бывшей тут ранее 56-й пехотной дивизии, он сосредоточил на этом фланге большие силы, в ущерб своему фронту, который он частично оголил. Тогда генерал-лейтенант Горбатов снова решил брать Орел лобовым ударом с востока. Заручившись уверенностью, что свою стремительную и сложную перегруппировку он совершит раньше, чем о ней догадается неприятель, он стянул 380-ю и 308-ю дивизии, стоявшие в обороне на широком фронте, перебросил к ним с направления главного удара 17-ю танковую бригаду, и 5 августа на рассвете знаменосец из Кустовской дивизии Аджаров водрузил над освобожденным городом красное знамя.

11

Нельзя быть злодеем другим, не будучи и для себя негодяем. Подлость универсальна. Нарушитель любви к ближнему первым из людей предает самого себя.

Сколько заслуженной желчи излито по адресу нынешней Германии! Между тем глубина ее падения больше, чем можно обнаружить в ослеплении справедливого негодованья.

В гитлеризме поразительна утеря Германией политической первичности. Ее достоинство принесено в жертву производной роли. Стране навязано значение реакционной сноски к русской истории. Если революционная Россия нуждалась в кривом зеркале, которое исказило бы ее черты гримасой ненависти и непонимания, то вот оно: Германия пошла на его изготовление. Это задача посторонняя, окраинная, остзейская, и ее провинциализм тем отчетливее, что ему присвоены всемирные масштабы.

Весь девятнадцатый век, в особенности к его концу, Россия быстро и успешно двигала вперед свое просвещение. Дух широты и всечеловечности питал ее понимание. Начало гениальности, подготовлявшее нашу революцию как явление нравственно-национальное (о политической подготовке ее мы не смели судить — это не наша

специальность), было поровну разлито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна. Этот дух особенно сказался во Льве Толстом, русскими средствами выразившем природу гения и его предвзятость, подобно тому как на заре английской самобытности такое же начало, общее двадцати предшественникам, впитал и воплотил в себе Шекспир. Но что такое гений?

Гений есть кровно осязаемое право мерить все на свете по-своему, чувство короткости со вселенной, счастье фамильной близости с историей и доступности всего живого. Гений первичен и ненавязчив. Те же черты новизны и оригинальности сложили нашу революцию.

И всегда рядом с неряшливою щедростью самородка следует что-нибудь завистливо рядовое и посредственное. Дела и поступки счастливого соперника кажутся ему чудачеством и безумьем. Невежда начинает с поучения и кончает кровью.

Такая-то таблица умножения подъехала к нам на громыхающем «тигре» и самоходной пушке «Фердинанд», и во мгновенье ока она должна была показать, как все эти фразеры Рудины с их завиральным прекраснодушьем провалятся во здравие трезвой немецкой практики и доброй кружки пива, и, о ужас, дважды два само провалилось, а широта одухотворенья осталась и переживет и это страданье, и многие другие.

12

Мы входили в Людиново, освобожденное накануне. Еще издали, приближаясь к нему, мы наблюдали на горизонте густые столбы дыма, поднимавшиеся кверху. Отступая, немцы не успели предать его разрушенью.

Теперь, в несколько налетов, они зажгли его с воздуха.

Когда мы к нему подъезжали, над нами плавными кругами заскользило несколько «юнкерсов». Мы отвели машины с дороги и стали между деревьями. Так же поступили на военных грузовиках, прибывавших сзади. Несколько самолетов пошло в пике. Впереди и сзади на дороге грохнули взрывы.

Людиново пылало, когда мы в него въехали. Пожар только еще разгорался и полной силы достиг только к вечеру. Мы осмотрели развалины дизельного машиностроительного завода и офицерское кладбище у собора. Оно щетинилось лесом черных орденских крестов с белыми надписями, своей рябящей густотой напоминая иглы ежа или дикобраза. На другой день был назначен наш отъезд. На прощанье нам поручили написать обращенье к армии. Мы написали:

«Бойцы Третьей армии! В течение двух недель мы, несколько писателей, находились в ваших дивизиях и участвовали в ваших маршах. Мы проходили места, покрытые неувядаемой славой ваших подвигов, мы шли по следам жестокого и безжалостного врага. Нас встречало нечеловеческое зрелище разрушения, — нескончаемые ряды взорванных и сожженных деревень. Население угонялось в неволю или, прячась в лесах, пережидало бесчинства отступающего неприятеля и редкими кучками голяков и бездомных возвращалось на свои спаленные пепелища. Сердце сжималось при виде этого зрелища. Рождался

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Родился 29 января (ст. ст.) 1890 года в Москве в семье академика живописи и преподавателя Училища живописи, ваяния и зодчества Леонида Осиповича Пастернака. Жили на казенной квартире в Училище, попечителем которого был в<еликий> кн<язь> Сергей Александрович, впоследствии убитый Каляевым. Он приезжал в Училище на открытие Передвижных выставок и ребенком я его несколько раз видел.

Волнения 1905 года наблюдал и переживал очень близко. Училище было революционным котлом, из учеников было много дружинников.

Чуть ли не первое младенческое впечатление — львиный облик двух стариков: художника Ник. Ник. Ге и Льва Ник. Толстого, вероятно, в те годы, когда он жил в Москве в Хамовниках. Вероятно, отец делал тогда рисунки к «Войне и Миру», как впоследствии замечательные свои иллюстрации к «Воскресению».

До усиления декадентских течений в живописи и графике позиции отца, поразительного рисовальщика и мастера формы,

вопрос: какие чудотворные силы поднимут на ноги эти области и вернут их к жизни?

Товарищи бойцы Третьей армии, силы эти в вас. Они в мужественности вашего сердца и меткости вашего оружия, в вашем заслуженном счастии и вашей верности долгу.

Как веками учил здравый смысл и повторял товарищ Сталин, дело правого должно рано или поздно взять верх. Это время пришло. Правда восторжествовала. Еще рано говорить о бегстве врага, но ряды его дрогнули, и он уходит под ударами вашего победоносного оружия, под уяснившеюся очевидностью своего неотвратимого поражения, под давлением наших союзников, под непомерной тяжестью своей неслыханной исторической вины.

Тесните его без сожаления, и да пребудет с вами навеки ваша исконная удача и слава. Наши мысли и тревоги всегда с вами. Вы — наша гордость. Мы вами любуемся».

Сентябрь 1943

были тверды и почетны. Не считая Башкирцевой, он был первым русским художником, картина которого «Студенты перед экзаменом» была приобретена Люксембургским музеем в Париже.

Предметом обожания и источником пожизненного влияния была личность Александра Николаевича Скрябина, соседа нашего по жизни под Малоярославцем в девятисотых годах, его музыка и первое воплощение артистического гениального начала, которое я в нем встретил, как впоследствии в Рильке и Маяковском.

Тогда же в Калужской губернии сломал себе ногу, свалившись с понесшейся лошади. Нога срослась с укорочением, устранившим меня от военной службы и участия в будущих войнах.

Начатки грамоты и первого обучения получил от человека Толстовского круга, писательницы и переводчицы Екатерины Ивановны Боратынской.

В 1900 г. поступил в Московскую 5-ю гимназию, оставшуюся классической (с греческим языком) и после реформы Банковского, которую кончил в 1908 г., поступив на Историко-филологический факультет Московского Университета по философскому отделению. Университет окончил в 1913 г.

К литературе пришел поздно, выпустив в 1913 г. свой первый стихотворный сборник, после того, что лучшие годы отдал писанью музыки (композиторскую школу прошел у Р. М. Глиэ-ра) и изучению философии, модной в то символическое время.

Печатно дебютировал в 1915 году стихотворным переводом Клейстовской комедии «Разбитый кувшин», напечатанной в Петербургском «Современнике», журнале, руководимым Горьким.

Дальнейшие работы уже попадают в сферу ведения советской библиографии. Часто в разных комбинациях переиздавались первые основные дореволюционные сборники: «Поверх Барьеров» и «Сестра моя жизнь». Появились следующие, — «Темы и варьяции», «Лейтенант Шмидт», «Девятьсот пятый год», «Второе рожденье», сборник прозы «Воздушные пути», «Детство Люверс», род исследования: «Охранная грамота» и др.

Очень много переводил, особенно в годы между 1930 и 40-м, десятилетие новой общей ломки, когда, во всяком случае для пишущего эти строки, работа на собственном поприще затруднялась до невозможности, и снова перешел на самостоятельное творчество незадолго до войны и во время ее, когда благодаря национальному подъему и приливу жизни в грозных и потом победоносных условиях дело художника стало опять осуществимо во все возрастающей степени.

Среди множества переводов, одни названия которых могли бы составить целый список, особое место занимают три группы работ: современная грузинская лирика, Верлен и Шекспировские драмы: «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра» и «Отелло».

В последнее время выпустил сборник лирики «На ранних поездах», сдал в издательство «Советский писатель» книгу «Земной простор» со стихами из фронтовой поездки. Начал перевод Шекспировской хроники «Генрих Четвертый». Хотел бы написать свою пьесу и задумываю закончить начатый перед войною роман в прозе.

Четыре раза ездил за границу, два последние раза в советское время.

Борис Пастернак

1945

В СЕКРЕТАРИАТ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

По сведениям Союза писателей, в некоторых литературных кругах Запада придают несвойственное значение моей деятельности, по ее скромности и непроизводительности несообразное.

Эта мелочь не заслуживала бы внимания, если бы в наши напряженные дни она не ставила меня в ложное и двусмысленное положение. Надо рассеять это недоразумение.

Напрасно противопоставлять меня действительности, которая во всех отношениях сильнее и выше меня. Вместе со всеми обыкновенными людьми, чувствующими живо и естественно, я связан одинаковостью души и мысли с моим веком и моим отечеством, и был бы слепым ничтожеством, если бы за некоторыми суровостями времени, преходящими и неизбежными, не видел нравственной красоты и величия, к которым шагнула нынешняя Россия и которые предсказаны были ей нашими великими предшественниками.

Июнь 1947

ДРУЗЬЯМ НА ВОСТОКЕ И ЗАПАДЕ. НОВОГОДНЕЕ ПОЖЕЛАНИЕ

В одной редакции собралось несколько сотрудников. Зашла речь о близящейся встрече Нового года и обычных поздравлениях с Новым годом в печати. И все склонились ко мнению, что наилучшим пожеланием к Новому пятьдесят восьмому году, почти как в старых молитвах, будет пожелание мира всему миру.

Требуется ли напоминать, как необходим и сладок мир, как непоправимо ужасна война. Как-то неловко изрекать самоочевидности, думать приблизительно то же самое, что думают все на свете, но в отличие от большинства, скромно оставляющего эти азбучные истины про себя, предавать их гласности, подписывать своим именем, получать за это гонорар.

Древние в применении вооруженной силы не видели ничего предосудительного. Но чуть ли не с первых веков христианства войну, истребление людей, стали считать грехом и преступлением.

В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «ТРИБУНА ЛЮДУ» С Новым годом!

Благодарю редакцию за лестное внимание. Вот мои новогодние пожелания.

Я верю, что веяние обновления, пронесшееся над истекающим пятьдесят шестым годом, будет иметь продолжение в следующем году, будет развиваться. Надо пожелать успеха силам добра и правды. Счастье и неподвижность несовместимы. Только то, что меняется, что имеет начало и конец, что рождается и умирает, называется жизнью.

Желаю польским братьям, польскому обществу счастливого и свежего нового года, яркого, богатого переменами к лучшему, открытиями, приобретениями ума и сердца. Будем вместе стремиться к этому обоюдными усилиями, всем взаимным доверием, всей любовью, всем бессмертием, связывающим всех людей на свете в одно человечество.

С Новым годом!

Борис Пастернак

27 декабря 1956

Мысль о международном судилище, которое разрешало бы споры между государствами добром, а не силой, впервые зародилась во Франции, в средневековых городских общинах двенадцатого века. С тех пор философы всех столетий не переставали писать о вечном мире, и пересказать историю этой мечты — значит перебрать имена всех нравственных мыслителей от Августина до Канта и Толстого. Но мы подойдем к вопросу проще, без лишней учености, со стороны обиходно-бытовой, повседневной.

Чаще всего рассуждают так. «Нам теперь как в раю, никаких забот. Только муха бы на нас не села. Не смущайте нашего блаженства, отойдите, не тревожьте нас».

Мне кажется гораздо более убедительным другой, противоположный довод. «Именно потому, что до рая еще далеко (да и ну его, право, этот скучный, как все несуществующее, умозрительный и нереальный рай), именно потому, что мы чем-то не нравимся вам и вас сердим, да и мы сами далеки от самодовольства, оставьте нас в покое. Дайте самой жизни терпеливо и естественно довершить и сгладить то, что начато было насильственно и бурно. Не вмешивайтесь в ее превращения, не мешайте ей».

Потому что ни одна из войн не устраняла зла, против которого, в виде предлога, она затевалась, но наоборот, укрепляла и увековечивала его.

Или вы не ждете от нас перемен и вам кажется, что мы впали в застой? Что мы только переименовываем города и улицы и неспособны к дальнейшим усовершенствованиям и изменениям? Но, быть может, так много стоила нам и так сокрушительна была преобразовательная ломка, на которую за всех вас во всем мире пошли мы одни и которую сто лет подряд проповедовали ваши просветители, что пока нам не до новых потрясений, до сих пор не опомнимся и все еще не можем отдышаться.

Если оглянуться и вспомнить, ведь правда, долго могло казаться, что эти миражи и предсказания, что этот цвет девятнадцатого столетия, что эта социалистическая мысль навсегда останутся украшениями публицистики и никогда не выйдут из книг, что этого на свете никогда не будет.

И вот нашлась страна, где люди, чистые сердцем, как дети, не шутили словом. Они все принимали всерьез. Слово было закон для них. Они полагали, что ежели что сказано, то оно должно быть и сделано. И не задумываясь, очертя голову, они бросились в водоворот своих собственных, но главным образом также и ваших учений. Они вступили в провозглашенное вами новое политическое совершеннолетие, они, единственные в мире, через него прошли. То, что так долго задумывалось, готовилось и откладывалось, — совершилось. Скажите нам спасибо, что это сделано, что оно — позади.

И еще вот за что скажите спасибо нам. Наша революция, как бы ни были велики различия, задала тон и вам, наполнила смыслом и содержанием текущее столетие. Не мы, не наша молодежь, — даже сын вашего банкира уже совсем не то, чем были его отец и дед. Пусть он циничнее и не так образован, он проще и немногословнее их, он по духу ближе к истине и умнее. Он уже не верит в божественное происхождение

собственности, он не думает, что он победит сбережениями смерть. Он налегке, как подобает человеку, вступает в жизнь, он гостем приходит на праздник существования и знает, что дело не в том, сколько он получит в наследство, а в том, как он сам поведет себя в гостях, чем полюбится людям и запомнится.

И за этого нового человека, даже в вашем старом обществе, зато, что он живее, тоньше и одареннее своих грузных высокопарных предшественников, скажите тоже спасибо нам, потому что это детище века принято в родильном доме, называющемся Россией.

Так вот, не лучше ли нам мирно поздравить друг друга с наступающим Новым годом и пожелать друг другу, чтобы раскаты военного грома не примешались к хлопанью винных пробок на его встрече и никогда не раздались потом, и в течение его и в следующие годы.

Если же суждено грянуть несчастью, вспомните, какие события воспитали нас и какою для нас были суровою закаляющею школой. Нет людей отчаяннее нас и более готовых к несбыточному и баснословному, и любой военный вызов превратит нас поголовно в героев, как в предшествующее недавнее испытание.

20 декабря 1957

ПИСЬМО В ПРЕЗИДИУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

1. Я искренне хотел прийти на заседание и для этого приехал в город, но неожиданно почувствовал себя плохо. Пусть товарищи не считают моего отсутствия знаком невнимания. Записку эту пишу второпях и, наверное, не так гладко и убедительно, как хотел бы.

2. Я еще и сейчас, после всего поднятого шума и статей, продолжаю думать, что можно быть советским человеком и писать книги, подобные «Доктору Живаго». Я только шире понимаю права и возможности советского писателя и этим представлением не унижаю его звания.

3. Я совсем не надеюсь, чтобы правда была восстановлена и соблюдена справедливость, но все же напомню, что в истории передачи рукописи нарушена последовательность событий. Роман был отдан в наши редакции в период печатания произведения Дудинцева и общего смягчения литературных условий. Только спустя полгода рукопись попала в руки итальянского коммунистического издателя. Лишь когда это стало известно, было написано письмо редакции «Нового мира», приводимое «Литературной газетой». Умалчивают о договоре с Гослитиздатом, отношения по которому тянулись полтора года. Умалчивают об отсрочках, которые я испрашивал у итальянского издателя и которые он давал, чтобы Гослитиздат ими воспользовался для выпуска цензурованного издания, как основы итальянского перевода. Ничем этим не воспользовались.

Теперь огромным газетным тиражом напечатаны исключительно одни неприемлемые его места, препятствовавшие его изданию и которые я соглашался выпустить, и ничего, кроме грозящих мне лично бедствий, не произошло. Отчего же нельзя было его напечатать три года тому назад, с соответствующими изъятиями.

4. Дармоедом в литературе я себя не считаю. Кое-что я для нее, положа руку на сердце, сделал.

5. Самомнение никогда не было моим грехом. Это подтвердят те, кто меня знает. Наоборот, я личным письмом к Сталину просил его о праве трудиться в тишине и незаметности.

6. Я думал, что радость моя по поводу присуждения мне Нобелевской премии не останется одинокой, что она коснется общества, часть которого я составляю. В моих глазах честь, оказанная мне, современному писателю, живущему в России и,

следовательно, советскому, оказана вместе с тем и всей советской литературе. Я огорчен, что был так слеп и заблуждался.

7. По поводу существа самой премии ничто не может меня заставить признать эту почесть позором и оказанную мне честь отблагодарить ответной грубостью. Что же касается денежной стороны дела, я могу попросить Шведскую Академию внести деньги в фонд Совета Мира, не ездить в Стокгольм за ее получением, или вообще оставить ее в распоряжении шведских властей. Об этом я хотел бы переговорить с кем-нибудь из наших ответственных лиц, быть может с Д. А. Поликарповым, спустя недели полторы-две, в течение которых я приду в себя от уже полученных и еще ожидающих меня потрясений.

8. Я жду для себя всего, товарищи, и вас не обвиняю. Обстоятельства могут вас заставить В расправе со мной зайти очень далеко, чтобы вновь под давлением таких же обстоятельств меня реабилитировать, когда будет уже поздно. Но этого в прошлом уже было так много! Не торопитесь, прошу вас. Славы и счастья вам это не прибавит.

Б. Пастернак

27 октября 1958 ОТВЕТЫ

НА ВОПРОСЫ ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «VISTO»

(ПЕРЕВОД С ИТАЛЬЯНСКОГО)

1. Оторванность науки от нравственности — одна из причин духовного кризиса в мире. Может ли поэзия, по вашему мнению, выжить в этом мире и черпать в нем вдохновение?

Позвольте мне разделить ваш вопрос на два. По поводу отрыва науки от нравственности я вам расскажу такой случай.

Однажды летним утром 1915 года мы вместе с инженером осматривали угольные рудники на Урале. Мы спустились вниз в то время, когда работа была в самом разгаре. Осмотр рудника занял полдня. Возвращались верхом по дороге, которая бесконечно вилась через леса и долины, окутанные вечерними тенями, и вот о чем я думал. Если бы наука (и с теоретической и с технической стороны) руководствовалась побуждениями добра и сострадания, то есть чистыми нравственными мотивами, а наша мысль была бы так исполнена теплом и любовью, что сделала бы нас не способными вырабатывать антигуманные идеи, — человек давно нашел бы способ использования угольных ресурсов без насильственного принуждения, которому подвергались тогда (в 1915 году) китайские рабочие и каторжники. Но я должен подчеркнуть, что совершенно не разбираюсь в науке.

По поводу второй части вашего вопроса, то есть может ли поэзия черпать вдохновение и прежде всего выжить в мире, которым управляет наука, — мне показалась интересной книга «Смерть при жизни. Мысли в стихах», которую мне прислал ее автор Петер Зупф, немецкий поэт и летчик. Я не знал этой книги и должен признаться, что впервые в жизни столкнулся с научными темами: новых измерений, апокалиптической, атомной и так далее, преображенными не в дидактическую или герметическую поэзию, а живую, открытую, мыслящую и понятную.

2 Думаете ли вы, что сейчас все еще имеет значение старое определение: «Искусство — высшая сущность действительности, и если оно хочет быть живым, оно должно черпать силы из живого мира» ?

Искусство, художественное творчество (реализм) — это одержимость действительностью, это внутреннее страдание тех, кто должен преобразовывать внешние формы. Быть художником, по-моему, значит быть одержимым идеей необходимости жить и накапливать опыт. Настоящее искусство то, которое претворяет в чудесную сказку явления простой повседневности. Для меня нет искусства без

присутствия Святого Духа, иными словами, гения или философского содержания, то есть без его стихийных, вечных и обязательных даров.

А что касается прошедших времен, — что мы помним и храним из похороненной старины? Чего мы ищем в своих раскопках в первую очередь? Что связывает нас с прошлым и будущим в непрерывном ходе неотвратимой истории? Это не культура, — понятие слишком рассудочное, — это искусство, которое есть сама жизнь в ее творческом порыве и которое преобразует мгновение в вечность.

3. Если бы кто-то из глав разделенного мира передал бы в ваши руки власть, то что бы вы сделали, чтобы восстановить ясность сознания, нравственное равновесие, личную и социальную справедливость, чтобы продлить мир, иными словами, преодолеть страшный духовный кризис современного человека?

Я бы устранил посредственность, нравственное и умственное бесплодие и мещанский оптимизм, представляющие собой три зла нашего времени. Посредственность — это опасность, переходящая из поколения в поколение, из прошлого в настоящее; духовное бесплодие продолжает оставаться врагом всякой свежей мысли; мещанский оптимизм — обман, еще более глубокий, чем вымысел. Хотелось бы попытаться забыть об этих вещах, но недавно пережитое вновь живо напомнило мне о них.

Недавно мне показали Anglo-Soviet Journal с критикой моего «Доктора Живаго» со стороны некого Джека Линдси. Судя по важному поучительному тону, это, вероятно, известный авторитетный критик (в чем нет сомнений). Мне надо извиниться за свое незнание. Пусть он простит меня, но я никогда не слыхал о нем. Он начинает свою статью таким признанием: «Я был расположен к "Доктору Живаго" до того, как начал его читать и собирался восхищаться романом, о котором столько говорят». На его месте я бы продолжил: «Но когда я сообразил, для какого журнала я пишу, доброе предрасположение к книге, которой я собирался насладиться, внезапно переменилось. "Доктор Живаго" разочаровал меня».

На самом деле Линдси не дал мне спуску: в романе, по его мнению, нет правдоподобия, причинно-логической связи, обоснованности действий, отсутствует внутреннее содержание и поэтому герой слаб, опустошен и не стоит на ногах. В доказательство своих суждений он пускается в откровенно избитые размышления. Жаль только, что мой критик не понял одну довольно существенную вещь, что «Доктор Живаго» это попытка нового языка, свободного от всех тех устаревших литературных и эстетических условностей, на которых так настаивает Линдси. Короче говоря, эта книга для людей подготовленных и, расценив ее как мое неудачное послание к нему лично, Линдси совершил досадную в профессиональном смысле ошибку.

4. В 7-й главе поэмы «Ленин» Маяковский подымает драматический вопрос: «Может ли один человек, замкнутый на себе самом, сделать что-нибудь полезное?» Я цитирую это место, вырвав его из того смысла, которое он имел в контексте. С другой стороны, часто утверждается, что сердце может отдыхать только в одиночестве и что только в этом идеальном состоянии совершенствуется дух, поскольку ежедневная жизнь часто вызывает в нас ненависть к другим. Не думаете ли вы, что причина неспособности современного человека освободиться от страшного бедствия тоски, лежит в этом противоречии?

Я убежден, что одиночество соединяет с природой. Надо остаться наедине с нею, погрузиться в нее, чтобы понять ее внутренний смысл. Плоды одиночества, то есть наши мысли, наши поступки и труды, связывают нас с обществом, которое я бы назвал сердечной любовью одинокого гения, его возлюбленной и любовницей. И это относится ко всем людям, а не только к художникам.

5. Мы все считаем Пастернака великим голосом нашего времени. Как вы думаете, сто таких голосов могли бы исцелить человечество или нужно обратиться с открытым призывом вне времени и пространства к тем, кто мог бы собрать всех ответственных людей в мире, способных это сделать?

Нет, я не верю в действенность объединений, призывов, обращений. По-моему, спасение человеческих ценностей можно искать только в самой жизни, в любви к жизни, в стремлении к лучшей жизни, более богатой и насыщенной, более достойной того, чтобы ее хотелось прожить. Как бывает хорошо, например, когда наши дни освещаются улыбкою искусства! При этом нам больнее думать о разлуке с жизнью в день смерти, и вместе с тем наше существование приобрело бы большую ценность.

6. Как вы думаете, существует ли еще какой-нибудь народ как целое, а не отдельные личности, который был бы способен оценить по достоинству вселенское послание поэзии? Несли бы вы могли выбирать, какого бы вы выбрали себе читателя на земле?

Поэт и читатели, к которым он обращается, это не самостоятельные, независимые друг от друга и заранее определенные элементы. Они представляют собой две ступени или два взаимосвязанные друг с другом уровня исторического существования. Если поэт великий, число его читателей тоже велико и не почему-нибудь, а потому что величие поэта выражается в его читателях. То же происходит и в том случае, когда читатели и поэт не пренебрегают друг другом.

7. На Западе некоторые считают, что язык современного художника потерял способность к общению. Словом, чтобы создать свое произведение, писатель систематически разрушает слова и язык, как будто это препятствия, а не инструмент выражения. Другие, наоборот, утверждают, что у каждого человека врожденная необходимость «творить», найти значение миру. Какое из этих двух утверждений вам ближе?

Не знаю, что вам ответить. Я не эстет, наоборот, я считаю себя убежденным врагом эстетизма. У меня другая концепция искусства: это не всеобъемлющее целое, то есть — не весь мир. Думаю, что знаю его границы, — кроме искусства человеку необходимы также хлеб, кровать, дом, права, железные дороги и т. д.

8. Как писатель, будьте добры, скажите, каким должно быть состояние человека, может быть сравнивая его с каким-нибудь историческим или легендарным периодом прошлого?

«Состояние искусства», — так бы я сказал, — подобное тому, каким был XIX век, который сумел прославиться своими высокими проявлениями, такими, как русский роман, английская поэзия, итальянская и немецкая музыка, французская живопись и т. д. Расстояние между тем веком и нашим — большое, но считаю, что творческая деятельность больших современных художников, не изменивших своему призванию (технический догматизм «левых», по моему, — явное свидетельство пустого и убогого мировоззрения и формальное преклонение перед устаревшими стилями, вдохновляющими только подражателей), — творчество великих художников должно было бы теперь в большей степени, чем раньше, искать свои пути к величию в любви к ближнему, необходимости возрождения и обновления сознания, в тех тревожных душевных конфликтах, которые волнуют человека. Художник может пользоваться известностью и славой, которых жаждет, но они меньше, чем ничто, по сравнению с реальным человеком, живым и жизнеспособным.

9. Кому бы вы поручили управление миром с верой в то, что это будет выгодно для всего человечества?Людям искусства?

Биологам? Врачам? Рабочим? Студентам? Физикам? Военным? Адвокатам ? Инженерам ? Аптекарям ? Лавочникам ? Крестьянам ? Морякам? Политикам?

Чиновникам? Торговцам? Священнослужителям? Сумасшедшим? Судьям? Королям? И по каким причинам?

Может быть, — людям искусства, потому что, в сущности говоря, их деятельность такая же работа, как всякая другая (крестьянина, водопроводчика, кочегара и т. д.). Единственная особенность призвания художника, — если такая особенность существует, — состоит в том, что это редкое и единственное профессиональное призвание быть всем сразу: крестьянином, водопроводчиком, кочегаром и т. д. и в то же время не совсем тем; призвание жить как все и быть обязанным оставлять на каждом шагу вечные следы своего призвания, внешне кажущегося неплодотворным; призвание быть человеческой личностью со всею любовью и свободой, требуемыми этим призванием.

Я вам перепишу одно свое прошлогоднее стихотворение:

Пронесшейся грозою полон воздух. Все ожило, все дышит, как в раю. Всем роспуском кистей лиловогроздых Сирень вбирает свежести струю.

Все живо переменою погоды. Дождь заливает кровель желоба, Но все светлее неба переходы И высь за черной тучей голуба.

Рука художника еще всесильней Со всех вещей смывает грязь и пыль. Преображенней из его красильни Выходят жизнь, действительность и быль.

Воспоминание о полувеке Пронесшейся грозой уходит вспять. Столетье вышло из его опеки. Пора дорогу будущему дать.

Не потрясенья и перевороты Для новой жизни очищают путь, А откровенья, бури и щедроты Души воспламененной чьей-нибудь.

1 Что такое человек.

Заданный мне вопрос, «что такое человек», я в меру своих сил постараюсь заменить более скромным и односторонним, а именно — что такое для меня человек, что он для меня означает.

Я не настолько самонадеян, чтобы утверждать, что меня не касаются тайны природы, что никогда в жизни я не обращал внимания на зрелище мироздания, что мне не доводилось наблюдать ночное звездное небо — эту картину вселенной. Но бытие, на мой взгляд, — бытие

Вы, может быть, возразите, что вопросы такой жизненной важности, как те, которые вы мне задали, требуют точных ответов, простых и прозаических, без поэтических загадок и туманностей. Я согласен; но с другой стороны я слишком хорошо знаю, как поверхностен так называемый здравый смысл, эта мелкая расхожая мудрость.

Простите мне торопливое письмо, заведомо содержащее ошибки. Я так небрежно посылаю его вам, не перечитывая и не исправляя. Будьте так любезны, попробуйте сами разъяснить те места, которые покажутся вам неясными из-за моей невнимательности и плохого знания английского.

Борис Пастернак

Июнь 1959

WAS IST DER MENSCH

Ihre Frage: «Was ist der Mensch», werde ich, meinen Krдften und Bestrebungen gemдЯ, in eine bescheidenere und eiseitigere verwandeln mьssen, nдmlich in die, was der Mensch fьr mich ist, was er fьr mich bedeutet.

Nun, ich werde nicht so vermessen sein, zu behaupten, daЯ das Geheimnis der Natur fьr sich gleichgьltig sei, dass ich das Schauspiel des Universums mein Lebtag verpasst habe, dass ich das Bild des Weltalls, den Sternenhimmel der Nacht, nie zu bemerken Gelegenheit gehabt hatte. Aber Sein ist geschichtliches Sein fьr mich, Mensch ist nicht «Fleckensiedeler». Zeiten, Jahrhunderte sind Gegenden, Lдnder, Rдume fьr ihn. Er ist Zeitenbewohner1.

Ich muss prдzisieren. Mцge man mich nicht als Menschenverehrer verstehen. In Gegenteil... Das Hohle der Geistesleehre steckt immer hinter den rethorischen Stelzen, einerlei ob man den Menschen positiv besingt («das Wort Mensch klingt stolz») oder fьr die Mystik der Herrenmoral schwдrmt. In beiden Fдllen fuhrt die Menschenvergцtterung zur totalitдren Lebensverelendung, zur Unmenschligkeit. Aber kehren wir zum Gegenstand zurьck.

Der Mensch ist dramatisch. Er ist Held der Handlung, die «Geschichte», die «historische Existenz» heiЯt. Was ist Kultur (ich mag das dьnkelhaft klingende Wort nicht), fragte mich ein schwedischer Besucher. Kultur ist fruchtbare Existenz. Die Bestimmung genьgt. Lassen Sie den Menschen sich fruchtbar in den Jahrhunderten verдndern, Stдdte, Staatswesen, Gцtter, Kunstwerke werden als natьrliche Folgen von selbst kommen, ebenso wie Obst auf einem Obstbaum reift. Man kann weiter gehen. Was ist Geschichteschreibung? Sie ist Ernte-Inventur, Folgenverzeichnis, Eintragung der Lebensereignisse1.

Der Mensch ist wahr und wirklich, wenn er tьchtig ist, wenn er Hanwerker, Bauer oder ein groЯer, unvergesslich groЯer Kьnstler ist

историческое, человек не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия — вот что служит ему местностью, страной и пространством. Он обитатель времени.

1 Следует уточнить. Не ждите от меня поклонения человеку. Наоборот. За риторическими ходулями всегда стоит бездна духовной пустоты, — все равно, идет ли речь о воспевании человека («Человек — это звучит гордо»), или о мистике сверхчеловеческой морали.В обоих случаях обожествление человека приводит к полному оскудению жизни, к бесчеловечности. Но вернемся к сути дела.

Человек—действующеелицо. Он герой постановки, которая называется «история» или «историческое существование». Один швед спросил меня, что такое культура (я не люблю это претенциозное слово). Культура — плодотворное существование. Такое определение достаточно. Дайте человеку творчески изменяться в веках, — и города, государства, боги, искусство появятся сами собой, как следствия, с той естественностью, с которой зреют плоды на фруктовом дереве. Что такое историография? Это опись урожая, ведомость результатов, учетная книга жизненных достижений.

1 Человек реален и истинен, когда он занят делом, когда он ремесленник, крестьянин, или великий, незабываемо великий художник, или же учений, творчески постигающий истину. Некоторые из вождей социал-демократии, с одной стороны, и Ницше — с другой, стремились стать поэтами, музыкантами или композиторами и потерпели неудачу. Тогда они в ярости и отрицании начали потрясать мировые устои. В них нашла свое крайнее выражение, так сказать, нетворческая часть образованного европейского общества на грани прошлого и нынешнего столетий. Думали, рассчитывали, претендовали... Все было лишь видимостью и предположением. Какая противоположность — Гёте и Вагнер, если ограничивать примеры Германией, которые сами — олицетворенное творчество, полное жизни и победы, чей каждый след остается явным и осязательным и продолжает жить.

Человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, деятельность становятся образцом, символом. Не будь других объяснений безусловной ценности отдельной личности, сказанного о символической сущности героизма и героя было бы достаточно, чтобы обосновать эту высшую ценность.

oder ein schцpferischer Gelehrter, ein Wahrheitsentdecker. Manche Fьhrer der Sozialdemokratie einerseits, Nietzsche andererseits wolten Dichter oder Musiker, Komponisten werden und litten am MiЯerfolg. Da wurden sie kritisch, weltenstьrmish, wьttend. In ihnen polarisierte sich sozusagen der unfruchtbare Teil der intellektuellen

europдischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende. Man meinte, nahm an, beanspruchte... Alles war hier Schein und MutmaЯung. Welcher Gegensatz zu Goethe und Wagner zum Beispiel, um deutsche Falle anzufьhren, die selbst verkцrperte riesige Tatsachen waren, voll von Dassein und Sieg, deren jede Spur offenbar und greifbar bleibt und zu leben fortfдhrt.

Der Mensch erreicht sein GrцЯtes, wenn er, wenn sein leibliches Selbst, sein Leben, seine Betдtigung «Musterbegriff», Symbol wird. Gдbe es keine andere Grьnde fьr den unbedingten Wert des einzelnen, der Persцnlichkeit, hдtte es des Gesagten genьgt (ьber das symbolische Wesen der Helden und des Heldenideals), um diesen hцchsten Wert zu begrьnden. Jeder Mensch, jeder Eizelne ist eine Seltenheit und eine Einzigkeit. Weil sein Gewissen eine Welt bildet. Weil diese Welt in der Eiheitder Idee, im Symbol sich vollendet und Abschlus bringt1.

Каждый человек, каждый в отдельности — единственен и неповторим. Потому, что целый мир заключен в его совести. Потому, что в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение. 1 Это знали греки, это понято в Ветхом завете. Что означает чудо самопожертвования, рассказано в Новом завете. При первом взгляде на существо вашего вопроса я счел, что смогу по достоинству оценить Ницше и круг его идей. Но я вновь наткнулся на старое недоразумение. Его отрицание христианства само взято из Евангелия. Разве он не видит, из чего творит своего сверхчеловека? Таким слепым может быть только полный дилетант, дилетант во всем. Как удалось все это понять бедному, менее начитанному и образованному Сёрену Киркегору? (нем.)

Das wussten die Griechen, das verstand der Alte Testament. Dass das aber ein Mysterium der Selbstaufopferung ist, hat das Neue veschдrft. Als ich den ersten Blick auf den Gegenstand Ihrer Frage warf, hoffte ich, Nietzsches und seiner Gedankenwelt wьrdigend gedenken zu kцnnen. Aber wieder hat mich das alte MiЯverstдndnis angestoЯen. Sieht er denn nicht, woher er seinen Ьbermenschen schцpft? So blind kann nur ein vцlliger Dillettantentum, ein Dilettantentum in allem, sein. Und warum verstand das alles der дrmere, der weniger belesene, und weniger gebildete Soren Kirkegaard?1

1959

НЕОКОНЧЕННЫЕ НАБРОСКИ, ЗАМЕТКИ ИЗ СТУДЕНЧЕСКИХ ТЕТРАДЕЙ

* * *

Этот предмет прекрасен; значит ли это, что со мной должен согласиться всякий, кто выражает притязание на вкус, если бы я достиг соглашения, такое соглашение только затемнило бы для меня как для философа общезначимость понятия прекрасного.

Но если бы встретилось двое людей, спор которых протекал бы в той странной форме, что первый утверждал бы красоту оркестра Римского-Корсакова, а другой отрицал бы, устанавливая красоту за творениями Скрябина, или боролся бы против XVIII века с XIX-ым в руках, если бы мы имели несогласие, вылившееся в странную форму, тогда общезначимость была бы изолирована от своего содержательного момента, поскольку крайнее несогласие и противопоставление признаваемых форм взывало бы к общей почве спора, чтобы не быть нелепым. Мы имели бы в обоих случаях систему психологических мотивов, определяющих эстетический критерий.

Чтобы следовать своему примеру, поклонник Римского-Корсакова был бы психологическим типом, исследованным формальной школой; каноничность представлений вот что являло бы собой преддверие того святилища, где стоят его эстетические кумиры; во втором спорящем мы имели бы субъекта ассоциативного типа, того, который склонен к нагроможденной альтерации в музыке, напряженное внимание которого тожественно рассеянной очарованности, столько личного и унесенного в прошлое является, чтобы дефилировать перед ним, распахнувши единство его эстетического объекта. Художник дает такому психологическому <типу> своеобразное наслаждение.

* * *

Точно так же, как наука, исследуя природу, достигала подъема своего не в пестроте случайно нахватанных фактов, сводимых к произвольному единству, но только в открытии постоянно простых и дающих непрерывные выводы математических точек зрения, — так точно и искусство переживало всегда неминуемый распад, переходя от интегрирующего принципа формы к стилизации, эстетизму и прочим бездеятельным и произвольным в их возникновении началам. Графическая стихия изобразительных искусств была и будет всегда корнем всех тех разветвлений, которые, по-видимому, существуют раздельно только в том смысле, в каком вообще существуют и могли существовать заблуждения; в том смысле, в каком существуют заблуждения; в том смысле, в каком существовала Птолемеева система и средневековое естествознание. Рисунок должен приводить к колориту и живописи, с одной стороны, к явлениям декоративного и стилизационного порядка, с другой, как к таким свойствам произведения, которые вызваны, обусловлены, подсказаны и внушены им; если только они не подразумеваются уже его лаконической и всеисчерпывающей полнотой.

Творчество начинается с рисунка, изложения, мелодического сообщения и так далее, но никогда не с тех элементов, которые порождают это движение на своем пути. Интерес к обращенной последовательности этих слагаемых постоянно свидетельствует о бессилии и бесплодии творческого влечения к выразительности. Когда интерес к стилизованной графике преобладает над увлечением живым рисунком, это свидетельствует о двойном заблуждении: это говорит о беспомощности рисунка и о зависимости воображения художника от существующих стилей и форм. Художник заговаривает о чем-нибудь не для того, чтобы высказать нам что-нибудь свое, но только для того, чтобы повторить на сказанном целый ряд существующих в обороте акцентов, ударений и интонаций. Склонность к эффекту прежде всего и во что бы то ни стало ничего общего с искусством не имеет.

Техника и виртуозность имеют дело с неделимым целым и с непрерывностью там, где приверженец эффекта драпирует свои хромые и несвязные ухватки на эффект рассчитанными частностями законченного произведения. Законченное произведение неизбежно в силу жизнеспособности элемента, создавшего его, обладает стилем и декоративными достоинствами.

Ложное дарование спешит начать все со стиля и декоративности; в этом сказывается его инстинкт самосохранения; эффектом он анестезирует зрителя с самого начала и с самого же начала набрасывает на процесс своей работы стилизованную драпировку, которой принято доверять, как доверяет зрительный зал еще не поднятому занавесу на том основании, что вчера спуск этого самого занавеса не заключал в себе шарлатанства.

Fкtes galantes1 когда-то были доведены художником до той степни, когда полотно это по естественной последовательности творческих моментов стало обладать целым множеством вторичных достоинств, связанных с эпохой их создания и с духом того времени. Стадия эта достигнута полотном. Зрители могут спокойно разойтись, насладившись тем, что художник вел их глаз через сложную сеть живописных перипетий, преодолел их и вывел, наконец, из этого лабиринта; то, что зрители способны сейчас судить о стиле, декоративности и колорите, означает только то, что, благодаря Бога и Ватто, они могут без труда оглянуться на путь их глазом пройденный.

Зрители могут разойтись, занавес второстепенных достоинств опущен. Завтра их соблазнит Бенуа этим занавесом второстепенных достоинств, немало не помышляя о том, что его опусканию должно предшествовать хоть что-нибудь, с ним, Бенуа, так или иначе связанное.

Пастернак стоит среди ныне живущих русских художников особняком, потому что он составляет исключение в их среде. Исключением же его надо признать потому, что прямая последовательность изобразительного творчества подсказана ему чутьем, темпераментом и дарованием. Он и начал, как и все, с импрессионизма и, как и все, ему изменил. Но между тем, как его товарищи бросились в объятия второстепенных достоинств, он один когда-то мужественно и уверенно пошел от вероятного родника формы, от линии, рассчитанной на цельность и непрерывность, линии уверенного в виртуозности и мастерстве художника, линии, твердо знающей, что рука, ведущая ее, вос-

1 Галантные празднества (фр.).

создаст живую кровеносную ткань природы, не осекаясь ни на чем и в срок достаточно мгновенный для того, чтобы живая кровь, как в натуре, не обогнала ее и не оставила ее позади <сего>, обреченного на удел атрофированной линии, наконец уповающей на то, что, быть может, рука художника, выпустив ее, наконец, и пустив ее в ход по полотну, даст ей право щеголять второстепенными достоинствами, а если и не даст ей, то разве то наслаждение < >

1910-1911

* # *

Может быть, тема о бессмертии души в такой постановке неспособна остановить философского внимания. Но, может быть, философское внимание вообще являлось непрошенным к этой теме.

Перед тем, как приступить к диалогу о бессмертии, Платон зачем-то рассказывает о периодическом сне Сократа. Какой-то внутренний голос неотступно требует музыки от него — лирического творчества. Каждая ночь приближает его к порогу освобождения, за которым бессмертие. Бессмертие философа — бессмертие сознания идей. Но одно и то же сновидение возвращается и требует своего. Сократ не знает прямого смысла; он уклоняется от сна; он иносказательно подчиняется ему: его философия — высшая музыка; он умрет — покорясь демону — занятый музыкой в ином смысле.

Но вновь приходит сновидение. На этот раз его требование совсем недвусмысленно, оно хочет обычной музыки, как ее знает народ, br)|uфfir)v цогюисгуу1, настоящей лирики.

Это предсмертное внушение; Сократ должен умереть лирическим поэтом. Что же это, последние счеты с землей?

И этот странный, загадочный клочок тонет в диалектическом потоке. Далее — от лица пифагорейцев ставится, оспаривается и утверждается положение бессмертия.

Сократ занят музыкой здесь. Но только в переносном своем смысле.

Жаль.

1 обыкновенной музыки (греч.).

Музыка вообще постоянный спутник великой [туманности] звезды бессмертия на горизонте древности. Часто можно наблюдать прохождение музыки, в обрядах и упоминаниях, через ее светящуюся даль.

Тогда наступает затмение темы. В затмении можно овладеть ею.

Естественное терпело крушение в культе Диониса. К нему как к полюсу прибивало великим волнением бессмертия множество обычаев, мифов, сновидений. Но Дионис не столько бог, сколько культ, не столько цель экстаза, сколько то, что гонит разгон оргий перед собой. [И Дионис не опьянение и не забытье. Может быть, он скорее — переживание периодическое в опьянении, 6eo3 Seicov1, как сказано у Менона.] Может быть, Дионис — предмет психологии в большей мере, чем мифологический сюжет.

И затем Дионис — северное веяние, которым потянуло над Фессалией и Беотией к восьмому веку. Его имя сложено из криков — и это фракийские крики. Это идиома народности, совпадающая, однако, с родственными явлениями иных рас и эпох.

Пожалуй, психология народов или даже антропология вправе виндицировать Диониса. И мы вверим бога заботам самых разнообразных дисциплин. Мы уступим его диалектике, психологии, истории культуры и антропологии.

Останется сон Сократа, останется потребность посвящения в мистерии, останутся некоторые данные археологии — и главное, останется требование «прямого смысла» этих фантазий. Мы хотим только сообразить [обещаемое бессмертие, поставить его в связь с обрядом] все то отрывочное, что сообщают нам. И мы ограничимся отщсооеь a6avaoia2.

Дионис был открыт практически в оргии. В этом один из мотивов его периодичности. В упадке естественности мы забываем о нем. Его экстатический смысл непереводим. Подойдем со всем возможным цинизмом к предмету оргии, станем в наиболее неблагодарную позицию к богу зимнего возбуждения.

1 бог из богов (греч.).

2 обыкновенным бессмертием (греч.).

Сберемся со всею силой прозаичности, чтобы достойно встретить это толпящееся опьянение, забредшее ночью в горы, метущее заревом долины.

Освободимся от эстетических предрассудков, забудем о всех тех подвигах творчества, которые совершены под это фракийское заклинание; сосредоточимся на опьянении как таковом — на этом [модификации] виде чувственности, и только.

[Эта чувственность в своей крайности, эта степень чувственности — на последнем пределе, за которым следует забытье — тут сознание.

Эта модификация чувственности — наделена странною судьбой. Она резко обособливается от чувственного в его естественной и беспорядочной форме; она приобретает такие особенности, которых не найдено.]

Но мы встретим ее в такой необычной форме: отдельные клики так согласно струятся в щемящем вопле фригийской флейты, чувственность так стройна и так одинока здесь, со своею ночью и далью, и так оторвалась от [той мирной] чувственности, питающейся днем, что и мы должны будем ее обособить.

Это уже не степень только эмоции. Это уже иные формы ее. И эта форма перекочевывает в культуру; ее историческая миграция, переселение оргии в трагедию и мистерию, говорит за ее особость.

Это уже не та чувственность, которою человек живет.

Вероятно, это чувственность, которою он бессмертен.

Сейчас мы приведем темные, лаконические цитаты. Их надо будет перевести. Иногда перевод — переправляет прах умершего значения из одного языка в другой. Язык — наполовину кладбище.

Живо ли для нас слово: бессмертие?

Пусть извинят поэтому дальнейшее отступление. И пусть будут снисходительны к его беспорядочности. Этими поисками смысла не будет, конечно, отрыт клад бессмертия. Но, может быть, они [разрыхлят] размягчат почву.

Пока мы будем обращаться с понятием бессмертия как с величиною, ближе непонятной. Может быть, в ином расположении, к которому мы придем, оно разъяснится нам как функция. Однако остережемся переносного и аллегорического. Конкретно лирического требовало сновидение от Сократа.

Бессмертие создано теми, которые его хотят. Мы не понимаем смысла бессмертия только тогда, когда оно нам не нужно; непонимание это удивительно своеобразно: это скорее полное отсутствие того предмета, который должен стать понятным или остаться

непонятен; [мы привыкли неправильно выражаться] для нас не существует бессмертия лишь тогда, когда его нет как проблемы даже или как потребности. Бессмертия нельзя отрицать только потому, что его невозможно и утверждать, его можно только знать как потребность: и тогда [темнота участи или недоступного чувством] загадочность запредельного оказывается загадочностью нашего желания или замысла.

Какая нужда приводит к этой надежде тех, которые сознательно пережили ее, а не слепо только заимствовали, и каково содержание их надежды?

Прежде всего мы будем говорить о тех, которые под бессмертием подразумевают индивидуальное. Потому что вечности значения, вневременности идей нечего делать с живой душой человека. Логическая вечность минует желанное бессмертие. Это музыка, только в переносном значении.

Обычно представляют себе бессмертие как продолжение жизни за гробом. Большей нелепости, кажется, нельзя придумать. Помимо прочего это чаяние бессмысленно как чаяние. Жизнь как таковая, и не перипетии ее, а само основное свойство жизни — вызвало желание бессмертия; нашу волю истолковывают нам, как чаяние вечной жизни; нам обещают, что и после смерти [мы постоянно будем жить — то есть нуждаться в бессмертии] будет продолжаться то состояние, которое хочет бессмертия, нам говорят, что и смерть не избавит нас от вечной нужды в бессмертии. Можно ли найти что-нибудь безотраднее такого будущего.

Нельзя поэтому катить бессмертия перед собой, это опасное perpetuum. Оно уводит нас в бесконечность абсурда.

Но ведь нужно было кому-нибудь и когда-нибудь искренне и глубоко, самолично, а не через принадлежность к секте — бессмертие. Какую же потребность озаглавил он этим производным от «смерть»?

* * *

Многие музыканты хотели философии. С этим словом шутило и бессмертие Бетховена. Между тем они не знали, что в числе просроченных задач философии находится и месть музыке. Эта месть, если бы она была исполнена, носила бы на себе печать высокого благородства; она явилась бы местью не за себя.

Поэзия любила философию всегда. Все ли знают, что эта любовь была неравной? Философия ревнива к поэзии, часто чудится ей обида, нанесенная музыкой ее божеству.

Музыке можно мстить. Не надо понимать этого лично. Опустошения, производимые ею в душе, не дают еще основания для того, чтобы негодовать. Недовольство такого рода было бы низко и малодушно.

Но музыку надо призвать к порядку. «Музыкальность лирики» — есть обозначение, которое, составляя честь поэзии, делает в то же время очередной взнос и в тот общий фонд предрассудков, которые поддерживают беззаконное первенство музыки среди искусств. Словосочетание это представляет опасность для музыки: здесь притязательность ее становится беспечностью самозванца, и здесь-то ее легче всего уличить.

Прелесть строфы, в которой ритм подымает на себе поверхность слов и образует ритмический профиль предложения, прелесть такой строфы вулканической природы дает нам основание для подобных сближений с музыкой. Приходится довольствоваться таким сравнением; мириться с его условностью, с тем, что музыка слова есть несобственное обозначение, слово, лишенное прямого смысла; такие приемы говорят всегда о несоответствии между предметом и выражением; троп свидетельствует или об излишке выражения или о его недостатке, о пафосе или о затруднении.

Кажется чем-то самоочевидным, что сравнивая формальные достоинства поэзии с целой стихией музыки, богатой и Другими признаками сверх тех, которые она разделяет с подвижностью речи, мы применяем троп, который < >

Не * *

Уже с конца XVIII века мечтают о народности. Державин, Карамзин, Радищев пытаются воссоздать сказочную старину; в новейшее время ее разыскивают Жуковский и Батюшков; Пушкин в Лицее работает над Бовой; но подлинный народный быт разве только у Радищева. В «Руслане» могли находить нечто близкое Ариосту и к Лафонтену и к Богдановичу.

Романтизм — освобождение творчества от условных ограничений в форме и содержании.

С 1822 г. Пушкин отмечает влияние английской поэзии на отечественную и приветствует его, находя его полезнее влияния робкой и жеманной французской поэзии. В письме к кн. Вяземскому ждет появления крупного романтика во Франции, который превзойдет немцев, и предсказывает таким образом В. Гюго, отрицая какую бы то ни было черту романтизма у Шенье и Парни.

К Вяземскому в марте 1824 по поводу его «Разговора между издателем и классиком», приложенного в качестве предисловия к отдельному изданию «Бахчисарайского фонтана», — Пушкин находит, что суждения Вяземского написаны для Европы, Российский «классицизм» не стоит таких веских, обдуманных осуждений, Дмитриев не имеет более весу, чем Херасков или дядя Василий Львович.

30 ноября 1825 г. к Рылееву: «Важная вещь! Я написал трагедию и ею очень доволен, но страшно в свет выдать, робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма. Под романтизмом у нас разумеют Ламартина... Сколько я ни читал о романтизме — все не то». А рядом с этим: романтический характер — Якубович — дуэлист и необузданный характер с нагло притязательными выходками; романтичен характер Константина I, предположенного преемника Александра I: «...его бурная молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем etc»

Александр и Николай Николаевичи Раевские:

1) казался Пушкину исторической личностью в близком

будущем по своим необычайным умственным способностям. 2)-й не остался без влияния даже на литературные идеи

Пушкина.

Дочери генерала Раевского — Катерина Николаевна (впослед-ствии за генералом М. Ф. Орловым) — необыкновенная женщина, твердый и прямой характер, — младшая — за кн. Волконским.

Под руководством новых друзей изучение английского языка: книгой для практических упражнений взят Байрон.

Н. Н. Раевский знакомит Пушкина с поэзией Шенье.

«Демон» (напечатан в 1823) — и притворное разочарование Ал. Раевского при встрече с Пушкиным в Одессе, послужившее поводом для стихотворения.

Чтение В. Скотта в последнем периоде творчества.

Из послания к Чаадаеву о работе над собой:

В уединении мой своенравный гений Познал и тихий труд, и жажду размышлений. Владею днем моим; с порядком дружен ум; Учусь удерживать вниманье долгих дум; Ищу вознаградить в объятиях свободы Мятежной младостью утраченные годы И в просвещении стать с веком наравне.

Из характеристики Анненкова:

«Пушкин перерождался нравственно, когда приступал к созданию произведений, назначавшихся им для всего читающего русского мира. Дух его как-то внезапно

светлел и устраивался по-праздничному, возвышаясь над всем, что его сдерживало, томило и угнетало. Самые подробности жизни, тяготевшие над его умом, разрешались в тонкие поэтические намеки и черты, сообщавшие произведению, так сказать, запах и окраску действительности. Он должен был сам любоваться тем нравственным типом, который вырезывался из его собственных произведений, и мы знаем, что задачей его жизни было походить на идеального Пушкина, создаваемого его гением».

Пыпин: потребность поэтического инстинкта отовсюду прийти к художественному образу.

Слова Пушкина (1825):

«Поэзия бывает исключительно страстию немногих, родившихся поэтами: она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилья, все впечатления их жизни».

Из письма к кн. Вяземскому (1823):

«Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую откровенность».

П. Мериме (по рассказам Тургенева) восхищался и пугался этой библейской откровенности в Пире Петра Великого.

На выпускном экзамене Пушкин читает написанное по обязанности, но искреннее «Безветрие».

9 июня 1817 государь награждает жалованьем 700 р. и определяет в коллегию иностранных дел. В июле в отпуск в Михай-ловское. Аннибал (Петровское) и Тригорское. Осенью возвращается в СПб.

Три зимы (1817—1820) живет на Фонтанке жизнью золотой молодежи. «Оригинальное общество Зеленой лампы». Свет, балы Лаваля, см. светская жизнь Евгения Онегина. Арзамас, «Иерусалим ума и вкуса». — 1818 — Катенин (излечил от односторонности). Гнилая горячка и 8-й том Карамзина. Дельвиг, Кюхельбекер, Карамзин, Жуковский, Вяземский.

1818 — Жуковский — о выражении «в дыму, что леший». Руслан и Людмила. 1820. — В числе друзей — из Союза благоденствия; при реакционном настроении недовольство Пушкиным: Вольность, эпиграммы; показывает в театре портрет Лувеля, убийцы герцога Беррийского; Милорадович, обыск, пишет зловредное стихотворение на память, грозящее Сибирью или Соловками, хлопоты Энгельгардта, Чаадаева, Оленина, Васильчикова, Жуковского.

К Инзову (5 мая) с письмом Каподистрии «...из него выйдет прекрасный чиновник или по крайней мере перворазрядный писатель».

1911

Г. ФОН КЛЕЙСТ.

ОБ АСКЕТИКЕ В КУЛЬТУРЕ

Северянин является в Одессу, где он провел несколько моментов своего детства, — своеобразная местность со своеобразием людей и отношений, введена в его прошлое, не включив его в свои местные связи, не натурализовав его пребывания в ней.

Тогда с этой туманной Одессой его прошлого происходит то же, что и со всяким участком действительности, занесенным в жизнь как res nullius1, как кусок независимой от житейского чистой жизни: она эстетически растет в нем, перерождается в культуру в его воспоминании, она становится в его прошлом тем, чем она должна была бы стать в его драмах, если бы он был поэтом, чем она была бы в его невысказанных ссылках, в его молчаливых примерах к теории, если бы он был систематиком таких перерождений, — если бы он был философ. Все больше и больше превращаясь в символ, она перекочевывает через его возраст.

Северянин этот через много лет вновь на пути в Одессу. Теперь его детство так далеко, что он уже знает, чего хочет от него это детство; при этом он думает, что его путь — путь к возобновлению призрачной, выросшей в мечтаниях темы. И затем,

может быть, непосредственная жизнь изживается в форме вопроса. И может быть, уже наше обладание ею как прошлым носит черты какого-то ответа; и, конечно, идея, родившаяся из этой данной жизни, научная, или этическая, или эстетическая, наконец, идея — отвечает этому воплощенному вопросу прошлого.

Если это так, то наш путник с севера везет ответ блуждающему символу прошлого, улице в серых черствеющих строениях, в пролете которых висит гавань рыжих, заржавленных кораблей с вечереющим, бессильным морем, полегшим за ними.

Несет ответ: свое проясненное сознание культуры, созидаемой ради них, ради жизни.

Когда он приезжает, он сталкивается с непредвиденной коллизией творимого и претворяемого, действительности и ценности.

Когда он прибегает к единственной форме, в которой протекают все наши непосредственные ответы природе: к форме замещения этого невозможного диалога обменом мыслей с окружающими.

Когда он обращается к людям, он видит, что здесь снимают культуру, но не владеют ею, что здесь все покоится в стадии естественности, несчастной или счастливой; он ищет причины этому. В этих поисках он открывает вдруг понятие аскетики в культуре и замечает отсутствие ее у южных свидетелей южной

1 буквально: вещь, никому не принадлежащая (лат.).

природы и жизни. Когда он говорит им об этом, они не понимают его мысли.

Тогда он решается писать об этом; при этом он внезапно вспоминает о близости столетия со дня смерти одного из величайших аскетов творчества, самоубийство которого шло из своеобразного его поклонения жизни.

Тогда он решается озаглавить свой лаконический опыт: Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре.

Я хотел писать о Клейсте в октябре у себя на родине в Москве. Не только потому, что дата статьи была бы месяцем столетия. Но в эти дни появился бы первый снег. При нулевой температуре сейчас же за первой внезапной белизной, отведенной пространству среди остальной грязной теми неба, начиналось бы порывистое таяние: дома, подъезды, клочки мостовой, зонты прохожих и животные, одни быстрее, другие отставая, начинали бы чернеть, и эти прорывающиеся теплые кляксы росли бы, разрастались и, перегоняя друг друга, переходили бы на сторону неба, пока не наступала бы черная улица в знакомой испарине октябрьских дождей.

Потом, за перелистыванием Клейста, поразила бы внезапная темнота нового снегопада. В окно был бы виден накрошенный город, и небо несметных снежинок было бы в пути: все оно целиком сходило бы на крыши медленно, тяжко и вкось, слева направо. Потом бы все стихало и землю обременяла бы светлая, полосуемая колесами окраина. Потом начиналась бы снова гонка тающих черных построек и черных людей.

Вот отчего я хотел писать о нем в октябре. Соседом моих читателей была бы такая зима. Город метался бы перед ними между черным небом и снегом, набегал и отливал бы, наступающая зима отучала бы их от привычной были. Они творчески, то есть аскетически переживали бы быль в виде возобновляемых неожиданностей, в виде отрешений отданного. Если бы в эти дни они заглянули в мартиролог Клейста, в его биографию, они прочли бы там то, что и нужно прочитать: историю величайшего художника, который не жил, а постоянно наступал, внутренний мир которого был постоянно внезапной непогодой.

Так нужен был бы мне октябрь: как помощник. Или лучше. Под наступающей зимой 1911 я подписал бы, как под иллюстрацией к роману — название относящейся главы: смерть Клейста.

Я не всегда думаю об этом октябре в Москве. Иногда я выхожу на море или на фонтан, где так пестро приправляют черную степную ночь за огнями. Тогда я в силу необъяснимой привычки думаю о здешнем творчестве. Может быть, даже не о художниках юга, — их я не знаю. Но о том, чего хотят люди юга от своих художников и чего им хочется от себя, поскольку творчество их окликает.

Тогда мне приходится думать о коренном методическом заблуждении, на котором вырастают все эстетические и этические построения юга, такие типические и такие неисправимо ложные. Клейст вновь приходит мне на ум, но уже не как прообраз для октябрьской статьи, а в виде ссылки. Перед лицом косого плоского натурализма, нападающего на культуру оттого, что у него не хватает лирического разбега для перевода этой своей природы в символическую сферу культуры, перед ним воскрешение имени Клейста имеет особенное, почти воспитательное значение. Это — маленькая раскопка, и как таковая это уже маленькое Возрождение или семя для него. И если это возрождение, возрождение реализма как тональности только в строе культуры вообще, то оно с другой стороны призвано зажать рот одному немного назойливому самозванцу, мнимому реализму юга, — просто натурализму, непоследовательному оттого, что он является на общий спор о культуре, в то время как, отрицая культуру, он с самого начала заявляет о том, что лишает себя слова. Или мы совсем забыли, что слово — это культура уже?

Клейст — реалист, достаточно смелый и для нашего времени. Значит, он — аморалист?

[Клейст — реалист и самоубийца. Значит, его убийца — жизнь?]

Клейст — реалист. Значит, он противник культуры?

И наконец, сходя с этического поля на эстетическое: Клейст, преследуемый своими замыслами, преследуем — жизнью, — ибо его замыслы — сгущенная, нагнетенная жизнь.

В жизни Клейст сначала вырисовывается как самоубийца. Только затем в нем возникает поэт. Это новое превращение настолько внезапно, что хочется думать о новом только названии, не затрагивающем сущности дела. Вероятно, он был поэтом в том смысле, что постоянно уходил. В культе этих постоянных разрывов с естественным, в этом своеобразном аскетизме, лишенном определенной чистой цели и представляющем потому аскетизм творчества, в этом постоянном мучительстве он открыл путеводную нить лиризма: красоту. Она привела его к смерти. Лучше: его вдохновением был всегда аскетический акт, разрыв с естественным, больший или меньший перегон по дороге смерти. На этой дороге стал он поэтом; он реально, с внутренней стороны овладел значением прекрасного. Слишком много проводов мира перенес, и возвращался он слишком часто, отчаливая, оглядывался он.

Историю его жизни легко назвать историей уклонений от призвания. Это значит — проглядеть главное. Уклонение было призванием его, тяжелым, мучительным, погребальным к концу. Выполняя это призвание, он оставил нам несколько неумирающих драм и рассказов, так же как и своего недочитанного Канта и несколько бесплодных тетрадей из математического коллегия, как и не пропущенную либеральным министерством патриотическую газету.

Очень вероятно, что в самом начале своего развития, еще в кружке военных, он обратился к самообразованию в том полусне, который обыкновенно сопровождает такие шаги, внушенные тенденцией большинства или духом времени. Или, может быть, очень знакомое каждому чувство ничтожества и повинности перед людьми, которые проявляют себя в областях, оставшихся почему-либо недоступными нам, может быть, это чувство толкнуло его на разрыв с карьерой своей юности и на возобновление образования.

Германская культура его времени понимала под наукой философию, и она-то стала новым упражнением Клейста. Упражнением, говорим мы, считаясь с угловатостью и некоторой неуместностью этого выражения. Позже мы дадим ему оправдание. Пока же мы напомним о греческом происхождении слова «аскетизм».

Когда к философии приступает романтик, или символист, или вообще художник, который впоследствии покинет ее, отозванный на традиционный подвиг творчества, или переживет в ней горький кризис, если он еще не владеет названием своего дара и видит только одну еще сторону в нем, ту, которая дает ему право называться идеалистом и деятелем культуры; когда в философскую школу вступает художник, он оказывается на предварительной диалектической стадии философом в большем смысле, чем всякий другой: ибо основной врожденный напев его — отрешение от непосредственности интуиции; — этот отрицательный великий поэт систематики бытия находит в истинном поэте настоящего вдохновенного выполнителя. Культура аскетики обретает аскета в человеке творчества. Крайнего аскета. Крайнего потому, что мы увидим, как этот чудной человек станет отчуждать все бытие вокруг себя и в себе; даже те его участки или только те, за которыми не потянется владеющая ими по этом отчуждении идея. Конечная единая стадия чистого процесса. И вот мы увидим, что в своей практике художник освободит целые края были, и они станут ничьими; отчужденными ради культуры, ради идеи культуры, которая отрешается от естественного; оставит в виде эмблемы культуры как обычая, в виде эмблемы бесконечно музыкальной — ибо практической. В виде эмблемы культуры как периода, как возобновляющегося начала, как ритмичного аскетизма. Я представляю себе Клейста, почти безумного от своей внимательности и аскетического прилежания, я себе представляю его в его настоящие философские часы, ушедшего в глубь единств, учреждаемых в ткани природы ради систематики истины в ней; эти подвиги логического очищения переживал он, вероятно, как глубокое вдыхание, которое полно напряжения и готовит большой, большой растущий вздох; и еще, вероятно, переживал он эти методические единства как лучевое, прямолинейное сосредоточение разлуки, — и, чувствуя, какая беспорядочная, Гераклитовская робС1 иррационального покинута им в этой добровольной ссылке сознания, он тосковал — методической тоскою творчества, откладывая возвращение.

Итак, он... «занимался философией». И, как говорят нам биографы: изводил себя наложном пути, теряя живое время и живые силы. Так ли это?! О нет, он все чаще и чаще чувствовал

1 течение (греч.).

отвращение к своему делу и свою непригодность к нему. Клейст еще не художник; но будущий художник уже Клейст, уже готовая личность в нем. И этот Клейст — полудиалектик, как всякий художник; он разлагает то, что оформлено ложной формой вокруг, что не вечно и не хаотично, а только привычно вокруг, и что уже природно-морально, почти натуралистично в быту, а не аскетически-культурно. Он разлагает это, следуя своему вдохновению, которое внезапно переживает действительность как материю, аспект которой может быть выражен словом: «накануне». «Накануне культуры» — добавит систематик, ее философ или ее работник, ученый и дополнит то диалектическое отчуждение, которое осуществляет и художник, там, где оно безнадежно или, лучше, полно надежды, ибо те единства, которые творит культура, не идут навстречу полудиалектику-художнику, а собственных у него нет, кроме единственного: что он ставит «культуру», как ставят жизнь на лирической сцене, что он разыгрывает общую драму «Культура», ее отрицательного, свергающего натурализм разгона — аскетизма, что он действующее ее лицо: аскет.

Обо всем свидетельствует художник как о новом — первобытном. Первобытном, но не естественном — первобытном как приносимом в преддверие культуры — как полном томления по идее, полном готовности к вечному. Мы не шутим и не играем словами.

Но мы готовы признать только в логическом и этическом направлении культуры пути настоящего творчества — ибо это — пути идеального до конца достижения. Практика того же, что мы называем творчеством, — практика — есть обряд возобновляемых начинаний, в которых предназначение культуры — звучит сильнее, несоизмеримо сильнее, чем в начинании физика или законодателя, героически звучит в форме, которую мы называем идеей прекрасного; идея прекрасного есть идея культуры в ее противоположности, оставляемой природе!..

Но этим и исчерпывается то, что дает художник; только это и есть его задача, только в этой вечно осекающейся исповеди идеализма и сказывается ее драматизм; в этой недоконченности не одна только отрицательная сторона — невозможность — трансцендентность, бессмысленность. Конца нет, это ненасту-пание синтеза — сплошь положительно — это и есть искусство — драма культуры — отчуждение как таковое, отчуждение без учреждения собственности права.

Художник не творит культуры. Он занят упражнениями — он аскет культуры, культуры вообще, возможной культуры, только редко он в преддверии нашей, данной — обыкновенно место, которое он занимает своим великим актом — намечает собою иррациональную возможность системы, понятную в своей идее — как возможности, понятную на аскетическом пороге и невозможную в выполнении, в творчестве.

Предварительная стадия философствования, стадия отчуждений, отрешений от естественного — как это должно быть родным художнику! Но идеализм художника есть идеализм предварительной стадии; и когда философ созревает до систематика или, преследуя одну из отраслей системы, — становится ученым — тут художник расходится с ним — идеализм его — игра, а не система, — символика, а не действительность. Возможность трансцендентальности идеи, а не трансценденталь-ность ее возможности.

Вот где место разочарованию Клейста, его разочарованию как теоретика.

Этим не исчерпывается его жизнь. Обращаясь к непосредственной жизни, мы встречаем в ней Клейста как крайнего педанта, увлеченного <...>

Жизнь Клейста не для тех, кто любит раскрашенные картинки. Если успокоят: да, мы знаем, что это жизнь типичного потомка родовитого немецкого дворянства, отживающего как класс, то даже в этом тоне мы найдем излишек теплоты и поспешим стереть его. Клейст начинает жизнью военного, далее следует филистер-моралист, вдруг врывается, сразу как Минерва, безумная в своем реализме муза, она уживается вместе с филистером, и вдруг появляется самоубийца, который был с самого начала, не замеченный нами, который жил в филистере как гений аскетизма, и который поглощает, наконец, всех остальных и уносится навек, мы сказали уже: демоном аскетизма.

Гусар, который по вечерам, облокотившись о клавикорды, слушает дилетанта товарища в кругу его кузин и дочерей гарнизонного начальства, вдруг бросается в науку: его предметы чутьчуть что не логика чистого познания, математика и математическое естествознание. Да, именно все это сразу. Затем с изумительной решимостью он прозревает свой жребий в карьере ученого.

Мы поймем Клейста, если примем его жизнь за повесть об изуверстве замысла о том, что делает женщину амазонкой. Так мы овладеем значением, смыслом его смерти. И мы внесем свой исторический долг, если отделим от его судьбы идею, скрытую в ней, и в ней найдем вечный мотив его канонизированной смерти.

Самоубийство и мотив. Это до такой степени прочно сросшиеся понятия, что делается странным, как самоубийства не попали в логики.

О смерти Клейста можно сказать, что он, вообще, застрелился. Тогда мы зададим себе вопрос о причине и найдем ее. Можно сказать и иначе: Клейст только покончил с собой. Тогда нам не нужно искать мотива. Тогда «только самоубийство», как последнее положительное звено трагедии, свободно сочетанное самим убийцей в одну общую роковую гармонию — годилось бы в мотивы вторичного самоубийства, если бы такое было возможно.

Если бы Клейст был в кружке романтиков, он написал бы опыт, который, может быть, назвал: К идее универсальной Игры. Но тогда бы он не умер. Тогда бы он не кончил такою требовательной относительно нас, потомства, загадкой. Теперь его празднично снаряженное самоубийство, на которое он позвал случайного человека, девушку только знакомую ему, как зовут на спешную прогулку, вызванную внезапным, невыполнимым пока замыслом, чтобы хотя бы лишь в поступи отойти от этого припадка, отойти от него драматически, в игре: в играющей поступи гонимого замыслом среди играющих лесов, поставленных севером на свои дали, играющие столь же скорбной осенней игрой гонимых замыслом, как и он, — зовут для полноты игры, ибо без второго, без участника блуждание гонимого было бы личным, случайным событием, немым и безотносительным к слову; а ведь это замысел погнал его за порог, замысел, который хочет быть мировым, хочет не переживаться только, а значить,

<0 ПРЕДМЕТЕ И МЕТОДЕ ПСИХОЛОГИИ> Наторп начинает исторически.

Для Аристотеля психология есть широко построенная биология. Высокий интерес к телеологии организма, к живой функции, к энергии и энтелехии жизни заставляют Аристотеля проглядеть сознательность, субъективность в психическом. Этот недосмотр делает допустимым применение генетического, почти эволюционного метода к трактуемым им проблемам. По своей методике эта психология — естественно-научная. Она вправе быть такою: душа как принцип органического и только, — вот ее интерес; и высшие познавательные функции истолковываются ею однородно с низшими, бессознательными функциями жизни, — это явления одной плоскости в этом биологическом сечении.

Сократ и Платон слишком объективны — один — в искании понятия, другой — в открытии идеи, чтобы выделить самое своеобразие сознаваемого как субъективности. А Протагор, в поспешности своего покушения на объективное, не успевает разглядеть своего опасного снаряда.

ведь замысел играет: а для этого нужно хотя бы присутствие второго, в чистом, толкующем внимании которого разыгрывается значащая вечность.

Не слова ли Логоса, замысла, не требование ли это его: «1де двое соберутся во имя Мое, там Я буду третий с вами». Так играет замысел своими лицедеями аскетами. Так позвал Клейст умереть с собою.

Теперь такое самоубийство заставляет нас слышать то, чего не слышала, вероятно, Генриетта Фогель, восстановить исповедь, которую, вероятно, не произносил сам Клейст. Но ведь история должна быть творима. Ибо она постоянный взнос должников прошлого. Каждое же царствование перечеканивает свое золото. Теперь царит символизм и возрожденный трансцендентальный идеализм. В его единицах мы учтем свой долг осени 1811 года.

1911

Древние прошли мимо психологического сознания, мимо его своеобразности sui generis1. Оно еще не получило для них характера чуда, полного противоречий; они слишком заставали его за работой, за научным делом; они знали его объективным, и субъективность самого переживания осталась скрытой от них.

В новое время сознание как таковое, не Августиновское, а Картезианское, сознание с сильно подчеркнутой субъективностью самого переживания, так сказать «сознаваемость содержаний», — стала аргументом философии.

Аристотелевская концепция кажется навсегда оставленной: все, что допускает рассмотрение независимо от точки зрения сознательности, подлежите этих пор единому, причинно-механистическому объяснению; биологическое подпадает под термин протяженности; за этим методическим вычетом остается область духовной субстанции; сознание как таковое, во всем родовом своем своеобразии; — и на эту-то область и направляет психология свой интерес.

Так исторически отстаивается основная тема психологии.

Отныне сознание, как оно встречается каждый раз, и бессознательное, как составное этого сложного (как возможное сознание) — предмет психологии. Пытаясь предварительно установить сознание как феномен, мы сталкиваемся со слитной природой этого явления. Именно, оставаясь на уровне явления, любые переживания сознания характеризуются своим свойством отнесенности к некоторому узловому пункту, так называемому «я».

Если к этому «я», как выделимому только аналитически моменту и к другому моменту, моменту содержаний (под которым мы понимаем все то, что может быть в нашем сознании отнесено к единому «я»), если к этим двум моментам мы присоединим, как третий — самый момент отношения, момент обоюдной соотнесенности содержаний и их общего «я», то в этом насильственном трехчленном разложении мы, может быть, выразим своеобразную природу сознания в целом. То основное отношение между содержаниями и «я», которое непосредственно дается в самом феноменальном характере сознания и состав-

1 как таковой (лат.).

ляет коренное самобытное своеобразие сознания, Наторп называет «сознанностью» (Bewusstheit), отличая в этом термине от всего совокупного факта сознания свойство содержаний быть сознанными, пережитыми в сознании. «Сознанность» обозначает в дальнейшем третий, и, как видим, специфический момент в феноменальном сознании, — момент отношения.

Ни самое «я», ни «сознанность» не могут стать предметами какого бы то ни было рассмотрения. Если бы мнимым образом мы и поместили их в поле нашего зрения, то, выступая предметами нашего сознания в его неискаженной целостности, они предполагали бы именно фактом своей «сознаваемости» обе эти особенности сознания. Таким образом, «я» и «сознанность» оказались бы незатронутыми таким ложным перемещением, по-прежнему не допуская никакого объяснения, ни формулировки даже, ничего вообще, кроме, пожалуй, того косвенного обозначения, которое делает Наторп в своей формуле трех моментов, и делает на основании свойств содержаний, как содержаний живого данного сознания.

Не просто содержание, а содержание переживаемого нами сознания, — вот какое дополнительное обозначение преследуется этим трехчленным изложением. Сознание взято здесь как факт. Намеченные моменты ничего не объясняют, и не хотят этого — это не объективный анализ. Об аналитическом выведении моментов не может быть здесь и речи. В этом существенное отличие момента der «Ichheit»1 Наторпа от «гносеологического субъекта». Риккерт редуктивно добывает свой гносеологический субъект, он ему не дан (в дескриптивном смысле), а должен быть методически найден в целях теории, как фикция, как теоретическое подспорье.

Наше представленье о «я» превращает его в предмет; между тем «я» есть ведь только то, по отношению к чему нечто может стать предметом. Такое наше представление минует своеобразие это «я», имея дело с ложным образованием. Что же

касается до момента «сознаваемости» предмета, то его Bewusst-sein2 равняется его Gegenstand-sein3. А предметности нельзя сделать вновь предметом. -_

1 «я» (нем.).

2 предметность (нем.).

3 сознанности (нем.).

Мы видим, что как раз то самое, что отличает всякое явление, рассматриваемое как модификация сознания, от таких явлений, в изучение которых этот признак не входит, что именно сознанность как таковая ускользает от нас. Всякая попытка черпать психологические наблюдения из этого действительно характеристичного, но совершенно недоступного момента, должна быть оставлена. Такая попытка основывается всегда на смешении сознанности или момента «я» с возможным предметом или с особенностями самих содержаний. Итак, признак сознанности отмежевывает для нас пока еще только область, в которой следует искать положительных задач психологии; но самые задачи остаются еще неопределенными.

Однако есть несколько естественных методологических побуждений, которые неизменно приводят эти поиски все ктой же сознанности, замаскированной в понятии «деятельности сознания».

Что нельзя абстрактивно отделять сознанности как абсолютного момента, и что, хотя содержание сознания в целях объективности и может быть освобождено от признака переживания, но никогда не наоборот — это утверждение Наторпа вряд ли вызовет возражения. С ним согласятся, вероятно, и в том случае, если, оспаривая обычное разделение, он станет доказывать, что слышание тона «gis» уже потому не может быть отделяемо от тона «gis» как содержания, что только самое существование содержания и есть мое сознание о нем.

Надо признать вместе с ним, что, отделяя какую-то деятельность сознания от находимых в ней содержаний, извлекая акт сознания из состояния сознания как целого, имеют в сущности в виду именно то особенное качество сознания, которое Наторп называет сознанностью.

И несмотря на это, остаются как будто бы все же несколько доводов в пользу того, что именно в деятельности сознания заключается настоящий предмет и задача психологии.

Довод спецификации предмета обращает внимание на подчиненность всех вообще содержаний другим объективным наукам. Этот же довод указывает на субъективную деятельность сознания, не принятую во внимание этими науками, как на такой момент, который как раз-то и существен для сознания как живого явления и потому вдвойне пригоден для обособления задач психологии. Наторп старается предугадать соображения противной стороны, чтобы затем подвергнуть их критике. Действительно, в абстракции «деятельность сознания» оказывается сведенной к свойству сознанности. В абстракции, может быть, собственная почва психологии и уходит у нее из-под ног; потому, во-первых, что сознанность недоступна никакому определению или описанию, и, во-вторых, потому что этот однообразный, неизменно тожественный при самых разнообразных состояниях момент отношения — достаточно бессодержателен и пуст, чтобы исключить всякую возможность какого-либо познания о нем; в абстракции, — уступят Наторпу, — сознанность и недоступна, и бессодержательна.

Но тот вид, в котором это своеобразное качество сознания дано нам конкретно, позволяет, по-видимому, избежать затруднений, созданных абстракцией.

Акт, правда, переживается как неотделимый спутник содержаний; но не выделим ли он из содержаний благодаря тому, что мы обыкновенно различаем один род сознания от другого? Не протекает ли акт сознания при ощущении существенно иначе, чем при представлении, и не выступает ли сознание совсем по-иному в акте воли, чем

при познании? Не имеем ли мы в каждом таком случае иного отношения сознания к своему предмету? Эта конкретная различимость разного рода отношений сознания к своим содержаниям очевидно дает нам в руки неуловимую сознанность в ее конкретной форме. И — прежде всего: она вносит в сознанность то разнообразие материала, без которого не может обойтись ни одна теория.

Однако Наторп отвергает какие бы то ни было различия, проводимые в непосредственно данном сознании, кроме тех, которые приходятся всецело на долю содержаний.

Каждый, кто признает, что многообразие содержаний в пределах одного какого-нибудь качества отнюдь не есть много-различие самих актов сознания, должен будет согласиться и с тем, что сознание различных качеств не есть качественно различное сознание. Говоря о различии степеней в содержании, нельзя говорить о степенях сознания. Ясность и неясность содержаний, разрозненность их или связность, — все это различия одного порядка, односторонние, так сказать, различия только содержаний без соответствующих различий в самом сознавании.

Связывание содержаний во времени, предполагающее их различение, как будто бы колеблет утверждения Наторпа.

Отличие воспроизведенного в памяти прошлого от когда-то действительно пережитого состоит, по-видимому, в том способе, как мне дано или, лучше, как я владею одним и тем же содержанием.

Прежде всего, однако, временная последовательность относится к содержаниям сознания: время связывает содержания. Различия, находимые в том, каким образом сознается содержание во времени (как прошлое или как настоящее), именно и характеризуют содержательную природу сознания времени и составляют своеобразие этого представления. Короче, мы и здесь встречаемся с сознанием изменения, а не с изменением сознания.

Но не составляет ли особенности чувствования и хотения именно то своеобразное положение, в которое поставлено наше «я» по отношению к своим содержаниям, а вовсе не особенности содержания?

Не здесь ли последнее убежище сознанности, как характеристичного акта?

Между тем это «я» чувствования и стремления совершенно не совпадает с тем, что Наторп называет «центральным я».

«Чувствующее я» есть сложное и доминирующее своими связями содержание, это есть, так сказать, конденсированное содержание или гнездо содержаний; оно есть содержание в большей мере, чем всякое другое содержание; по степени своего несравнимого своеобразия оно действительно может спорить со своеобразием центра сознанности. Именно эта исключительность обоих в их своеобразии и есть причина их небезопасной одноименности; из них, надо думать, центральное «я» совокупного единства заимствовало свое местоименное обозначение у субъекта чувствования и хотения, а не наоборот. Как мы видим, все намечаемые различия постоянно ведут нас к области содержаний, как истинной домене всяческого различения. Желая добыть психологии обособленный и достаточно разнообразный материал, мы вновь и вновь попадаем вне очерченного круга сознанности или сознания как деятельности.

Но, может быть, в лице единого «я» апперцепции мы овладеем самою деятельностью сознания, которая не давалась нам в безучастном к своим содержаниям перцепирующем «я». Действительно, разве неоспоримое различие между перцепцией и апперцепцией не есть различие в отношении «des Ich»1 к его содержаниям? И разве не знает себя это «я» апперцепции абсолютно тожественным перед лицом сменяющейся перцепции? Однако нельзя сравнивать перцепцию с апперцепцией, так как первая не обозначает сознания или какого-нибудь отношения нашего «я» к его содержаниям, а

только выражает данность многообразного содержания для апперципирующего сознания. С другой стороны, апперцепция имеет значение именно сознания содержаний. Это надо понимать в том определенном смысле, что апперцептивное сознание представляет собою единство перцептивного многообразия. Это единство сознания обнаруживается в особой связности содержаний. Только на них, на самих содержаниях может быть указана и изучена эта последняя, пограничная особенность сознания.

Не в различных деятельностях сознания, — этих призрачных вариантах пустой сознанности — лежит задача психологии, — эти особенности в последнем счете сказались особенностями самих содержаний. Поэтому среди них-то и надо найти такой общий всем содержаниям признак, который был бы способен объединить все их многоразличие под одной задачей особого исследования и характеризовал бы этот материал именно с этой стороны: со стороны особенностей самого предмета. Словом, надо характеризовать сознание как область сознанности, и при этом средствами, найденными в самих содержаниях.

Заметим, что ни одно содержание не может войти в сознание не апперцепируясь так или иначе. С другой стороны, припомним, что тот акт апперцепции, который был последним и сильнее всего обоснованным выражением, оспариваем деятельностью сознания, как мы сейчас убедились, находит свое истинное обнаружение тоже исключительно в единстве содержательной связи.

Эти соображения сильно приблизят нас к искомому признаку. В самом деле, признак связи, прежде всего — признак родовой: это явствует из того хотя бы, что апперцепцией покрывается все поле сознания. В одинаковой же мере это признак

1 «я» (нем.).

чисто психологический: как единственное определение апперцепции, содержащей в себе максимум своеобразия сознанности, акта или деятельности, признак связи целиком вмещает в себе это своеобразие.

Нет фактически элементарных, разрозненных содержаний. Простота изолированных содержаний — продукт отвлеченья. Возможность различения и соединения содержаний во времени выдает принципиальное многообразие их сплошности. Их видимая простота есть на самом деле сомкнутость, единство той или иной связи. В единовременную, моментальную, так сказать, связь отдельного акта сознания входит неисследимое разнообразие. Сложность настолько свойственна элементам сознания, что мнимое разложение содержаний на простые лишает психическое его существенного признака и покидает вообще область разлагаемого явления. Время (так же, как и пространство) есть первоначальный распорядок или взаимоотношение содержаний; это виды связи, не разложимой на абсолютные части.

Обусловленность содержаний формою времени с одной стороны и с другой — синтетический склад этого воззрения делает ясным, что связь или связность есть основной, подлинный образ существования психического. Казалось бы, мы у цели: связь содержаний — действительный объект психологии. Однако это нуждается в некотором разъяснении. Ведь и объективные науки, исследующие бытие предметов, тем самым заняты связью явлений, связью содержаний. Падает ли от этого обособленность психологии?

Объективная наука выводит феномены из той, так сказать, случайной связи, в которую их как бы занесло отдельным текущим сознанием, и включает их в объективно необходимую связь природы, куда они относятся с логической необходимостью. Связь содержаний объективной науки имеет логическое значение полагания связи.

Психологическая связь содержаний есть связность данного; своим бытием она никакого логического значения не имеет, потому что таким значением обладает лишь то, что преследует это значение. А психологическая связь дана и как бы избывает себя. Обозначая ее как связь в протекающем данном, временном сознании (im geweiligen Bewusstsein), мы этим намечаем не столько область связи, сколько ее характер. Это — сплошь феноминальная связь вне всякого отнесения к объекту. При этом не только область мнимого и ненормального, область ненаучного представления становится достоянием психологического исследования. Оно обратится и на науку, на самый замысел истинной объективности во всех формах его единства, поскольку и этот замысел находит свое соответствие с соседними объективными направлениями (этики и эстетики) именно в таком единстве сознания, — единстве субъективности. Таким образом, связь содержаний, данная в текущем сознании до всякого вопроса об объективном или только субъективном ее значении, — истинный объект психологии.

Моменты «я» и «сознанности» на деле обозначают моменты единства сознания и единой как бы стянутости содержаний к этому фокусу. Между тем обнаружение того единства, которое мы называем «самостью», самосознанием, сознанностью, — мы находим именно в единстве связи. Таким образом, следуя здоровому методологическому чутью отвергаемой им концепции, Наторп только перемещает точку ее приложения. Она искала обособления задач психологии в своеобразии актов или деятельностей сознания. Это своеобразие изобличило себя как своеобразие той же сознанности во всей ее недоступности и однообразии. Теперь мы видим, как эта краеугольная идиома психического единства всецело поглощается фактом доступной нам и разнообразной связи содержаний. Та же задача психологии, несколько видоизмененная, оказывается перенесенной в более выгодные условия. Однако методологический соблазн «сознания как деятельности», по-видимому, совершенно неотразим. То обстоятельство, что все связи содержаний фундируются прежде всего временною связью — дает многим основание понимать и самое сознание как последовательный процесс. Отсюда же — прямой путь к установлению энергии и причинения.

Двусмысленность психологических терминов, в особенности и самого термина Verbindung, означающего связь (связность) и связывание, а также и предрассудок тожественных, возвращающихся, например, в воспоминании содержаний, способствует тому, что к факту сознания, понятому как процесс во времени, примышляются еще и субъект процесса, а также и сила, причинно обусловливающая его стадии.

Между тем не только самый анализ данного не обнаруживает никаких тожественных, выбывающих и возвращающихся содержаний; — что нечто данное непосредственно не может само по себе быть единством процесса, оставаясь явлением, должно быть ясно и из того, что определение такого единства подчиняется субстанциальности и причинности как точкам зрения научного мышления; а субстанциальность и причинность ни в коем случае не даны нам, они служат теоретическими предпосылками для объяснения данного; — единство объективного процесса и есть центр этого объяснения.

Если вслед за пониманием сознания как последовательного процесса заключают к его субъекту и причине или энергии, то в этом виден хороший логический навык. И Гербартовское допущение самоутверждающихся сил, имманентных самим содержаниям вслед за признаньем субсистенции и тожественности последних — все это свидетельствует о строгой последовательности мыслителя. Надо только, не говоря даже о состоятельности таких воззрений, сознаться, что это — теории, преступающие границы непосредственно данного, и что уже в единстве процесса мы полагаем объективное, резко изменяя собственным интересам психологии, интересу

субъективности. Мы переживаем, конечно, как неоспоримый факт, последование содержаний, а не просто, вообще лишь содержания. Но из этого не следует нисколько, что и все сознание в его целом протекает, располагается во времени. Таким принятием времени, независимого от сознания, предшествующего ему и как бы отведенного под него, мы погрешили бы против принципиальной изначальности сознания. Не сознание — процесс во времени; напротив — время дано в сознании, как основная форма связей в нем.

Изъяв целостность сознания из временных связей и отвергнув какое бы то ни было пребывание тожественных (продолжительных) содержаний, Наторп нисколько не рискует исказить естественную связность сознания. Сложный факт воспоминания остается невредимым и при таком взгляде, который не видит в нем возврата отлучившихся на время содержаний. Теория тожественных содержаний бесполезна как раз в этом пункте; она ведь ничуть не способна объяснить нам того, что эти содержания тожественны для нас, для нашего сознания; что они различаются и идентифицируются нами одновременно, в одном и том же сознании.

С большей осмотрительностью анализа, чем сторонники субсистенции, Наторп устанавливает, что сознанию даются постоянно новые содержания, более или менее сходные. В согласии с этим он понимает факт воспоминания как репрезентацию прошлого через новое содержание в настоящем. Это по-лагание тожественности нетожественного, не устает повторять Наторп, остается непостижимым чудом сознания, и гипотеза сохраняющихся содержаний так же мало способна объяснить этот парадокс, как и он сам: она уводит нас под уклон объективности, минуя именно непостижимое этого факта: его субъективную изнанку. В этом факте репрезентативной слитности мы обретаем ту необходимую непрерывность связи, которую думают обеспечить себе, поняв сознание как энергию. Здесь, как и везде, мы стоим перед родовой непостижимостью сознания. Тот парадокс временной связи, что мы имеем одно сознание о нескольких различимых сознаниях вообще, свойствен сознанию как переживанию. Мы присоединяем еще несколько слов о методе психологии, потому что здесь-то только и оригинален взгляд Наторпа.

Обыкновенно психология перенимает общенаучный метод объяснения явлений посредством установления законов. Она допускает существование особой области явлений, — явлений психических. Особая область явлений естественно требует особого познания путем законов, особой теории, повторяющей в своем логическом направлении метод наук об объективном. Однако вся область психического, как область явления вообще, целиком входит в исследование наук об объектах. Поэтому она еще не способна, как область только, быть мотивом особой науки.

Психология поддерживается особенностью своего интереса, а вовсе не особенностями подведомственной ей сферы. Эта сфера явлений резко своеобразна лишь в той мере, в какой психология не следует за общею наукой в ее логическом направлении, исходящем от того же явления, которое знает психология. Явление, одно и то же, численно тожественное явление — есть общая собственность объективных наук и психологии. Но познание выступает коррелативною парой, обращаясь к явлению.

В своем естественном, прямолинейном движении познание есть переход от явления к предмету. Оно оценивает явление с точки зрения являющегося предмета, то есть с точки зрения единства, которое оно полагает в суждении. Явление есть непосредственность сознания; предмет есть задача теории.

Стремление установить законы психического или дать хотя бы описание его форм, как описывают факты органического мира, неминуемо приближают нас к объективному порядку предметности и его составным: 1) единству времени (как обще-

му критерию факта), 2) его условной основе: единству причинной связи природы (этим единством обосновывается единство времени) и — 3) к единому пространству — этому необходимому логическому звену между причинностью и временем. В этом сведении душевного явления к пространству, к этой постоянной, как бы неприложимой к психическому, опять-таки сказывается вовсе не допущенное противоречие между нашим материалом и категорией метода, а только резкий разлад двух, с самого начала противоположных интересов. Один из них выразился в самом определении «непространственных» содержаний; — другой дал себя знать своим приемом пространственного соотнесения. Первый бережно охраняет чисто психологическое качество живой связи своим отказом от пространственное™; второй преследует цели объективной схематизации и знает совсем иную связь: связь логического отношения. Схема пространства так же применима, как и не применима к психологическому: это зависит от задач, которые мы себе поставили.

Психическое — протяженно, если мы будем изучать его сточки зрения являющегося в нем процесса. Локализация, например, зрительного образа при таком исследовании есть пространственное явление: вовсе не в силу содержательных своих признаков, — что было бы грубым quaternio1; простран-ственность присуща ему как процессу: в самом деле, координируя в нашем исследовании это явление с тем зрительным полем, которое обусловливает изучаемое зрительное восприятие, мы сопрягаем психический элемент с его условием, явно под-

1 учетверение (лат.); quaternio terminorum — учетверение понятий, неразбериха, слова, употребляемые в различных значениях.

лежащим пространственному учету. Выводим ли мы субъективность качества при подобном объяснении? Конечно, нет. Виной этому вовсе не то, что мы прошли мимо субъективности как какой-то области особых явлений, а то, что свой интерес мы сосредоточили на объективном процессе, полагаемом за субъективностью явления. Метод изменяет здесь тем чертам задачи, которые отразились на формулировке «непространственного» предмета.

Мнимый дуализм явлений растворяется в подлинной двойственности коррелативных условий познания: явления и предмета (объективной истины), — феномена и закона, — при непреложном монизме самой сферы познания.

Этого утверждения не может пошатнуть и то соображение, что психическое не объяснимо из физического. Это наблюдение нисколько не говорит в пользу действительной разности областей.

Преимущества точной квантификации лежат в тожественности ее логических определений, а ничуть не в самих физических явлениях, подведомственных ей. Это свойство физических явлений есть господство понятия в них. Мы видим, что и здесь притязания области оказываются правом метода. От субъективного качества к объективному понятию о нем такой же путь рефлексии, как от чувственной оценки пространства или времени к объективному их измерению.

Таким образом, научное объяснение психических явлений не может означать ничего иного, чем объективирование их как процессов природы; оно возможно лишь по методу естествознания.

Но тогда это не психология уже. От ее близости к объективности чисто физиологического — зависит мера ее научной успешности. Физиология решает здесь в выборе данных для исследования; она же служит научным контролем поставляемой проблемы. Метод ассимилирует себе здесь самую задачу. Мы покидаем своеобразные искания психологии, переходя к неясно формулированным запросам недоразвившейся физиологии.

Надо воздержаться от этой ложной методики, влекущей за собою извращение задачи и самого материала, поскольку последний нормируется самою задачей.

Надо, по-видимому, остаться при простом описании непосредственно данного бытия психического.

Однако не только удел, но и самая природа этого психического на стадии переживания такова: быть неопределенным предметом, или, лучше, поводом возможных определений. Такой характер психического, понятно, устраняет всякую возможность хотя бы описательного только подхода, потому что уже и простое обозначение или фиксация есть, в зачаточной форме, некоторое объективирование. Непосредственно данное не поддается — без ущерба для этой непосредственности своей — непосредственному определению. Это очень естественно. Поскольку вообще можно говорить о непосредственности приема, непосредственность означает положительность логического пути. А это — путь объективирования. Этот путь мы должны назвать непосредственным в противоположность искомому методу психологии оттого, что он следует тому логическому толчку в направлении объективирования, который заключается в самом явлении как логической функции проблемы.

Можно ли идти прямо к явлению, к феномену, видимости, как предмету своего суждения? Сама терминология дает понятие о противоречивости попытки. Прямое суждение, хотя бы и описательное, создает, конструирует предмет. На долю психологии выпадает противоположный метод. Ей дано только косвенно воссоздавать, реконструировать свои искомые. Метод реконструкций субъективного из объективно значимых построений — вот тот прием, на который она может притязать. И это не ограничение. Иного приема ей и не нужно при ее задаче. Ее задача и ее интерес возникают в той же зависимости от объективного, как и ее прием. Сознание осуществляет свою природу в созидании объективности. Задаться целью понять его жизнь можно только отправляясь от его живых осуществлений, имеющих объективное значение. Самая задача, а следовательно, и намечаемый ею материал предваряются объективным, как своим условием. Логика знает только чисто объективную, предметную, так сказать, сторону определений сознания; — мы ничего не знали бы о самом сознании, а имели бы дело исключительно с его продуктами, — объективными формами, если бы мышление, прогрессируя, ставя под знак вопроса преодолеваемый уровень сознания, не упраздняло формою вопроса того, что раньше объективно интендировалось в отбрасываемом представлении; если бы не была отчуждаема мнимая предметность и не оставалось бы мнение как только психический факт, как факт, утерявший объективное значение. При таком переходе к высшей ступени определений прежде действительное превращается в мнимое. Тут только и дает себя знать сознание как субъективность. Его образование оказывается негодным.

Мнимое или мнение, этот уровень сознания до его логического кризиса в форме вопроса, уступает все свое мнимо логическое, мнимо объективное содержание высшей, побеждающей стадии. Он лишается уже той опоры, того склонения к единству истины или предметности, которые порождали своей устойчивостью его чисто логическую, объективную цену. Для возникновения психологического интереса не представлялось и повода при таких условиях. Теперь, при крушении этих опор, замысел истины, объективности и предметности переносится из смещаемой фазы в смещающую. Нетрудно догадаться, что на долю отвергаемой ступени сознания выпадает значение чисто субъективного и психического. Таким несамостоятельным встречаем мы психическое при его первом появлении.

Не удивительно, поэтому, если психология изберет косвенный, опосредствованный прием реконструкции. Найдя впервые свои данные в таком сознании, признаки

которого страдательны по существу, она озаботится в дальнейшем об установлении субъективности и там, где последняя не обнажена самой несостоятельностью мнимо объективного.

Психология, познавая субъективность в ее неискаженном виде, осуществит парадоксальную задачу. Парадоксальность ее будет состоять в том, что объектом психологических объяснений станут самые формы объективности.

Закон в этом логическом положении выступит как феномен, долженствующий быть поясненным и истолкованным при помощи субъективности! Так скажется телеологическая природа познания. Субъективность будет служить постижению объективного в том его своеобразии, в котором оно может стать проблемой. В пределах же самой психологии субъективность будет целью, преследуемой ее реконструкциями.

СИМВОЛИЗМ И БЕССМЕРТИЕ

ТЕЗИСЫ

Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы поучаемся видеть нисколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность — категориальный признак качества, в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно.)

Качества объяты сознанием, последнее освобождает качества от связи с личною жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения.

Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, — есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо — но условие для качества.

Поэзия — безумие без безумного. Безумие — естественное бессмертие; поэзия — бессмертие, «допустимое культурой».

Значение единственного символа музыки — ритма находится в поэзии. Содержание поэзии — есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта.

Театр и качество. Понятие заявления как феномена на уровне бессмертия в отличие от явления. Слово — духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления. Слово и поэт.

Восприятие и вдохновение творчества.

Вдохновение — синтаксис поэзии, он конкретен, между прочим, в аллитерации.

Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с натуры.

Символизм размышляет до конца об этом направлении пережитого и строит согласно ему свою систему. Поэтому только как система — символизм вполне реалистичен. Однако самый анализ направлений, скрытых в действительности, сообщает этой системе религиозный характер. Символизм достигает реализма в религии. Остается ли символизм искусством?

1913

* * *

Сейчас я сидел у раскрытого окна и ждал. В течение этих минут пришло к концу странное, цельное десятилетие моей жизни. Не обойтись без этой смешной фразы — десятилетие моей... «композиторской деятельности». И как хорошо, что эта годовщина пришлась к ночи. Ничто не помешает мне призадуматься над нею.

Мне жалко 13-летнего мальчика с его катастрофой 6 августа. Вот как сейчас лежит он в свежей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные, синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и, обратно, события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония — обстановкою и веществом событья. Еще накануне, помнится, я не представлял себе вкуса творчества. Существовали только произведения как внушенные состояния, которые оставалось только испытать на себе. И первое пробуждение в ортопедических путах принесло с собою новое: способность распоряжаться непрошеным, начинать собою то, что до тех пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа. Я думаю об этом мальчике и о том, как жестоко я с ним обошелся. Зачем не предупредил я его тогда; может быть, он стал бы меня избегать, может быть, мы не встретились бы с ним и я не сровнял бы его до основания.

Что жалеть его, поверь, он был счастлив. И потом, он весь в прошлом, в этом теплом, вечно зеленом поясе сознания, на этой Ривьере времени, как и подобает больному,

Мне жалко себя сейчас. Ведь и я могу упрекнуть его во многом. Он не платит мне взаимностью. Вот я весь подался к нему, в его ненастную осень 1903 года, и мне дорого его первое столкновение с нотною бумагой.

А он тонет в своих сумерках и не знает меня; он даже не допускает мысли, что есть такой 23-летний он, и только просит поправить свою подушку, и старается заснуть.

Я лишаюсь равновесия, благодаря ему. — Все на его стороне, и что-то подкашивается и обрывается во мне.

Вот как мы проводим сегодняшний вечер: он — с переломленной ногой — я с надломленною душою и утолщенным каблуком... — и между нами — десять лет.

Тут я обрываю воспоминания. Надо же с чем-нибудь выйти в напрашивающийся рассвет, надо же что-нибудь приготовить на завтра.

И тогда я невольно спрашиваю себя, что вообще нужно бывает этому существу?

О, как полезен упадок творчества! Как воображение голодной прислуги, это состояние способно краткою чертой обнять и выразить всю суть своего отсутствующего господина.

Оно мысленно ставит перед собою один за другим несколько соблазнов, в которых ему отказано, чтобы в той же очереди отвергнуть их как обманчивые определения своего истинного желания. Сначала кажется, что твою жажду могло бы затопить, утоляя ее, наивысшее наслаждение, будучи воспринято. Но, допустив такой случай, вообразив его совершившимся, ты замечаешь, что наслаждение не покрывает собою твоего желания, которое питает творчество, и оно остается неутоленным поверх него, как высокая коса, выступившая над приливом. Может быть, оно деятельно, твое желание, если оно не отличается чувственностью? Ноты предвосхищаешь вершину деятельного разряда, и все же это крайнее усилие действия стелется такою же безразличной низменностью, не сравнявшись с желанием, как это сказалось перед этим, и с наслаждением.

Допущения множатся и следуют одно за другим, и всеонитак же несостоятельны, как и первые два, пока ты не добираешься до странного, непривычного просвета, который так непредвиден и прост, что ты и не назовешь его своими сложными словами.

Стать источником наслаждения, и такого, которое, будучи обращено на человека, по своей природе и по своим размерам таково, что предполагает не человека вовсе, но какие-то «все четыре стороны» приятия наслаждения; — послать волну такого наслаждения и благодаря его особенности испытать его со своей стороны в другом; отдать, чтобы получить его в ближнем, — в этом цельное, замкнутое, к себе возвращающееся кольцо творчества.

Если чувственность вообще — слой, спаивающий две величины, лежащие по обе стороны от него, то чувственность искусства — это спай цельного обруча.

6 августа 1913

БЕН ДЖОНСОН

Бен Джонсон (1572-1637) — английский драматург, современник и литературный противник Шекспира. В комедии «Алхимик» осмеиваются лженаучные, схоластические пережитки средневековья, легковерье высших классов, основанное на тунеядстве и невежестве, изображается распущенность богачей и, в очень растянутой, загроможденной чрезмерным острословием форме, дается галерея лондонских типов времени английского Возрождения, написанных с изощренным реализмом, при множестве деталей, ценных для истории эпохи. Комедия — в полном смысле — литературный памятник времени.

Стороженко видел в «Алхимике» английский прообраз «Фауста», — толкование спорное.

1919

ГАНС САКС

Из множества рифмоплетов-памфлетистов, всплывших на гребне немецкого народного движения в начале XVI века, резко выделяется не столько высотою своего творчества, сколько прирожденною порядочностью и честностью своих намерений нюрнбергский сапожник Ганс Сакс (1494-1576).

Если впоследствии молодой Гёте, оглядываясь на зрелище полуторастолетнего разгрома, в поисках национально-культурной опоры в прошлом, с теплотой останавливается на образе Сакса, то это главным образом за его так называемые «Fastnachtsspiele» (масленичные одноактные пьесы), которыми он и снискал в свое время наибольшую популярность. Их он написал больше тысячи, писал их всю жизнь, и пьесы эти испытали на себе общую метаморфозу интересов и стремлений той эпохи.

Растягиваясь на десятилетия, осуществляется постепенный переход внимания от вопросов религиозных и политических к явлениям истинной действительности и повседневной частной жизни (зарождение реализма).

По справедливости — Ганса Сакса можно считать далеким первопредшественником пролетарских и крестьянских поэтов, бывших и какие когда будут, в том числе и наших, параллель же между ним и Демьяном Бедным напрашивается с неотразимостью.

1919

ЗАМЕТКИ О ШЕКСПИРЕ

1) В отношеньи Шекспира часты и типичны космогонические и богословские сближенья. Его [и мир его образов] самого и его творчество сравнивают с Творцом и вселенной, с природой и ее созданьями или же как Де Куинси говорит, что о Шекспире известно только, что он жил и умер и был немногим ниже ангелов.

[Эти уподобленья лучший пример того, что Кант назвал бы аналитическим сужденьем.] Хотя пустой реторизм подобных уподоблений бывал ясен всякому, в них пускавшемуся, от них нельзя удержаться.

Так на примере свадьбы Елизаветы Нэш, правнучки, когда мы узнаем, что уже в исходе столетья в роду Шекспира любили приурочивать важные повороты жизни ко

дню его рожденья, мы в первую минуту недоумеваем, стараясь вспомнить, в какой из пьес встречаются имена Нэш и Голл. Потому что в первую минуту [ладящей свою жизнь по образцу прадедовой, кажется нам] продолжающимся потомством Шекспира кажутся [особый народ] нам персонажи Шекспира, действующие лица.

2) Поэзия веры и завороженности существованьем.

Помимо определенной сказки, и какой определенности! (детализм, но наверное, не все в нем, см. Готье и пр.), всегда общая стихия сказочности. Не только картины действительно-

го

сти, но писанные краской, тертой на масле (цветная работа). Одухотворенье, как музыка, модель или макет наслажденья. (Например, Гейне и Анненский).

Живописная, познавательная лирика, не собирающаяся делать зарисовок, но попутно дающая их больше, чем <опись> вышедших с этюдником, такая, где и ослепленье наблюдательно, а безотчетный <взгляд> и что ни вздох, то изреченье. Сравнить с Байроном.

3) С одной стороны, метафоризм по смелости трансцендентальный, с другой — эпитеты вроде такая долгая жизнь, это и т. д. Вовлеченье текущей жизни.

Это возможно при радости, получаемой от жизни в самом ее теченьи, и без этой радости немыслимо. См. Бен Джонсон, Драйден.

Корнель, Расин были [зажиточнее и веселее] богаче Шекспира, жили легче, ели слаще, получали знаки отличия от Людовика, но не знали этой радости, потому что радость вовсе не складывается из суммы действительных или в фикции поглощенных благ.

Радость есть высший дар, радость — выраженье свободы и преддверье бессмертия.

Эпитетов такой и этот (указательным пальцем) не может быть в таком количестве у Корнеля и Расина, потому что они вынуждены подавать вместо действительности благоугодный [миф] повелителю сон в дворцовом разрезе, потому что их задача лгать [и для того, чтобы не сознавать], потому что ложноклассицизм скорее не в том, что это классицизм, неправильно приложенный, а в том, что это ложность, благодаря силе Людовико-вой армии возведенная <в разряд> классической стройности.

4) Естественность.

Когда после < > вдруг натыкаешься на монолог Гамлета, всякому кажется, что это говорит он сам, лет эдак 15—20 назад, когда он был молод, и что все это [сказано] напечатано по-русски, но с помощью немного странных слов и знаков, как бывает во сне [когда та же самая вещь обладает], благодаря чему на <сказанном> атлантический налет.

Метафора поединка с морем (см. Комментарий).

5) Поэтическое состоянье.

Пятна сырости. Результат чтенья, но не выбора (а то сколько бы должен был прочесть), все шло впрок. Он все это считал натурой, потому что в его глазах это не было искусством. Nulla dies sine linea1 и зарисовывал все, что попадется.

Леонардо да Винчи говорит, что художника могут навести на образ и пятна сырости, случайно обнаруженные глазом на стене. Пятнами сырости и была эта литература.

*) Жестокость бесчеловечного разговора с Офелией мыслима лишь после бездонной музыки Гамлетова монолога (Быть иль не быть). Это уже, так сказать, заблаговременное, предварительное Ныне отпущаеши, реквием на всякий непредвиденный случай. Им все наперед искуплено и просветлено. Не знаю, насколько наши переводы передают возвышающую, то есть возводящую в наивысшие разряды созданья и обезболивающую гармонию достоинства этого органного вступленья к

драматической операции, к неизбежной боли. Потому что именно в красоте поэзия (Гейне, Анненский, Египетские ночи).

*) Богатство словаря.

В Гамлете дважды образ слуха зрителей, раскалываемого громогласностью. Но можно быть уверенным, что если в одном случае он скажет cleave, то в другом это будет split.

Пропажа преданий и знаков памяти о Шекспире во время пертурбаций парламентской войны и революции.

Стратфорд 1500 жителей. Дед арендатор невдалеке, отец мясник, [живодер] скорняк или перчаточник, делец, удачный брак с Мери Арден из мелкопоместного (дворянства?). Французские Арденны в «Как вам это угодно». На выборных должностях общественного казначея, член городской управы и судейский пристав.

Гильдхолл в Стратфорде, где странствующие комедианты давали иногда представления.

7 лет отдан в Free School в Стратфорде. Когда ему минуло 13, дела отца пошатнулись и в течение некоторого времени все ухудшались.

Младший брат Эдмунд, актер, умер в 1607 г.

Отец актера-трагика Джемс Бурбедж — владелец извощичь-его двора в Смисфильде и первого в Англии театрального зданья (The thйbtre).

1 Ни дня без строки (лат.).

Сравнить биографию Д'Эвенанта, «незаконного сына Шекспира». Chambers I, 628. General Introduction. XXVI.

«Shakespeare's Boys» — Шекспировы малые, молодцы, подручные откликались на вызов. General Introduction. XX.

Саутгемптон. Покровитель, посвящение Венеры и Адониса и Лукреции. Виндзорские кумушки написаны в две недели по желанию Елисаветы.

Исполненья для адвокатов. См. General Introduction. XXIV, XXV.

Восстанье друзей Шекспира и его отношенье к смерти Елисаветы 1603 (со слов Henry Chettle. XXV). When the queen died, it was noticed in printby Henry Chettle, the former editor of Greene's pamphlet, that Shakespeare did not join in the poetical lamentations ofthe time1.

Театры (Thйbtre или Curtain2 на окраине: наверное, по той же причине, что Яры, Стрельны.

[Разгадка] Сонетов. Вильям Герберт, граф Пемброк и фрейлина Елисаветы, Мэри Фиттон.

В конце 1598 знакомство с Бен Джонсоном.

Сопоставление Вольтера и Франсуа Виктора Гюго: Введе-нье к переводам, например, место о режиссерских указаньях в Гамлете в III, 2.

См. Флобер о субъективности в письмах.

При обоюдно поколебленной (фактом параллелизма) уверенности —две группы биографических матерьялов: разночинская и аристократическая.

Под именем Шекспира высшее, что создано когда-либо каким <либо> народом в поэзии. Видимо, это написал человек. [Кто же он.]

Что такое биография (надобность, рациональность, «что еще, сверх творений, может быть нужно?»). Если сомнительная надобность или ненужность жизнеописательных построений

1 Когда умерла королева, как это отметил в печати Генри Четтл, бывший издатель памфлета Грина, Шекспир в то время не присоединился к ее поэтическим оплакиваниям (англ.).

2 Театральное здание или сцена с занавесом (англ.).

<существует>, то она должна была обнаружить свою несостоятельность в наивысшем случае. Это естественно, что дело Шекспира стоит несокрушимо, а несколько соперничающих друг с другом мифов о нем шатаются. Будь Шекспир меньше, один бы из них стоял прочно и мы бы ему верили.

К обеим предположенным группам оправданный путь: к извощичье-дворовому, рассветному, предместно-конюшенно-му — [природно] натурпоэтической, летне-ночной, сонно-грядной [стихией] стороной < > и оцененностью жизни в мельчайших ее переходах и деленьях до полуфартинга (неведомое верхогляду из знати) из самой глубины: цена страданья, затем возмутительность притесненья (Сонеты и Гамлетово to be or not to be) увидены снизу.

Полнота сведений, их характер, знакомость с детства.

Ко второй группе, аристократической — степень знакомства с главными рычагами [управленья] государством и направ-ленья истории [и управленья]; характер этого знакомства, очень свойский (в постоянном распоряженьи), за словом в карман не полезет, как бы всосанный с молоком матери, уверенный и высокомерный.

Дипломатия (язык! Верительные грамоты), двор, этикет. Существо властвованья, политического влиянья, существо аристократического фосфоресцированья, пылепусканья, светолуч-ности, <доверительности>.

<1)> Просмотренное многими обстоятельство, что Гамлет наследник, цесаревич, сверх-кокочка, избалованный сын-любимец. Эта черта очень сильна в дикции Гамлета: зигзагообразная, порывистая, дерзкая заносчивость, скор, пылок, как всегда готов к вызову и его принятью. Сословная черта Гамлета.

2) Odi profanum vulgus1.

Высокомерье (при абсолютной правоте) [советов] эстетических утверждений во всех разговорах с актерами. Чернь, раек, средний человек, его пониманье, его сила, сила количества [увидена сверху]. Все вещи о нем сказаны сверху.

Так и кажется, что у неизвестного автора при этом предстает перед глазами балаган за Лондонской окраиной, почти на огородах, куда он, закончив сцену, отправится в своей «coach

1 Ненавижу простой народ (лат.).

and six»1, [кликнет] кого-нибудь из «Шекспировых шустрых» и пошлет их за хозяином, кулаком-лошадником из мужиков, пайщиком балагана, человеком в своем роде гениальным, почти знающим толк и цену показанной рукописи, но не ее автором (в части двора!..), подставное лицо подложного договора по таинственным причинам.

Рутленд — Бекон. Не Шекспировский Шекспир как тема может возникнуть лишь при очень глубоком вчитываньи в оригинал (над переводами, бессильными передать — немыслима) и при очень хорошем знаньи эпохи по первоисточникам.

Вне этих границ не только эти выдумки, но самое появленье их должны казаться сумасбродством, как никакое пользованье радиоустановкой [не избавляет нас от чувства] в научном отношеньи не дает нам ничего, кроме чувства волшебства и захватывающей непостижимости радиоявлений, и только специальное знанье высших разделов физики вводит нас в их круг и как бы начинает для нас их существованье.

Пантомима, предшествующая представленью с разговором, в точности повторяющему ее (см. Комментарий Symons'a, стр. 126—353), соответствует нынешней театральной программе с кратким изложением содержанья. Но кто заглянет в программу, кто нет, между тем как идущую на сцене пантомиму видят все.

Текст исключен, элиминирован. Ознакомленье с существом, сюжетом пьесы идет не [на счет] ценою текста, когда половина его пропадает. Но когда знакомство с содержаньем уже налицо (как в греческой трагедии, где мифы были общеизвестны в той же степени, как церковные праздники былым богомолкам. Сюда же производность

«Шекспировой сюжетики»), тогда текст освобождается от прикладных и побочных своих назначений.

Я сразу спутал карту

будней, Плеснувши краску из стакана. Я показал на блюде студня Косые скулы океана —

1 карете шестерней (англ.).

Шекспировское, потому что

1) Живопись

2) [Рифмовка] Связанность рифмовкой предмета в звукообразе.

Тут нетеще ничего последующего, байронического, водянистого, проституционного от желанья нравиться многим (при без-л юбьи). Тут еще большая страсть к краске, желанье нравиться студню, узость и людскость, а там неохватимость и нелюдимость.

Строй речи, ритмическая дисциплина.

ГУМАНИЗМ В АНГЛИИ

Three men, Grocyn, Linacre, and Colet, who had all studied in Italy taught Greek at Oxford from 1494 onward, and also gave instruction in other subjects, such as medicine and philosophy, to which the Greek language served as an introduction, and to which it gaveanew interest1.

Эразм, Томас Мор. Линакр лейбмедик Генриха VII и наставник принца Уэльского. Колет декан собора святого Павла. Новые учебники.

Many other schools were also founded at about this time, and it became a nearly universal custom for boys and girls of the higher and middle classes to be well educated.

1476 Caxton press2.

Низкого происхождения кардинал Вольси (сын торговца или мясника из Ипсвика). От 200 до 600 человек подчиненных у Вольси.

Надежда на всеобщий и вечный мир (даже у Вольси), по желанью отца Генриха VII.

Брак Генриха VIII (Екатерина Арагонская, вдова Артура, брата Генриха VIII). According to the canon law a man was not

1 Три человека, Гросин, Л инакр и Колет, которые учились в Италии, преподавали греческий язык в Оксфорде около 1494 г. и консультировали по другим предметам, таким, как медицина и философия, для которых греческий язык был введением и придавал новый интерес (англ.).

2 В это время было основано множество других школ, и быть хорошо образованным становилось почти всеобщим правилом для мальчиков и девочек высшего и среднего класса. Печатный станок Кекстона (англ.).

allowed to marry his brother's widow1 (королева Гертруда в Гамлете). Бракоразводный вопрос принял теоретическую форму: законна ли была диспенсация, данная папой.

1) Прямые причины реформации.

Men were по longer Willing to give to churchmen so high a position or such wide powers as they had held during the middle вges. The first step of the English Reformation was to consist in reducing the church to a distinctly inferior position2.

2) Чувство национальной независимости, нежеланье чужеземного вмешательства.

3) Перемены и в других сторонах жизни, ставшие общ<ест-венной> тенденцией.

Замечательно сопротивленье Т. Мора, передового человека, насильно навязанной присяге королю, заключавшейся во внешнем строении Реформации. Первый nonjuror3 (?)

The tyranny of Cromwell (Thomas Cromwell при Генрихе VIII).

Самостоятельное развитие внутреннего существа реформации (к пуританству) наперекор сдерживающей тенденции короля, парламента и «6-ти пунктов» (?). One of the most influential of thuse Protestants was Tyndale, a scholar successively at the two English universities, next a preacher in London and then a Student in Wittenberg under Luther*. (Сравнить Горацио и Виттенберг — почему не университетский город.)

Событья, близко предшествующие рождению Шекспира, а затем и филология слова Wittenberg.

1526 запрещенье перевода библии. 1537 разрешенье.

1 По церковному закону не позволялось жениться на вдове своего брата (англ.).

2 Люди больше не хотели давать клирикам занимать такое высокое положение, или иметь такую большую власть, какие им принадлежали в Средние века. Первый шаг английской реформации состоял в том, чтобы уменьшить влияние церкви (англ.).

3 несогласный, отказавшийся вотировать (англ.).

4 Одним из наиболее влиятельных протестантов был Тин-дал, ученый, успешно окончивший два английских университета, первый проповедник в Лондоне, а потом студент в Виртенберге у Лютера (англ.).

То Ье or not to be, конечно, существовать и значить. Сравни сонет CXXI. When not to be receives reproach of being1.

Матью Арнольд. Сонет о Шекспире. См. Антологию 447.

Из Chambers'a III, 598. Matthew Arnold. «The English Mind» главное отличие английского народа — energy and honesty.

Of what we call genius energy is the most essential part.

Genius is mainly an affair of energy, and poetry is mainly an affair of genius; therefore, a nation whose spirit is characterized by energy may well be eminent in poetry; — and we have Shakespeare.

Again, the highest reach of science is, one may say, an inventive power, a faculty of divination, akin to the highest power exercised in poetry; therefore, a nation whose spirit is characterized by energy may well be eminent in science; — and we have Newton2.

Энергия — жизнь гения — ее главная потребность есть требование свободы; entire independence of all authority, prescription and routine — the fьllest room to expand as it will3.

Энергия и изобретательность гения (Ньютон).

См. о Сонетах в Britannica.

Как крайность подозрительности в отношении Шекспира — heartless exercise in the forms of the Petrarchan convention4, тогда как именно сонеты безусловны, как вершина жанра. Содержание, содержательность сонетов — предельна: трудно представить, чтобы больше жизни в ее красках, контрастах, страсти

1 Когда 'не быть' получает упрек со стороны 'бытия' (англ.)

2 «Английский дух» — энергия и благородство, то, что мы называем энергией гениальности в самом главном. Гениальность, в первую очередь, — предмет энергии, и поэзия, в первую очередь, — предмет гениальности; поэтому нация, чей дух характеризуется энергией, способна проявить себя в поэзии, и вот мы получаем Шекспира. И таким же образом высшее достижение науки — это, можно сказать, сила изобретательности, способность предвидения, подобная высшей силе поэзии, поэтому нация, чей дух характеризуется энергией, способна проявить себя в науке — и вот мы получаем Ньютона (англ.).

3 полная независимость от властей, предписаний и косности — широчайший простор, чтобы развиваться по своей воле (англ.).

4 холодные упражнения в формах, обусловленных традицией Петрарки (англ.).

и глубокомыслия могло с большим жаром, естественностью и пр. разместиться в форме, по сей день не утратившей новизны своего явленья, больше новой и одухотворенной, нежели пластическая форма Родена или оркестровая форма Вагнера.

За сколько перегонов до въезда в эстетическое жилище едущая у Шекспира мысль, идея, фабула или жизнь может быть застигнута в ее безыскусственной форме.

Она эстетична в самом зарождении.

Туманности, из которых образовались эти малиновые миры, эти клубы дыма, освещены бенгальским освещ<ением>.

Предельная завершенность результатов, вероятно, оттого, что предельная [превращенность] подверженность миру образов всего пережитого в первоисточнике. Предельная художественность сырья. В этом случае безмолвие без мыслей было тем, что в других собранность наброска.

Под образностью мы привыкли понимать иллюстративные слагаемые литературного целого, рассчитанные на зрительные аналогии воображенья. Но если во всяком большом искусстве образны не только фигуры, но все: речевой стиль произведенья, его размеры и пр., то у Шекспира мы имеем образ всего целого и образ мельчайшей его части, образ начала оборота.

Образен весь синтаксис. Какой синтаксис у Шекспира? Как это сказать? Вот его оттенки: высокомерный, отчаянный, шафранный, ми-бемоль-минорный, es-moll'Hbift с модуляцией в ре мажор, обманувшей ожиданья си мажора, Тинторе́ттовский.

Если поэзия блюдо, то нет более высокой кухни, нет музыки более невымышленной, действительной, не фигуральной.

Наивысшая мера [природной] приспособленности материи: кажется, что Шекспира раздражали в формах, что он горевал в форме строчных антитез, что в путешествиях он останавливался не в гостиницах, но в чанах с краскою.

350лет чувствуют то же, что все, 350лет приходят к тем же мыслям. Мало оснований, чтобы вы подумали или сказали что-нибудь, что еще не сказано до вас. Единственное напомнить в каком смысле.

Словарь. Дело не в количественном богатстве словаря, избавляющего от повторений, но в динамической мощи, стихийности и глубине языка, при которой он только и достигает такой несметной несчетности, девственности.

1 «Глупец, - сказала мне муза, — загляни себе в сердце и пиши» (англ.).

2 Петь, «глядя на предмет песни». «Бедняга я, к священству непригодный» (англ.).

John-a-Dreams. Иван непомнящий четырех сторон уезда.

1) Замысловатость языка не поэтичность и крылатость, а больше: каждый элемент = сказка, сказ, слагающийся из отдельных слов, из которых каждое — маленькая сказка. Прелесть народного словаря в пословицах и загадках.

2) Совершенная разговорность.

Грибоедовское: Когда-нибудь я с бала да в могилу. (Hamlet. In ту grave?)

К Hamlet'у P<layer> K<ing> в III акте: задолжали, остались должны.

Объективизм Sir Ph. Sidney, перенесшего итальянские и испанские формы в английскую поэзию.

«Fool said ту muse to те, look in thy heart and write»1.

Сторонится условности. Предшественник Шекспира в отношении сонета. To sing «with Iiis eye on the object». «Poor layman I, for sacred robes unfot»2.

Издан сестрой, графиней Пембрук.

Письмо Ф. Сидни к королеве Елизавете против брака с герцогом Анжуйским. Hume's History of England, стр. 188.

К 1-й сцене в Гамлете. Елизавета ввозила много оружия из Германии и ввела военную промышленность (порох и медные пушки) в королевство. Hume's History, IV, 45.

Убийца короля, новый король и супруг вдовы: Босвелл — Дарнли — М. Стюарт.

Не забыть при ознакомлении с лично-именной и значащей литературой о Шекспире заметок и работ Franзois Victor Hugo — у Irving'a в Hamlet'e в примечаньи 326 на 124 стр. (Vol. VIII).

К Шекспиру сонет 66 все выписки из Юма о парламентских сессиях (П. Вентворта) и первых запросах пуритан о свободе слова, а также и темах, лежавших, с точки зренья тех царствований, в компетенции парламентов.

1 «Комедия горшка» Плавта (лат.).

2 Гусман — человек не лучше гуся. Нет — слово отрицания и цифра «пятьдесят» (англ.).

3Отец ответил: Я хотел бы смотреть на океан. Потом молчание. Отец снова: А ты? — Я, отвечает сын, я хотел бы перевести Шекспира. Есть люди — поистине — океаны (#.).

Елизавета в письме к Якову Шотландскому цитирует Исо-крата; тот отвечает ей цитатами оттуда же.

Смотри представление Aulularia Плавта1 в King's College Church в Кембридже. Подмостки, пажи с факелами и пр., в церкви. Strickland. 164.

Образцы мелкого соперничества, зависти и тщеславия Елисаветы в записках Джемса Мелвиля, шотландского посланника в Англии. См. Стрикланд. 167—170.

Примеры натянутого остроумничанья (как у шутов Шекспира) при дворе и у самой Елизаветы. См. Strickland. 179, 180. Gusman — man, not a whit better than a goose и т. д. Словесная шарада на имя Nolл. No — L. The word of dйniai and letter of fifty2.

Вообще: начитанность, натянутая цветистость и афористи-ка собственного языка Елизаветы, [вынужденной] книжницы по неволе, вследствие первых лет ее вынужденного затворничества в царствование Марии Кровавой, — порок стиля, обращенный Шекспиром в добродетель.

VICTOR HUGO. SHAKESPEARE

12. Разговор отца и сына. Le pure rйpondit:

— Je regarderai l'osйan.

Il y met un silence. Le pure reprit:

— Et toi?

— Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare.

II

Il y a des hommes — osйans en effet3.

1 Для того, чтобы заработать на жизнь, он взялся сторожить лошадей у входа в театры. Плавт ворочал жернов на мельнице. Занятие стеречь лошадей около двери существовало в Лондоне в прошлом веке и составляло небольшую корпорацию тех, кого называли Шекспировы-ми молодцами (фр.).

2 Ручаюсь, что для этого мира я исперчен (англ.).

3 Отчаявшийся кормчий; скорей теперь разбей свою утомленную морскими волнами лодку о крушащие скалы (англ.).

4 Эй, аптекарь! Ты прав, аптекарь! (англ.)

По поводу «Шекспировских молодцов, малых» у Гюго другое (стр. 15): Il se mit, pour vivre, a garder les chevaux a la porte des thйвtres. Plaute avait tournй une meule de moulin. Cette industrie de garder les chevaux aux portes existait encore a Londres au siиcle dernier, et cela faisait une sorte de petite tribu on de corps de mйtier qu'on nommait les Shakespeare's boys1.

ШЕКСПИР И МАЯКОВСКИЙ Ромео и Джульетта.

1) стр. 266. Акт III сцена I, предсмертные слова Меркуцио: I am peppered, I warrant, for this world2.

2) стр. 298. Акт V сцена III, предсмертные слова Ромео (обращение к смерти): Thou desperate pilot; now at once run on / The dashing rocks thy sea-sick weary bark3.

3) Акт V сцена I и III (стр. 294 и 298) What, ho! apothecary!

0, true apothecary!4

ВЕЧЕР ШЕКСПИРА В ЧИСТОПОЛЕ

1. Пушкин — Борис Годунов — общее влиянье Шекспировских начал одного направленья с влияньем Арины Родионовны.

Естественность, реалистическая полнота изображенья, разговорный язык. Дух простоты и правды.

И. Встречи с Шекспиром в начале деятельности.

Египетские ночи: Встреча зрелого Пушкина с теми чертами Шекспировского гения, которого нет в ранних вещах Шекспира. Наивысшая близость возможностей формы (сжатость и

образность) запросам содержанья. Предельно содержательная форма. Форма, не только снискивающая уваженье товарищей, но с задатками долговечности, то есть которая может жить и нравиться. [Разножанровая] Форма высшей художественной сгущенности. Драматическая повесть.

Пиршество [художества] мысли, концерт, как... Гамлет.

III. Соединенье обоих элементов: народности и изобразительного завершенья в традиции французского романтизма. Книга Пого о Шекспире. Ап. Григорьев, его место в развитии русской мысли, [его лирика]. Отношение Ап. Григорьева к книге Гюго. Русское ответвленье Шекспировской традиции: Островский, Ап. Григорьев, Блок.

Быстрота работы, импульсивность, неотделанность, — не-проверенность (в одном месте смерть унесла всех детей Капу-летти, оставив только Джульетту, в другом — небо не благословило их детьми, даровав только единственную дочь), типические повторенья: в Гамлете иронический ответ: все только не к делу Розенкранцу и Гильденстерну, и матери: все, только не то, что надо; флейты (куда ветер дует — в разговоре Горацио и флейты), колесо Фортуны обрушьте с облаков, и король (водоподъемное колесо с передачей, которое крушит и т. д.).

В «Ромео и Джульетте» читал матерьял, и [встретил] фигура монаха является раньше персонажа в костюмировке Ромео на балу и их объяснения: святой брат, святая сестра, подводит под благословенье, дать лобзанье.

Роль рифмы: Исследование Суинберна и работа во Мхате над отделкой текста. Рифма как недостаток.

Gundolf. Animalische Logik1.

Ясность и естественность речи, а в применении к рифме, совершенное совпадение элементов смыслового, звукового и образного.

1939-1942

1 Гундольф. Логика животных (нем.).

КОНСПЕКТ ПО КНИГЕ:

VI CT. HUGO «WILLIAM SHAKESPEARE»

Про остров Jersey и дом Marine-Terrace. Les lieux de la souffrance et de l'йpreuve finissent par avoir une sorte d'amure douceur qui, plus tard, les fait regretter. Ils ont une hospitalitй sйvure, qui plait a la consience1. В биографию (стр. 14):

Cette famille Shakespeare avait quelque vice originel, probablement son catholicisme, qui la fit tomber.

Shakespeare, comme La Fontaine, ne fit que traverser le marriage2.

После описанья старинных Лондонских театров: Ce fut par ce thйbtre-la que Shakespeare entra dans le drame. De gardeur de chevaux il devint Pasteur d'hommes3.

Гюго извлекает откуда-то сведения о постепенном росте театральной карьеры Шекспира: караульщик лошадей за порогом театра; «крикун» (call-boy, выкрикиватель объявлений, диктор?); статист; про Шекспира: Il lisait volontiers Montaigne, traduit par Florio. Il frйquentait la taverne d'Apollon... Il rencontrait sir Walter Raleigh au club de Sirиne4. Стр. 26-27.

La vie de Shakespeare fut trиs mklйe d'amertume. Il vйcut perpйtuellement insultй (!)... (Sonn.: 111,112, 36,121).

Elisabeth n'avait pas fait attention a lui. Elle trouva le moyen de rйgner quarante-quatre ans sans voir que Shakespeare йtait la5.

1 Места страдания и испытаний кончились приобретением чего-то вроде горькой сладости, которая позднее заставила сожалеть о них. У них суровое гостеприимство, которое приятно сознанию (фр.).

2 В семье Шекспира был первоначальный порок, возможно, это ее католицизм, который способствовал ее упадку. Шекспир, как и Лафонтен, не сделал ничего, кроме того, что пережил женитьбу (фр.).

3 Именно благодаря театру Шекспир вошел в драму. Из караульщика лошадей он стал пастырем людей (фр.).

4 Он с удовольствием читал Монтеня в переводе Флорьо. Он посещал таверну Аполлона... Он познакомился с сэром Уолтером Рэли в клубе Сирены (фр.).

5 Жизнь Шекспира была полна разными огорчениями. Он переживал постоянные оскорбления (!)... (Сонеты: 111, 112, 36, 121). Елизавета не обращала на него внимания. Она сумела 44 года править, не замечая присутствия Шекспира (фр.).

Книга II. Les Gйnies.

Стр. 33. Le grand Art a employer ce mot, dans son sens absolu, c'est la rйgion des Egaux. L'Art est la branche seconde de la Nature. L'Art est aussi naturel que la Nature. Le moi latent de l'infini, patent, voila Dieu. Dieu est l'invisible йvident

Dieu crйe l'art par l'homme. Il a un outil, le cerveau humain1.

Утверждение Forbes'a о Шекспире, что будто бы он занимался магией... le peu qu'il y a de bon dans ses piices lui йtait dictй par «un Alleur», un Esprit. C'a йtй une bizarre erreur de tous les temps de vouloir donner au cerveau humain des auxiliaries extйrieurs. D'autre part... L'inattendu doit кtre toujours кtre attendu par la science. La science est la gerbe des faits... La sibille a un trйpied, le ролtе non. Le роиte est lui-мкме trйpied. Il est le trйpied de Dieu. <...> La pensйe monte et se dйgage du cerveau, comme le fruit de la racine. La racine plonge dans la terre; le cerveau plonge en Dieu. L'oeuvre des gйnie est du surhumain sortant de l'homme2. <...>

Далее главы о Гомере, об Иове:

...Nous n'avons de Job (texte arabe) que la version hйbranque attribuйe a Monse. Un tel ролtе fait rкver, suivi d'un tel traducteur!3 Дальше § III стр. 41 об Эсхиле...

1 Гении. Большое искусство пользовалось этим словом в прямом смысле. Это область Равных. Искусство — это другая ветвь Природы. Искусство также естественно, как Природа. Скрытое и очевидное «Я» бесконечности — есть Бог. Бог явное невидимое. Бог, создающий искусство с помощью человека. Орудие — человеческий мозг (фр.).

2 немногое, что было хорошего в его пьесах, было продиктовано ему «Другим», Духом. Странным заблуждением во все времена было желание дать человеческому уму внешнего помощника... С другой стороны... Неожиданное должно всегда быть предвидимо наукой. Наука — это сумма фактов... У Сивиллы есть треножник, у поэта — его нет. Поэт сам себе треножник. Он треножник Бога <...> Мысль подымается и

освобождается от ума, как плод от корня. Корень погружен в землю, ум плавает в Боге. Труд гения это сверхчеловеческий выигрыш человека (фр.).

3 Не сохранился арабский текст Иова, мы имеем только древнееврейский перевод, приписываемый Моисею. Можно мечтать о таком поэте, которого сопровождает такой переводчик! (фр.)

Le genre humain, a qui Job n'enseignait que le devoir, sentira dans Promйthйe poindre le droit. Eschyle est le mystire antique fait homme; quelque chose comme un prophите payen1.

Дальше § IV, стр. 42 —- об Исайе...

Isaпe prend corps a corps le mal, qui, dans la civilization, dйbute avant le bien... Il est debout sur le seuil de la civilization, et refuse d'entrer. C'est une espice de bouche du dйsert parlant aux multitudes, et rйclamant, au nom des sables...2

§ V. Езекиил.

Ce sauvage fait au monde une annonce. Laquelle? Le progrиs. La notion de devoir est dans Job, la notion du droit est dans Eschyle, Ezechiel apport la rйsultante, l'avenir de plus en plus libйrй... <...>

§ VI. L'autre, Lucrice, c'est cette grande chose obscure. Tout... Lucrice a voyagй, et il a songй. <...>

§ VII. L'autre, Juvйnal, a tout ce qui manque a Lucrice, la passion, l'йmotion, la fiuvre, la flamme tragique, l'emportement vers l'honnктetй, le rire vengeur, la personnalitй, l'humanitй. <...>

§ VIII. L'autre, Tacite...3 В словах о злодеяньях Калигулы: Il offre a l'univers зе spectacle sinistre: l'anйantissement du cerveau sous la toute-puissance.

§ X. La grвce est Vвme de la loi. Cette dйcouverte de l'вme de la loi appartient a saint Paul; et ce qu'il nomme grвce au point de vue

1 Человеческий род, которого Иов обучал только его долгу, ощутил в Прометее жало законного права. Эсхил это античное чудо, создающее человека, что-то подобное языческому пророку (фр.).

2 Исайя вступил в рукопашную со злом, которое в культуре предваряет добро... Он стоит на пороге культуры и отказывается войти. Это своего рода уста пустыни, обращающиеся ко множествам и возглашающие от имени песков... (фр.)

3 Это спасение было предвестием миру. Предвестием чего? Развития. Понятие долга имеется у Иова, понятие права — у Эсхила, И езекиил выдает итог, постепенно все более освобождающееся будущее... VI глава. Другой, Лукреций, это область великой темноты. Всё... Лукреций путешествовал, и он видел сны...VII глава. Другой, Ювенал, у него было все, чего недоставало Лукрецию, страсть, чувство, жар, трагическое пламя, порывы честности, мстительный смех, индивидуальность, человечность. VIII глава. Другой, Тацит... (фр.) сйleste, nous, au pointe de vue terrestre, nous les nommons droit. Tel est Paul. <...>

§ XI. Ощ tout finit, Dante commence...<...>

§ XII. Rabelais. Le ventre. Le cerveau a la pensйe, le coeur a l'amour, le ventre a la paternitй et la maternitй. <...>

§ XIV. L'autre, Shakespeare, qu'est-ce? On pourrait presque rйpondre: c'est la Terre... Shakespeare autant que Dante laisse entrevoir l'horizon crйpusculaire de la conjecture. Dans l'un comme dans l'autre il y a le possible, cette fenкtre du rкve ouverte sur le rйel. Quantaureиl, nous y insistons, Shakespeare en dйborde; partout la chair vive, Shakespeare a l'йmotion, l'instinct, le cri vrai, l'accent juste, toute la multitude humaine avec sa rumeur...1 (Итак... дух реализма соединенье живости и правильности. Обыкновенность, которая всегда кажется неожиданной и парадоксальной, вследствие царящих во все времена предрассудков и извращений. — Б. П.). Sa pойsie, c 'est lui, et en тете temps, c 'est vous2. <... >

Из 97-ми драм Эсхила 90 пропали и осталось 7!

Стр. 69. Разговор о безыменных сборных эпических твореньях, начиная от Рамаяны до Романсеро, о Нибелунгах, сравнимых с твореньями гениев. Ces oeuvres sont anonymes, et, par cette grande raison de l'Homo sum... nous leur prйferons les oeuvres nommйs. A beautй йgale, le Ramagnana nous touche moins que

1 Он преподнес миру это зловещее зрелище: крушение ума под всемогуществом власти. X глава. Благодать — душа закона. Это открытие души закона принадлежит Святому Павлу, и то, что он называет благодатью с небесной точки зрения, мы, с земной точки зрения, называем правом. Таков Павел. XI глава. Там, где все кончилось, начался Данте... XII глава. Рабле. Живот. Мозг для мысли, сердце для любви, живот для материнского и отцовского чувства. XIV глава. Другой, Шекспир, кто это? Можно было бы ответить: Земля... Шекспир так же, как Данте, позволяет взгляду проникать сквозь сумеречный горизонт догадок. Как у одного, так и у другого имеется возможное, это окно мечты открыто в реальное. Что касается реального, мы на этом настаиваем, Шекспир переполнен этим до краев; повсюду живая плоть, у Шекспира — волнение, врожденное чувство, правдивое восклицание, верная интонация, целое множество людей со всем их гулом (фр.).

2 Его поэзия — это он сам и в то же время это вы (фр.).

Shakespeare. Le moi d'un homme est plus vaste et plus profound encore que le moi d'un peuple1.

После перечисления гениев, давших выражение народной сущности в слове, гениев литературы, Гюго для Германии находит такое имя вне литературы, в музыке в лице Бетховена (стр. 70). <...>

Livre III. L'art et la science.

<...> L'univers sans le livre, s'est la science, qui s'йbauche l'univers avec le livre, c'est l'idйal qui apparaot. Ощ il n 'y avait que la force, la puissance se rйvиle. L'idйal appliquй aux faits rйels, c'est la civilization. Chose frappante a йnoncer, la science rкvait, la poйsie agit. <...>

P. 83. III.

La beautй de toute chose ici-bas, c'est de pouvoir se perfectionner. La beautй de l'art c'est de n'кtre pas susceptible de perfectionnement. Le progrиs, but sans cesse dйplacй, йtape toujours renouvelйe, a des changements d'horizon, L'idйal point. <...>

V

La poйsie ne peut dйcrootre. Pourquoi? Parce qu'elle ne peut crootre. Ces mots, si souvent employйs, mкme par les lettres, dйcadence, renaissance, prouvent a quel point l'essence de l'art est ignorйe. <...> Oui, ces gйnies qu 'on ne dйpasse point, on peut les йgaler. Comment? En йtant autre.

Livre IV. Shakespeare l'ancien.

Shakespeare l'ancien c'est Eschyle. Revenons sur l'Eschyle. Il est l'апeul du thйвtre2.

1 Эти произведения — безымянны, и на том великом основании, что «Я — человек <и ничто человеческое мне не чуждо»>, мы все же предпочитаем им произведения именные. При равной красоте, Рамаяна трогает нас меньше, чем Шекспир. Человеческое «я» шире и глубже, чем народное (фр.).

2 Книга III. Искусство и наука. Вселенная без книги — это наука, которая вчерне с помощью книги делает набросок вселенной, тогда возникает идеал. Там, где не хватает только силы, пробуждается мощь. Идеал накладывается к реальным фактам — вот это культура. Страшно выговорить, наука грезит, поэзия делает <...> Стр. 83. III. Красота всякой вещи — перед глазами, это возможность самоусовершенствования. Красота искусства — это не поддаваться усовершенствованию. Прогресс —

Сведенья об Эсхиле из страниц В. Гюго. Нововведенья в театре: упрощенье хора, усиленье зрелищной стороны дела, вве-денье размеров: анапеста для хора, ямба для диалога, трохея для выраженья страстей. При жизни его новые формы оспаривали, широта его захвата вызывала обвиненья в кощунстве; его преследовали. Женщина, которую он любил, Планезия, сестра Пери-кловой любовницы Хризиллы, оклеветала его публично перед судом. Он был осужден за богохульство на изгнанье, в котором и умер. После смерти его слава возросла до степени обожеств-ленья (в Египте и в Сицилии). Его сыновья, Евфорион и Бион предприняли переделку Орестеи. Слава погубила его творенье. Полное и единственное собрание его 97 драм хранилось в Афинах под личным наблюденьем государственного секретаря.

При Птоломее Эвергете в Александрийской библиотеке насчитывалось тогда до 200 ООО томов (в VI-м веке их число достигло 700 ООО), не было произведений Эсхила. Птоломей послал в Афины посольство с просьбой поверить на время Египту собранье Эсхиловых драм с целью снятья списка с этого единственного экземпляра. Афины потребовали залога за Эсхила. Птоломей предложил в виде ручательства 15 талантов серебром (Иудея платила ежегодно Египту 20 талантов дани и изнемогала от ее непосильности). Афины согласились. Птоломей оставил навсегда 15 тал-ов в Афинах и сохранил Эсхила у себя. Он запретил снимать с него копии, чтобы не понижать цены этой достопримечательности. Афины предприняли было попытку войны с Египтом. Но это были уже не времена Саламина. В VII веке Омар сжег Александрийскую библиотеку. Абульфа-раж (1260) рассказывает, что по распоряженью Омара книгами библиотеки 6 месяцев отапливали бани Александрии.

<...>

непрестанно перемещающаяся цель, все время обновляемая ступень, его горизонт изменяется. Идеал — точка. <...> V. Поэзия не может убывать. Почему? Потому что она не может возрастать. Эти слова, так часто используемые, даже в литературе, — упадок, возрождение, доказывают полное незнание самой сущности искусства. <...> Да, гения нельзя превзойти, с ним можно сравняться. Как? Став другим. Книга IV. Шекспир древности. Шекспир древности — это Эсхил. Вернемся к Эсхилу. Он — дедушка театра (фр.).

Аристофан презирал гражданственное и отрезвляющее начало в Сократе и глубоко чтил Эсхила. У Эсхила была среди произведений одна комедия...

Un jour saint Franзois de Sales avait dit a l'abbй Camus: L'йglise rit volontiers1. <... >

Когда Пратинас к трагедии присоединил игру сатиров, это вызвало возмущенье. Агафон, друг Эврипида, отправился в Додону запросить Локсия (Аполлона «извилистого», в силу темноты его ответов), не нечестив ли новыйжанр, и может ли комедия существовать на таких же древних основаньях, как трагедия.

Loxias rйpondit: La poйsie a deux oreilles... La poйsie a deux oreilles, Tune qui йcoute la vie, l'autre qui йcoute la mort2.

IX (p. 126)

<...> La Grice ne colonizer pas sans civiliser. Acheter et vendre n 'estpas tout Tyr achetait et vendait, Sidon achetait et vendait. Athine enseignait. Ktre un comptoir, cela passй; ktre une йcole, cera dure3. <...>

Театры в греческих колониях. Популярность Эсхила на этих подмостках.

<... > Eschyle йtait familier avec cette orageuse et gйnйreuse tourbe d'Athines. Il donnait souvent a cette foule le bon rфle4. Участие народа (в лице хора) в драмах Эсхила.

Livre V. Les вmes.

<...> Shakespeare est, avant tout, une imagination. Or, c'est la une vйritй que nous avons indiquйe dйja... l'imagination est profondeur...<...> l'imagination est le coefficient du calcule, et les mathйmatiques deviennent poйsie.

Le ролte philosophe parce qu'il imagine. C'est pourquoi Shakespeare a ce maniement souverain de la rйalitй qui lui permet de se passer

1 Однажды святой Франциск Сальский сказал аббату Камю: Церковь с удовольствием смеется (фр.).

2 Локсий ответил: У поэзии два уха, одно, чтобы слышать жизнь, другое, чтобы слышать смерть (фр.).

3 Греция завоевывала колонии, чтобы их цивилизовать. Покупать и продавать — это не все. Тир покупал и продавал, Сидон покупал и продавал. Афины просвещали. Быть магазином, это прошлое; быть школой, это имеет продолжение (фр.).

4 Эсхил был своим в этом бурном и великодушном афинском сброде. Часто он предоставлял этой толпе хорошую роль (фр.).

avec elle a son caprice. Et ce caprice lui-mкme est une variйtй du vrai Variйtй qu'il faut mйditer. A quoi ressemble la destinйe si ce n'est a une fantasie?

Qu'est-ce que la Tempкte, Troпlus et Cresside, Les Gentillomes de Vйrone, Les Commures de Winsor, Le Songe d'йtй, Le Songe d'hiver? C'est la fantasie, c'est l'arabesque. L'arabesque dans l'art est le mкme phйnomine que la vйgйtation dans la nature*.

№ Важно для понимания влиянья, оказанного на An. Григорьева. <...>

Il fait savamment sentir la simplicitй du fait mйtaphisique sous la complification du fait dramatique. Ce qu'on ne s'avoue pas la chose obscure qu 'on commence par craindre et qu 'on finit par dйsirer (chaque passion. — B. P.) <...>

P. 169. <...>

La sobriйtй en poйsie est pauvretй, la simplicitй est grandeur. Donner a chaque chose la quantitй d'espace qui lui convient, ni plus ni moins, c'est la simplicitй. Simplicitй, c'est justice. Toute la loi du goыt est la. Chaque chose mise a sa place et dite avec son mot. A la seule condition qu'un certain йquilibre latent soit maintenu et qu'une certaine proportion mystйrieuse soit conservйe, la plus prodigieuse complication, soit dans le style, soit dans l'ensemble, peut кtre simplicitй. <...> Le soleil est simple. <...> tout ce qui est vrai est simple. Cette simplicitй, qui est profonde est la seule que l'art connaisse. La simplicitй, йtant vrai, est naпve. La naпvetй est le visage de la vйritй. Shakespeare est simple de la grande simplicitй. Il en est bкte. Il ignore la petite. <...> Etre fйconde, c'est кtre agressive... Shakespeare n'a

Книга V. Души. Шекспир прежде всего — воображение. Или это та правда, о которой мы уже говорили... воображение — это глубина... <...> воображение это коэффициент вычисления, математика становится поэзией.

Поэт-философ, поскольку он воображает. Поэтому у Шекспира есть высшее ощущение реальности, которое ему позволяет обращаться с ней по своей прихоти. И сама эта прихоть — вид правды. Тот вид, который все обдумывает. А на что похожа судьба, если это не фантазия?

Что такое Буря, Троил и Крессида, Веронцы, Виндзорские кумушки, Сон в летнюю ночь, Зимняя сказка? Это фантазии и арабески. Арабески в искусстве — то же явление, что растительность в природе (фр.).

point de rйserve, de retenu, de frontiire, de lacune. Ce qui lui manque, c'est le manquй... Ece Deus, c'est le ролte, il s'offre, qui veut de moi? Il se donne, Use rйpand, Use prodigue, il ne se vide pas. Pourquoi? Il ne peut. L'йpuisement lui est impossible. Il y a en lui du sans fond... <...>

Le drame de Shakespeare marche avec une sorte de rytme йperdu. Il est si vaste qu'il chancelle... De la son trouble au fond du quel est le calme. <...> Ce trouble c'est l'humanitй. Sur la terre, il faut que le divin soit humain. <...>

La conscience de l'homme prise sur le fait et placйe dans un milieu qu'elle combat, gouverne ou transforme, c'est le drame1.

<...>

Со всем знанием дела он дает нам почувствовать простоту метафизического факта под сложностью факта драматического. То, что не признаваясь себе в непонятности, начинают со страха, а кончают желанием (всякая страсть. — Б. П.) <...> С. 169. <...>

Темнота поэзии — ее бедность, простота — ее величие. Дать каждой вещи такое пространство, сколько ей нужно, ни больше ни меньше — вот что такое простота. Простота это справедливость. Таков закон вкуса. Каждую вещь поставить на свое место и назвать своим словом. Если будет поддерживаться какое-то скрытое равновесие и сохраняться определенная таинственная соразмерность, то при этом условии самая удивительная сложность, либо стиля, либо общего целого, может быть простотой <... > Солнце — простое. <... > все, что правдиво, то просто. Глубокая простота — это единственное, что знает искусство. Простота, будучи правдивой, наивна. Наивность это лицо правдивости. Шекспир прост великой простотой. В этом он глуп. Он пренебрегает мелким. <...> Быть плодотворным значит быть агрессивным... Шекспир ничего не оставляет про себя, у него нет умеренности, ни границ, ни умолчаний. У него нет только того, чего нет... Господь Бог — это поэт, он себя дарит, — кто меня хочет?— раздает себя, изливает, расточает, но не исчерпывается. Почему? Он просто не может опустошиться. У него нет дна... <...>

Драма Шекспира идет под какой-то самозабвенный ритм. В своей широте он теряет устойчивость... В глубине его волнения — спокойствие. <...> Его волнение — человечность. На земле надо, чтобы божественное было человечно. <...>

Бездна анекдотов в главе Zonle aussi йternel, qu'Homire.

Shakespeare, dit Ben Jonson, conversait lourdement et sans aucune esprit (Without any wit)1.

Там же: p. 214. Le beau existe tellement par lui-mкme, qu'il n'a, certes, nul besoin d'orgueil; mais qu'importe? <...>

Le gйnie est intolerant sans le savoire a force d'кtre lui-mкme.

Les hautes montagnes ont sur leur versant tous les climats, et les grands poutes tous les styles2.

В Livre IV, Critique, Гюго в другом отношении, нежели это мне бросилось в глаза (у меня не двойная конструкция действия, а простые автоматические повторенья написанного через страницу-другую, в том же качестве или в развитом и производном, в силу торопливости творчества) отмечает параллелизмы у Шекспира. Стр. 221.

Toutes les piices de Shakespeare deux exceptйes, Macbeth et Romeo et Juliette, trente-quatre piices sur trente-six, offrent a l'observation une particularitй... C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflиte en petit Ces doubles actions ont йtй fort blвmй par les quelques commentateurs qui les ont signalйes3.

Гамлет удвоенный в Лаэрте (месть за убийство отца). Речь все время о намеренном якобы удвоении конструкции. Гюго не вдается в оценку, но отмечает как особенность, которую при-

Человеческое сознание, застигнутое за делом и помещенное в обстановку, с которой борется, управляет ею или преобразует ее, — вот что такое драма (фр.).

1 Зоил также вечен, как Гомер. Шекспир, как говорит Бен Джонсон, разговаривал тяжело, без малейшего остроумия (фр., англ.).

2 Прекрасное существует настолько само по себе, что, естественно, не нуждается в тщеславии, но что с того? <...> Гений нетерпим, не сознавая своей силы быть самим собой. На вершинах высоких гор — все климаты, у великих поэтов — все стили (фр.).

3 Все пьесы Шекспира, кроме двух, Макбета и Ромео и Джульетты, тридцать четыре из тридцати шести, представляют к рассмотрению одну особенность... Это двойное действие, которое пронизывает драму насквозь и отражается в малом.

Двойные действия подвергались нападкам комментаторов, обративших на них внимание

1 Дух шестнадцатого века выявился в зеркалах, вся идея Возрождения зиждется на двух составных частях... (фр.)

2 Эсхил — это сосредоточение, Шекспир — это распыление... один сосредотачивает, другой разбрасывает; Эсхил — вселенная, Шекспир — вездесущность... <...>

Книга VI. Прекрасный служитель правды. <...> Не делайте безвкусицы, когда идет дело о том, чтобы быть производительным и прекрасным. Искусство для искусства — это хорошо, но искусство для прогресса — еще лучше. Витать в мечтах прекрасно, мечтать о несбыточном еще лучше. Пророк ищет уединения, но не одиночества (фр.).

писывает общему вкусу XVI века, духу симметрии (отраженно зеркальной) возрожденья. ... L'esprit du seiziиme siucle йtait aux miroirs, toute idйe de la renaissance est a double compartiment...1

Дальше о барельефах и фресках в церквах каждому эпизоду из <Старого> завета соответствует сходный парный из Нового; диптихи и триптихи (тройной Христофор) и пр. Мне кажутся эти соображенья настолько же натянутыми, насколько реминисценции из самого себя, теснящиеся в тексте и не замеченные вследствие спешки, сами собой бросаются в глаза.

Снова, попутно, сравнение Шекспира с Эсхилом. 228.

Eschyle c'est la concentration, Shakespeare c'est la dispercion... l'un est condense, l'autre йpar; a Eschyle l'univers, a Shakespeare l'ubiquitй... <...>

Livre VI. Le beau serviteur du vrai.

<... > Ne faites pas le dйgoыtйs quand il s'agit d *etre efficaces et bons. L'art pour l'art peut кtre beau, mais l'art pour le progrиs est plus beau encore. Rкver la rкverie est bien, rкver l'utopie est mieux. Le prophиte cherche la solitude, mais non l'isolement2.

1942

ФРОНТОВОЙ ДНЕВНИК

Тула. Организация рабочей обороны. Жаворонков. Баррикады. Речь секретаря обкома. Секретари обкома. Обед. Вечер, ночлег и утро в Черни. Ал<ександ>ра Абрамовна Кукушкина, чудесные девушки Вера и пр. Среди разрушенных домов много новых (педучилище, больница и пр.).

1 Солдатский клуб (нем.).

Разрушения в Мценске. Сооружение новой избы саперами из остатков мостов и пр.

Орел. Характер опустошения. Впечатление большого европейского города, снесенного целыми кварталами и улицами многоэтажных домов.

Район вокруг парка. Могила полковника Гуртьева (308-й дивизии), убитого под Опальковом (?). Soldatenheim1.

Обед в запасном полку. Садик среди развалин.

Мины замедленного действия. При нас продолжали рваться дома.

Вечером совершенно сровненный с землею город Карачев. Чудовищность многочисленных каменных развалин, сложные горы щебня, создающие преувеличенное представление о городе. Он, наверное, кажется большим, чем был на самом деле.

Среди женщин несколько фигур в платьях из нерусской материи.

Об этих разрушеньях, об ужасе нынешней русской бездомности, о немецких зверствах и пр. писали очень много и не жалея выражений. Истинная картина гораздо ужаснее и сильнее. Очевидно, о жизни нельзя писать изолированными извлечениями с изолированными чувствами, а надо привлекать все попутные мысли и соображенья, поднимающиеся при этом.

Так, например, к горечи Карачевского зрелища примешивается сознание, что если бы для восстановления разрушенных городов и благоденствия России потребовалось измененье политической системы, то эта жертва не будет принесена, а наоборот, всем на свете будут жертвовать системе.

Мой взрыв в Dodge'e по этому поводу.

Приезд в штаб 3-й армии в Песочне. Купанье. Ужин.

Знакомство с генералом Мак<аром> Вас<сильевичем> Ивашечкиным. Рассказ о его стратегическом маневре (огонь зениток прямой наводкой?) (под Опальковом?).

Ночевка в Песочне (изба с параллельно поставленными кроватями. Рядом — немецкие лошади).

Дождливый день. Мимо изб шли войска. Стрелковые полки с автоматами, противотанковыми ружьями, пулеметами и минометами. Часть этого оружья бойцы несут на себе вдвоем и втроем.

Встреча в Военном совете.

Знакомство с генералом Александром Васильевичем Горбатовым, членом Военного совета, Кононовым, Петром Петровичем Сабенниковым.

Разговор об Орловской операции и о книге.

Осмотр немецкого (узла сопротивленья?) блокгауза за рекой.

У дверей столовой заехал на коне ротный командир капитан Добровольский, военный из запасных, по профессии химик. На другой день он погиб, подорвавшись на мине.

В столовой: знакомство с начальником политотдела армии полковником Ник<олаем> Ник<олаевичем> Амосовым, начальником оперативного отдела полковником Владимирским и командиром танков Виктором Петровичем Опариным.

Переезд штаба 3-й армии в Ильинку.

Проезд через Брянский лес. Немецкие окопы, газеты (наверное, линия обороны тюрингенского бронетанкового полка, газеты (Geraer Beobachter), тюбики из-под хлородонта, картонные коробки из-под папирос и конфет, ракетных патронов, танкистские погоны.

Деревня Жиркины. Дворы в лесу. Женщины и старики на крылечке. Независимые и спокойные ответы. Рады своим. Помогали партизанам. При немце все было, у кого были деньги, можно было купить. Выдавали 150-200 грамм хлеба. Хочет уехать в родные места в Оренбург. Затрудненность передвиженья.

Приезд в штаб в Ильинку. Ночевка на полу в избе. Конопляник.

Утром подъемы и виражи на самолетах. Беседы с Амосовым и Владимирским. Разбили палатку. Преследующий запах сырой холстины и растопленной солнцем конопли. Кинокартина «Взятье Орла».

Вечер с генералитетом. Жена Горбатова (имя-отчество).

На другое утро. Мне плохо. Собираются в дивизии. Симоновы с Трегубом уезжают в 308-ю, куда должен и я.

После обеда соглашаюсь ехать в дивизию.

Отвозим Серафимовича и Островскую в 342-ю (?) дивизию.

Впервые вижу комдива, полковника (вскоре генерал-майора) Червониго, начальника политотдела полковника Петра Ивановича Олейникова, умного, независимого человека со свободным образом мыслей, и такого же приятного шутника подполковника Дмитриева, замкомдива по строевой (?) или оперативной (?) части.

Сначала отвозим Всеволода Иванова и Антокольского. Потом возвращаемся ввиду позднего времени. Кругом бродят власовцы и минируют разминированное.

Азербайджанский театр. Проводим еще одну ночь с Феди-ным в палатке.

Наутро перелом пластинки.

Развозим Серафимовича, Островскую и Федина по дивизиям.

Разговор в селе Белый Колодезь. Старые бабы в паневах. Всеобщность явленья: березка, излюбленное немецкое дерево для заборов, перилец, крестов. Тыквы, щебень, пыль, землянки с печами.

Рассказы: полицай, пан офицер, пан рус, угнали в лес. Предложили уходить поголовно с добром и малыми детьми. Не знают их судьбы. Откупались. Из лесу наблюдали пожар и взрывы села.

Молотьба. Подходит молодой человек, говорит, зачем свое молотят, надо сначала общественное. Все будет своим. Сожгли ветряную мельницу. Бабы просят, не достанем ли одну-две ручных мельницы на село, есть в соседнем. Страшный контраст прекрасных консервных банок из-под продуктов Sauerkraut. Esslingen am Neckar1.

Афиногенов говорил, что сожжения и подрывы немцы делают не сами, но руками венгров, румын и украинцев.

Отвозим Федина. 269-я дивизия в лесу. Обедаем, нравится, хочу остаться.

Ищем с Березовским 308-ю. По дороге встречаем Трегуба в машине. Он был в 308-ой (Гуртьевской), говорит, далеко, не стоит, отговаривает. Предлагает в 342-ю (впоследствии выясняется, что у него там родня в медсанбате и ему надо повидаться). Я колеблюсь, мне хочется к Федину, так как 269-я снимается маршем, но он говорит, что передвигаться будет вся армия (и 342-я дивизия).

Пересаживаюсь в машину к Трегубу. В Ловати видим палатки санчасти. Расспросы о зубно-протезном отделении. Говорят, в Щиграх. Приезжаем в 342-ю. Едем оттуда в Щигры. Заезжаем

1 Кислая капуста. Эсслинген на Неккаре (нем.).

дальше: Щигры — Зикеево.— Медсанбат 50-ой армии. Возвращаемся в 342-ю. Первая ночевка в дивизии.

Утром выступленье в новые места в направлении к Жиздре (за Щигры — Зикеево). Привал в 1146-м полку. Объяснения относительно мин.

Розыски штадива и приезд ночью в лесное расположенье дивизии. Рассказ майора Кузина (похож на Твардовского) об операции под Опальковом (приползли рожью и ворвались в деревню).

Рассказ Вали из Калуги о том, как попала добровольцей (поварихой в армию). Никого из родных не осталось, сестру (комсомолку) и мать по оговору расстреляли. Донесла соседка, гулявшая с немцами, так и говорила, что донесу. Городской голова Щербаков. Полицай. Карательные отряды из SS (Todten Kopf) Мертвая голова.

Венчались и увозили жен на самолетах, а за городом у рощи сбрасывали с самолетов на землю.

Дождалась прихода наших. Подала прошенье о зачисленьи в ряды Красной Армии. Но сразу не приняли. Работала в деревне, но трудно было прокормиться. Приняли на поварские курсы и поварихой в штаб.

Ночевка в дивизии. Поиски: Дубровка, Выдровка, Будо-Монастырское. Утром розыски госпиталя. Дорога: Дубницы, Ясенок, Пыринка, Славинка, Широковка, Зимницы, Каменка, Никитинка, Семичасное, Брынь.

Совершенное запустенье развалин, поросших запыленным будяком выше человеческого роста. Следы полей и огородов в местах других разрушений и абсолютное зрелище азиатских Каракум с коршунами на развалинах. Характер этой полосы, оставленной немцами в апреле, в отличие от других взорванных и сожженных селений, покинутых в августе, в результате Орловской операции, с сохраненным урожаем, огородами, заскирдованным хлебом и сеном в стогах.

Пощаженные дома в Никитинке на красивой реке (Жиздре?), где я купался на другой день. Полупощаженное Семичасное. Красивый вид издали на крытую

черепицею красно-оранжевую в зеленой раме Брынь. Белое здание экономии над рекой. Необозримые поля роскошной капусты. Большое, не уничтоженное немцами шоссе.

Отдали пластинку в починку и уехали домой.

Поездка в 1150-й полк, куда привлекало Серафимовича и Островскую комсомольское движенье корчагинцев, комсомольцев, поклявшихся на вечере памяти Островского в Спас-Луто-винове быть на войне продолжателями Павла Корчагина, вообще партийная работа в армии. Командира полка полковника Деменникова (которого мы встретили два дня тому назад в лесу на марше: рассказывал о том, как писал жене письмо в стихах) не было, нас принимал его заместитель.

Митинг на поле. Коммунистическая обедня полуневежественного святоши для невежд. Вводное слово замком полка Жемчужина (так его произносил Серафимович) в отношении Ник. Островского. Странный штамп полуграмотной идеологии пополам с коммунистическим унтером Пришибеевым. Неуместность всех разговоров перед лицом людей, обреченных смерти.

Беседа в полковом (немецком) блиндаже, основательном, просторном, с двумя спальными нарами, скамьями, полками, печью, столом. Чудесный 19-летний разведчик комсорг Николай Михайлович Тугарин. Мои расспросы его. Огонек черноглазый.

Отбили колонну пленных, гражданского населенья, угоняемых на работы (?) или, по их словам, во временную эвакуацию впредь до возвращенья во вновь отстроенные деревни. Отбили (они ли, то есть 1150-й ли?). Но во всяком случае 342-я дивизия (у Сергачей?). До 20 ООО человек шли по дороге.

Новая поездка в Брынь за поправленной челюстью. Возвращенье домой и поездка в медсанбат дивизии с ночевкой в ней.

Малообразованность и неразвитость среднего врачебного, командного и пр. состава в отличие от низших технических исполнителей и высшего состава, имеющих право иметь или заводить собственное лицо.

Dresden, den 8 Juli 1943 Mein lieber Georg!

Gestern, als ich von Repsch zurьckkam fand ich Deinen Brief von 28.6 vor und habe mich sehr darьber gefreut denn wir hatten wieder lange keine Nachricht von Dir bekommen1. Du bist also viel

1 Дрезден, 8 июля 1943. Мой дорогой Георг! Вчера, когда я вернулась из Репша, нашла твое письмо от 28.6 и очень ему обрадовалась, потому что снова долго не получали от тебя никаких известий (нем.).

unterwegs und hast bis jetzt noch keine richtige Bleibe, na da bin ich gespannt, wo du noch landen wirst, vielleicht geht es gar in die Heimat. Schreibe nur gleich wenn Du etwas Bestimmtes weisst. Wir sind doch auch gespannt, wo Du liegst, bist Du noch in der alten Nдhe? Oder bist Du von dort weit weg gekommen?

Wie gestern im Radio angesagt wurde, sind ja bei O. so schwere Kдmpfe, an 2 Tagen ьber 600 Flieger abgeschossen. Hast du etwa was davon gemerkt? Jetzt scheint es wieder haarig an der Ost-front zuzugehen. Auch im Westen ist was fallig, na da ist man gespannt was das noch werden wird.

Diese Woche war ich nun in Repsch, ich habe mich mit Behr in Leitmeritz detroffen und bin dann nach R. gefahren. Behr liegt in Theresienstadt bei Leitmeritzt, Reserve Lazarett Kr. Abt. 11! Ich weiss nicht ob ich Dir die Adresse schon geschrieben habe, er hat Dir auch schon gaschrieben. Wenn Du bis jetzt noch keine Post siet dem 20.6 von uns erhalten hast, so bekommst Du aber dann gleich einen ganzen Schwung, denn ich habe Dir fleissig geschrieben К

Also nun zu Behr! Es geht im jetzt im Lazarett sehr gut, er kann spazieren gehen, bekommt prima Essen, jetzt hatten sie sogar 6 Zentner Erdbeeren bekommen, da wird er

schцn gefressen haben und auch jeden Tag Fleisch, das lдsst man sich gefallen, da ist es kein Wunder wenn wir nichts bekommen. Es fdhrt auch jeden Sbd. Stag nach Hause,

Значит, ты много переезжаешь и у тебя нет постоянного места, и мне очень хотелось бы знать, куда ты еще попадешь, может быть, даже и на родину. Напиши сразу же, когда узнаешь что-либо определенное. Мы также беспокоимся о том, где ты теперь — по-прежнему ли близко? Или ты оттуда далеко переместился?

Как вчера передавали по радио, под 0<рлом> идут очень тяжелые бои, за 2 дня сбито более 600 самолетов. Знаешь ли ты что-либо об этом? Кажется, опять происходит что-то серьезное на Восточном фронте. И на Западе что-то происходит, хочется узнать, что из этого выйдет.

Эту неделю я пробыла в Репше, я встретилась с Бе-ром в Лейтмерице и потом поехала в Репш. Бер лежит в Терезиенштадте в Лейтмерицком резервном госпитале Воен. отдел. 11! Я не знаю, сообщила ли я тебе уже его адрес, он тоже тебе уже писал. Если ты после 20.6 еще не получал писем от нас, то ты теперь скоро получишь целую порцию, потому что я тебе прилежно писала (нем.).

also kann eres aushalten. Wir wollten ihm ein Gesuch machen, dass er wenigstens zur Ernte zu Hause sein kann, er sagte aber, dass er es gleich vom Lazarettarzt wollte machen lassen, da bin ich gespannt ob es klappt. Sein Urlaub ist ihm allerdings mдchtig verkьmmert worden, denn er ist mit Fieber zu Hause angekommen und hat bald 14 Tage gelegen, sie sagte mir: dass er ganz kaputt nach Hause gekommen wдre und auch ganz ausgehungert, er wдre draussen nicht satt geworden, sie hдtten so wenig zu essen bekommen, kannst Du Dir das denken? Er frisst ja auch wie ein Scheunendrescher, nun hat sie ihn erst mal richtig ausgefьttert, er nimmt sich auch trotz des guten Essens im Lazarett, ausserdem noch von zu Hause etwas mit. Ich bin nun gespannt wie lange er dort bleibt. In Repsch hatten sie sehr viel Arbeit, die Frau kann einen ja leid tun sie muss tьchtig schuften und hat es oft sehr satt, sie sagte auch, dass Behr das Arbeiten verlernt hat und nicht mehr viel Lust dazu hat, das wird Vielen so gehen wenn sie nach dem Krieg nach Hause kommen. Wenn die Frau nicht so tьchtig wдre, da kцnnten sie einpacken, die schmeist den ganzen Laden. Also nimm Dir blos mal keine Bauersfrau, da musst Du schuften wie dumm. Wenn der Krieg aus ist, wird der Existenzkampf wieder losgehen, deshalb ist es das Beste fьr Dich, wenn Du einmal heiraten solltest, nimm eine Frau mit einem eingerichtetem Geschдft, denn sonst ist es ein dauerndes Wьrgen

Теперь о Бере! Ему очень хорошо в лазарете, он может гулять, получает первоклассную еду, теперь они получили даже 6 центнеров клубники, ему достается пожрать и каждый день мясо, этому можно позавидовать и нет ничего странного, что мы ничего не получаем. Он еще ездит на каждую субботу и воскресенье домой и так может все это вытерпеть. Мы хотели устроить ему вызов, чтобы он хоть во время жатвы побыл дома, но он сказал, что лучше сделать это сразу после лазарета, и я беспокоюсь о том, получится ли это. Ему полагается отпуск, во всяком случае ему обязательно его должны дать, потому что он с высокой температурой прибыл домой и уже пролежал 14 дней. Она мне сказала, что он приехал домой совсем умирающим и к тому же совсем оголодавшим, а дома его нечем было кормить, они получают так мало еды, так что можешь себе представить. Он к тому же жрет, как людоед, лишь теперь ей удалось его откормить как надо, несмотря на хорошую кормежку в лазарете, он берет кое-

Ich habe von dort einige Stachelbeeren mitgenommen, die ich, als is nach Hause kam, gleich zu Marmelade eingekocht habe. Auch hat sie mir Milch mitgegeben, das hilft auch viel, da haben wir uns gleich einen feinen Puddind gemacht auch sonst hat sie mir einiges mitgegeben. Es ist schade, dass es so weit ist, sie sagte auch, sonst kцnnte ich mir allen 8 Tage Milch holen, da kцnnte ich mir Quark machen, aber es ist eben zu umstдndlich. Nun

fahre ich erst wieder hin, wenn die Mirabellen reif sind. Ich bin immer ganz Kaput wenn ich von dort komme, denn 2 Tage keinen richtigen Schlaf, das macht schlapp und ausserdem ist man das Durcheinander nicht gewцhnt, man kommt sich dort von, wie bei den Hottendotten, die Sprache ist zum schmeissen1.

Uns geht es soweit noch gut, wir haben viel Arbeit, jetzt ist die Papp-Topp Vertreitung im Rollen. Gestern ein Kunde im Rheinland 100 000 Stьck, ein Tag brachte eine Bestellung von 135 000 Stьck das sind ungefдhr 150 RM. Also eine ganz schцne Zubusse. Es macht allerdings viel Schreiberei, aber das versorge ich, Kurt diktiert mir abends

чт,о и из дома. Меня теперь беспокоит, как долго он там пробудет. В Репше у них очень много работы, которую фрау Канн приходится выполнять одной, что подчас ей не по силам, она говорила также, что Бер разучился работать и у него пропала охота, я могу себе представить, что так будет со многими, кто вернется с войны. Если бы жена не была так энергична, они слопали бы содержимое всей лавки. Поэтому не женись на крестьянке, а то сваляешь дурака. Когда война кончится, снова разыграется борьба за существование, поэтому лучше всего для тебя, если ты решишься наконец жениться, взять жену с налаженным предприятием, иначе это будет удавка надолго (нем.). 1 Я привезла оттуда немного крыжовника, из которого, приехав домой, сразу сварила мармелад. Еще она дала мне с собой молока, это очень помогает, и мы сделали себе прекрасный пудинг и еще кроме этого она мне кое-что дала с собой. Жаль, что это так далеко, она сказала, что в другом случае я могла бы каждые 8 дней ездить за молоком и делать себе из него творог, но это слишком трудно. Теперь я поеду только, когда поспеет мирабель. Я всегда приезжаю оттуда дохлая, потому что двое суток не удается поспать как следует, отчего слабеешь, и помимо всего там чувствуешь себя непривычно, как у готтентотов, язык сломаешь (нем.).

und ich schreibe am ndchsten Tag. Heute bestellte ein Kunde aus Altenburg fur 4000 RM Blumenzwiebeln aus Holland, er kann aber nur soviel bekommen wie er Kontingent hat und das ist 1500 — denn es ist dieses Jahr mit der Blumenzwiebelernte mies.

Ja man ist gespannt, was ьberhaupt aus den Geschдften mal wird, denn so kann es doch nicht weiter gehen. Ich kцnnte Dir viel schreiben, aber wie Du weisst, ist es besser wir sprechen da mьndlich darьber. Bei uns in der Himat nehmen sie jetzt alle an, dass wir den Krieg in Kьrze gewinnen, denn der Fьhrer weiss schon, wie er die Englische und Amerikanische packt, es geht jetzt mit Riesenschritten. Die Russen haben ja auch keine Flugzeuge mehr und sind bald am Ende.

Ndchste Woche will ich nach Siegmar zur Wдsche, mir graut es schon davor, aber ich habe es immer verschoben, nun kann ich aber bald nicht mehr lдnger warten, denn es sind ungefдhr 10 Wochen, dass ich nichtgewaschen habe und auserdem will ich wieder mal auf die Grдber gehen1.

1 Нам еще хорошо живется, у нас много работы, представительство Папп-Топп теперь в Ролене. Вчера известие из Рейнской области — 100 000 штук, недавно был заказ на 135 000 штук — это примерно 150 марок, и еще вознаграждение. При этом всегда много писанины, но с этим я справляюсь, Курт мне диктует по вечерам, а на следующий день я пишу. Сегодня покупатель из Аль-тенбурга заказал на 4000 марок цветочных луковиц из Голландии, но он может получить лишь по своему контингенту, а это 1500 — потому что в этом году неурожай цветочных луковиц.

Беспокоимся, что вообще из этого получится, потому что дальше так продолжаться не может. Я могла бы много тебе написать, но ты знаешь, что лучше об этом поговорить устно. У нас на родине теперь все рассчитывают, что мы скоро выиграем войну, потому что фюрер умеет справляться с англичанами и американцами, дела идут здесь гигантскими шагами. У русских уже совсем нет самолетов и им скоро придет конец.

На следующей неделе я отправлюсь в Зигмар помыться, мне уже давно невтерпеж, но я все откладывала, теперь уже не могу ждать, так как прошло около 10 недель, что я не мылась, а кроме этого хочу еще раз сходить на кладбище (нем.).

И т. д. и т. д.

Одна страница о знакомых, о стариках и больных, о покойной матери.

Diese Woche schrieb ich auch an Stelmanns Edith die gerade auf dem Gut ist, ob es ihnen passt, wenn wir 14 Tage nach dort kommen, nun bin ich gespannt was sie schreibt. Mit dem Verreisen ist es dieses Jahr so eine Sache, wir kцnnen erst spdt weg und dann lohnt es sich nicht mehr wegzufahren und mit der Fresserei ist es ja ein Kreutz1.

И т.д....

So mein lieber Georg, nun habe ich Diз wieder mal ausfьhrlich geschrieben, ich bin auf Deinen ndchsten Brief gespannt. Lass es Dir gut gehen2. И т.д....

Fьr heute also viele herzliche Grьsse Von Deiner Ilse und Kurt3.

Я переписываю это в нашей командирской палатке в Пузановском лесу (вправо от Ясенка) в расположении штабы 3-ей армии, а над лесом тянут и возвращаются с бомбежек наши штурмовики и У-2.

Заготовленный на машинке стандарт тыловых рождественских поздравлений от рабочих солдатам. Имя получателя проставлено карандашом, подпись чернилами. Остальное текст бланка:

1 На этой неделе я написала также Эдит Штельманн, которая в настоящее время на хозяйстве, устроит ли ее, если мы через 14 дней туда приедем, я беспокоюсь, что она мне ответит. С поездками в этом году дело такое, что мы можем выехать только в конце дня, и тогда уже бессмысленно возвращаться и со жратвой получается крестная ноша (нем.).

2 Итак, мой дорогой Георг, я опять тебе подробно написала и с беспокойством жду твоего ответа (нем.).

3 На сегодня много сердечных поцелуев от твоих Ильзы и Курта (нем.).

Kriegsweihnachten 1942

Lieber Arbeits —- und Soldatenkamerad (Hдrtung)!

Schon wieder geht ein Jahr harten Kдmpfe und grosser Leistungen der Front dem Ende entgegen. Und noch ist kein Nachlassen des grossen Vцlkerringens zu verspьren. Was einst unsere Feldgrauen des Krieges 1914/1918 an den Fronten des deutschen Reiches glaubten zu errangen, aber durch den Egoismus einiger weniger Machthaber des damaligen Reiches um den Erfolg gebracht, gilt es in diesem Kampfe den Sieg fьr Generationen des deutschen Volkes sicherzustellen.

Als 1939 die deutschen Soldaten auszogen, um den Polenterror zu brechen, glaubte niemand, dass wir 1942 einen zweiten Weltkrieg zu bestehen hдtten. Abermals hat sich der deutsche Soldat als der stдrkste der Welt erwiesen und dem zu gedanken ist unsere heiligste Pflicht.

Die Weihnachtszeit ist am besten geeignet dieser Pflicht zu genьgen.

So fand sich die Abteilung wie alljдhrlich zusammen, den Soldaten der Front Weihnachtsfreuden zu bereiten, damit die Verbundenheit zwischen Front und Heimat Wurzeln schlage und nicht im Oberflдchlichen stecken bleibe. Wenn auch die Beschaffung der Liebesgaben bedigt durch die Kriegsverhдltnisse nicht so leicht mцglich ist, so ist es doch ein Prьfstein fur die Heimat, dass Kдmpfen, Ensagen und Opfern der Front zu wьrdigen. Wenn das ganze Volk von diesem Geist durchdrungen ist, dann kann der Sieg nur unser sein und jede schwere Stunde des Volkes ist leicht zu ьberstehen1.

Военное рождество 1942. Дорогой товарищ рабочий и солдат (Хартунг)! Скоро кончится еще один год тяжелых боев и больших успехов на фронте. Но еще не кончаются великие усилия народа. То, к чему вели нас боевые подвиги в войне

1914/1918 на фронтах немецкой земли, и плоды чего были потеряны из-за эгоизма некоторых правителей тогдашней империи, становится все ближе в теперешних победоносных боях немецкого народа.

Когда в 1939 немецкие солдаты выступили, чтобы положить конец польскому терроризму, никто не думал, что в 1942 году это вызовет вторую мировую войну. Но тем не менее немецкий солдат показал себя сильнейшим в мире и думать о нем наш самый святой долг.

Рождественское время больше всего подходит для того, чтобы исполнить этот долг.

Поэтому наш отдел, как ежегодно, собрался приготовить рождественские подарки солдатам на фронте, чтобы они коренным образом выразили связь между родиной и фронтом. Доставка даров сердечной любви в условиях военных трудностей сопряжена с большими сложностями, и это лишь пробный камень для родины, чтобы почтить битвы, лишения и жертвы фронта, Если весь народ проникнется этим духом, победа может быть только наша и каждый тяжелый для народа час легко преодолеть (нем.).

1 Дорогой товарищ, пусть эти маленькие подарки доставят тебе истинную радость. В надежде на то, что война придет к победному концу и мы все увидим другу друга здоровыми, мы сердечно поздравляем тебя.

Все товарищи рабочие желают тебе радостного рождественского праздника и счастливого Нового года (нем.).

Lieber Kamerad, mцgen Dir diese kleinen Gaben echte Freude bereiten. In der Hoffnung, dass der Krieg ein siegreiches Ende nimmt und wir uns alle gesund Wiedersehen, grьssen wir Dich herzlich.

Alle Arbeitskameraden wьnschen Dir ein frohes Weihnachtsfest und glьckliches Neues Jahr1.

Подпись: Jakob Gabel

27 августа — 10 сентября 1943

АНТОЛОГИЯ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ

(ОТЗЫВ)

Составитель пошел по правильному пути, положив в основу собрания запас лучших русских переводов, как их представляла естественная наличность. Обычно в заботе о полноте довольствуются слабыми представлениями о предмете, лишь бы в них не было пробела.

Благодаря счастливому подбору английская поэзия представлена с любопытной стороны. Лучше всего отпечатлевается то, что дает самый глубокий оттиск. Обращение не к галерее желательных подлинников, а к миру лучших отпечатков дает понятие об английской поэзии с точки зрения силы, которую мы с ее стороны испытали. Антология показывает нам английскую поэзию в ее русском действии.

Возможности английской метрики неизмеримы. Немногосложность английского языка открывает богатейший простор для английского слога. Сжатость английской фразы — задаток ее содержательности, а содержательность — залог музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением. В этом смысле английское стихосложение предельно музыкально.

Когда-то мнимо неоспоримое влияние Байрона на Пушкина я считал действием на Пушкина самой английской формы. Встречался ли я с гением Китса или блеском Суинберна, за любой английской индивидуальностью мне мерещился чудо-действенный повторяющийся придаток, который казался главной и скрытою причиной их притягательности, независимою от их различий. Это явление я относил к действию самой английской речи. Я ошибался.

Шекспир — величина слишком ошеломляющая, чтобы не служить объяснением любой странности, происходящей в его соседстве или в далекой преемственности. Английская литература есть по преимуществу шекспировская, как всякая русская есть пушкинская. Таинственный возбудитель, составляющий придаточную прелесть всякой английской строки, называется не ямб или пятистопник, а Вильям Шекспир и во всех присутствует и через все говорит.

Несущественно, что русское ответвление этой стихии, протянувшееся через Жуковского, Лермонтова, Аполлона Григорьева, Блока и нескольких новейших, зарождено Байроном, подобно тому как Гейне был проводником германских влияний. Вместе с Байроном названный побег вышел из старого шекспировского ствола.

Заслуга собрания в том, что воспроизводит весь отросток, отводя ему в книге справедливое преобладание.

Из современных переводов — лучшие — Цветаевой и Багрицкого. В своих западноевропейских тяготениях это поэты иного, германо-романтического склада. Но это ничуть не мешает огню и живости их обработок, «Балладе о Робине Гуде» работы Цветаевой и «Веселым нищим» и «Разбойнику» Багрицкого (из Бернса и Вальтер Скотта).

Снова убеждаешься в удивительных достоинствах переводов Козлова и Михайлова.

Широко известны перворазрядные переводы Маршака. Это образцы законченности и изящества. Из народных баллад в его переложении лучшая «Королева Элинор», из бернсовских стихотворений — «В полях под снегом и дождем» и «Лудильщик», из блейковских — «Король Гвин» и «Сон» и превосходны «Люси» и «Агасфер» Вордсворта.

Хороши переводы Зенкевича из Гарди.

С трудом верится, чтобы во всем бальмонтовском Шелли не нашлось страниц, достойных антологии.

В Ленинграде времен «Всемирной литературы» производилась широкая и оживленная работа. Должны существовать какие-то вклады Кузмина, Гумилева, Лозинского, Рождественского и др., привлечение которых к собранию внесло бы в него большую соразмерность. Все ли просмотрено у русских символистов?

Неравномерно представлен Байрон. Хорошо, что стихотворение «В альбом» дано в двух —- лермонтовском и тютчевском вариантах. Но «Романса» можно было не давать ни в одном. Переложения Жуковского и Вячеслава Иванова слабы и одно хуже другого.

Зато рядом неувядаемый «Шильонский узник», с еще усилившейся неожиданностью категорических суждений и периодов, подготовляющих будущую музыку «Мцыри». Было счастливой мыслью включить «Узника» в антологию. Из байроновских нот нашей литературы это самый байроновский и далеко идущий отзвук.

Снятие копий возможно только с фигур, прочно сидящих в своей графической сетке. Переводу с языка на язык поддаются лишь правильные размеры и тексты с обычным словоупотреблением. Вольные размеры Гейне удавались у нас благодаря давности и многочисленности вызванных им подражаний. К услугам переводчиков был целый мир законов и привычек, сложившихся под его влиянием. Чужой художественный беспорядок трудно изобразить без того, чтобы в беспорядочности не заподозрили самого изображения. За редкими исключениями вольные размеры в переводе производят впечатление хромоты и ритмической неправильности. Такие же трудности представляют стилистические капризы слога, — ирония, афо-ристика, вульгаризмы. Краснобайства на чужом языке лучше не передавать совсем или для его передачи отправляться в область далеких от текстов, но ближайших по естественности параллелей.

Несмотря на общее признание, «Честная бедность» и «Лучший парень» Бернса, некоторые места в киплинговском «Томми Аткинсе» и некоторые из детских песен в переводах Маршака обременены ложной легкостью, затрудняющей их восприятие.

Вялость падежного управления вместе с неточностями рифмы портят китсовскую «Оду соловью» в переводе Зенкевича.

«Похороны грамматика» Браунинга в переводе Гутнера тяжелы до непозволительности вследствие таких же натяжек.

По причинам ритмическим оказался несостоятельным «Старый моряк» Кольриджа в передаче Левика. Левик следовал всем колебаниям кольриджевского метра, а вместо этого мог себе позволить сплошную ямбическую расправу с поэмой, в существо которой, по всем признакам, так хорошо проник.

Плоды оправданной смелости показывают те же переводчики на других примерах: Левик — в блестящем переводе браунинговского стихотворения «Как привезли добрую весть из Ахена», а Гутнер в великолепном «Олене» Дэвидсона.

В антологии помещена поэма в переводе Лапина. Удачи перевода чередуются с неудачами. Справедливость требует прибавить, что трудности подлинника почти непреодолимы.

Недочеты антологии не кладут пятна на ее лучшую и главную часть. Однако, если слабые стихи можно заменить стихотворениями из незатронутого запаса, — это надо сделать.

1943

Не # *

Я хочу сказать несколько слов о Тарасе Шевченко как переводчик.

По важности, непосредственности действия на меня и удаче результата Шевченко следует для меня за Шекспиром и соперничает с Верленом. Вот с какими двумя великими силами сталкиваюсь я, соприкасаясь с ним.

Из русских современников и последователей Пушкина никто не подхватывал с такою свободою Пушкинского стихийного развивающегося, стремительного, повествовательного стиха с его периодами, нагнетаниями, повторениями и внезапно обрывающимися концами. Этот дух четырехстопного ямба стал одной из основных мелодий Шевченки, такой же природной и непреодолимо первичной, как у самого Пушкина.

Другой, дорогой для меня и редкостной особенностью Шевченки, отличающей его от современной ему русской поэзии и сближающей его с позднейшими ее явлениями при Владимире Соловьеве и Блоке, представляется глубина евангельской преемственности у Шевченки, которою он пользуется с драматической широтой Рембрандта, Тициана или какого-нибудь другого старого итальянского мастера. Обстоятельства из жизни Христа и Марии, как они сохранены преданием, являются предметом повседневного и творческого переживания этого большого европейского поэта, [как однообразное преобладание розового варения и каждострочной рифмовки представляют отличительные признаки восточной, главным образом персидской традиции].

Наиболее полно сказалась эта черта в лучшем из созданий «Кобзаря», поэме «Мария», которую я однажды был счастлив перевести, но можно сказать, что у Шевченки нет ни одной строчки, которая не была бы овеяна тем же великим освобождающим духом. Очень част у него образ молодой соблазненной и брошенной матери с ребенком на руках, в которой он неизменно видел образ Марии с младенцем. Такая невенчанная женщина с незаконным, как это тогда называлось, ребенком, была в старом обществе предметом гонения и безнаказанного глумления, одно из тех

краеугольных попраний человеческого духа, от которого действительно нас освободила революция.

Короткий и по краткости малоговорящий отрывок этого мотива в рамках доступного времени я и прочту сейчас.

Б. Пастернак

Март 1946

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ БЛОКА

...намек о новом В старинном, грустном чертеже.

III, 128

Задатки (отделанные впоследствии) в ранних книгах, в «Ante Lucem»:

1) Живописанье природы отвлеченными и общими словами из пушкинского словаря является шагом назад не только после Фета и Тютчева, но даже и Лермонтова.

2) Гамлетизм — натурально-стихийная, неопределившаяся и ненаправленная духовность (Песня Офелии. См. 34 листок).

<1.> В дальнейшем воздушность и одухотворенность описаний природы укрепляется

а) суженьем круга, нахожденьем круга тем, где этот характер изображенья уместен и даже, более того, единственно реалистичен (переходные тона весны и осени, зимняя мгла, сумеречная и вечеровая мягкость, — краски русского севера и русского неблагополучного города).

б) С момента, как эта манера начинает попадать в истинную цель, система этих образных и речевых предрасположений начинает бурно развиваться как своеобразный Блоковский импрессионизм. Здесь именно рожденье творческой личности Блока, его миссии, его поэтического мира. Полное и инстинктивное созвучье времени — одновременность.

2. В начале ненаправленный Гамлетизм душевно, идейно в мировоззреньи сужается, уточняется с созреваньем самой жизни поэта и тут встречается с превращеньями, происходящими в обществе накануне революции 1905 г. Творчески этот дифференцирующийся Гамлетизм ведет к драматизации всего Блоков-ского реалистического письма (всегда событья, таинственность, французское passй historique1: «Старуха гадала у входа».

Опять-таки угадка и находка образа мысли в эпоху преимущественно историческую, изобилующую народными движеньями, уличными происшествиями, не бытовую, но событийную.

Есть момент во внутреннем строе Блока и в ходе его развития, когда до истинного и плодотворного [совпаденья] наложенья

1 исторически прошедшее время (фр.).

этих сближающихся и взаимно определяющихся в сечении кругов — круга действительной жизни его дней и круга своеобычных сил и средств, с которыми вступил Блок в поэзию, — место реальных задач в его воображении занимает общесимволистская школьная схематика. Стихотворенья этого типа надуманны и вымученны у Блока. Это преждевременные или заблаговременные его упражненья на одноименные темы ложной глубины, по прошествии некоторого времени становившиеся правдиво биографическими у него.

Можно сказать, в отстояньях и сближеньях дара и жизни, взаимотяготенье и свеченье которых составило астрономию Блоковского творчества, [обязательный] символизм был третьим телом, прошедшимся по всем тем путям Блоковской духовности, в которые впоследствии вступила жизнь, символизм (школьный и схематический) был теоретическим затменьем Блока накануне жизненного просветленья. (Будущий святой демонизм Блока и анархическая широта взгляда.)

Первые символические части «Стихов о Прекрасной Даме» (II, лето 1901). Условный ландшафт условных ожиданий даже в лучших, отмеченных, выдающихся. Безжизненное и по недостатку одаренности вдохновителей: неопределеннотрактуътся под жизнь и тем производит впечатленье, останавливает и играет роль в литературном развитии. Для Блока: упражненья в обрисовке будущих истинных картин природы и истинных положений. Страстный рисунок мыслящей, образной или выразительной энергии.

<Стр.>104.

Неотвязный стоит на дороге, Белый — смотрит в морозную ночь

— первое рожденье нового очень сильного мотива (Незнакомки) вечернего городского драматизированного пейзажа. «Ночь на новый год», <стр. > ПО— усиленье того же мотива.

Церковные на стр. 113—117 (зима и весна (начало) 1902, IV том). «Сгущался мрак церковного порога», «Там в полусумраке собора», «Я укрыт до времени в приделе». Сильное про-никновенье жизни в схему.

<Стр.>130.

Днем вершу я дела суеты, Зажигаю огни ввечеру

— сильное предвестие «Незнакомки».

<Стр.> 134. «Там в улице стоял какой-то дом» — первое стихотворение будущего Блока «Петербургских повестей».

Я и мир — снега, ручьи, Солнце, песни, звезды, птицы...

Приближений, сближений, сгораний

— ритмическая быстрота перечислений. Свое, новый формальный мотив.

<Стр. > 135,136,137— о реке, белом платье, песке и камыше — зачатки будущего «во рву некошенном».

<Стр.> 146, 147. Начало безлично-тревожного:

Говорили короткие речи,

К ночи ждали странных вестей.

— Метерлинк.

Вообще с лета 1902 (Стихи о Прекрасной Даме, V) начало технически формального мастерства, единство компоновки. <Стр. > 148. Зимний будущий полный Блок —

За темной далью городской Терялся белый лед... Ревело с черной высоты...

и 149

Свет в окошке шатался, В полумраке — один — У подъезда шептался С темнотой арлекин.

Замечательно, что эти зимние петербургские стихи пишутся в августе в Шахматове (то есть в условиях творческого приволья), тематически из другого времени при мысли о будущем переезде в город.

Все время чередуются ложное глубокомыслие и многозначительность с примерами быстрой меткости и неподготовленной наблюдательности. Случаи ложной глубины со «страшными» общими словами (оккультными или религиозными) оказываются случаями пустоты и незаполненных схем: настроенье расчерчено и разнесено по стиху и только не расставлены подлежащие: «призраки и девы» это именно подставные: именно на эти места становятся затем действительные, «некто» из рабочей толпы, голоса из дали, арлекины, лица окошек, подъездов и пр., «подглядыванье» заполняет эти устойчивые ниши символистического притворного суеверья.

<Стр. > 159. «Она стройна и высока» — «прятки», «подглядыванье».

<Стр. > 161. При желтом свете веселились...

Всю ночь у стен сжимался круг

(потом повторяется в нескольких вариантах. <Стр. > 163).

Иногда очень точно, глубоко и хорошо о высоком с точностью определенья, как, например, о Христе. «О легендах, о сказках, о тайнах» — «Religio» — опять схемы, и отвлеченны, схематичны: «черный раб... в ее нетронутом алькове».

Но «Прекрасную Даму», то есть русскую Богородицу в почитании обрусевшего европейца или офранцуженного дворянства, или Российской прибалтийской столицы, впитавшей в себя блага нового французского или немецкого искусства, — эту Даму и вообще этот настой рыцарства на Достоевских кварталах Петербурга выдумал Блок, это его поэтическая идея и концепция, она реалистически уместна, без нее действительность тех лет и мест осталась бы без выраженья. Именно на сдвиге, смещеньи и выходе этого образа из схематического контура (очертания) в церковную окраску она реальна, как реальны, например, отдельные строчки (правдивые выраженья отдельных движений, мыслимых самих по себе и частью вошедших в догматы и мифы).

Например:

Сумасшедший, распростертый ниц... Я пролью всю жизнь в последний крик.

(<стр.>167)

Я закрою голову белым, Закричу и кинусь в поток.

(<стр.>170)

Первые стихи «Распутий» — биографическое самоутверж-денье Блока, сознанье единственности своей миссии среди сек-тантско-символистической «вселенскости», «братства», «мы» и т. д.

Я здесь один хранил... и пр.

...один участник встречи, Я этих встреч ни с кем не разделил...

Стою у власти, душой одинок.

(Замечательный серый русский пейзаж — 174 стр.)

Опять о символистах и своем «я» и о «них», — «недоверье».

Вот сидят, погружаясь в дремоту, Птицы, спутники прежних годов... Эти бедные сонные птицы... Удрученные снами бессилья.

Песня Офелии — отнести к ранним. <Стр.> 176. «Я изнуренный и премудрый» (будущий) мотив «В туманах, над сверканьем рос». <Стр.> 177,178, 179.

1. «Голос» — схема, оживленная энергией стиха и слога.

2. «Я буду факел мой блюсти» — схема, оживленная теснотою намеренно сдвинутых, друг на друга наложенных образов.

3. «Мы всюду, мы нигде. Идем» — схема, почти распавшаяся под притоком действительного и живого содержанья. Стихотворенье, драматизированное почти действительным появлением, удалением и исчезновеньем чего-то. Реалистичность выражений:

Теперь не может быть и речи, Что не одни мы здесь идем, Что Кто-то задувает свечи.

Для будущих сопоставлений и соображений: формальное: нестерпимость у других, например, в нынешней версификации, откровенно формальных рифм, как: чаще — чаще, рос — рос, или начинающихся (впоследствии усиливающегося) ослабле-нья рифмы и перехода к ассонансам: заставки — лампадки; позолоты — кроткой, — и эстетическая действенность может быть даже повышенная этого у Блока и молодого Маяковского. Причина: глубокие мировоззрительные источники и резервы, поддерживающие всю систему образов и законы формы у обоих; внутренние константы, постоянные, повторяющиеся за всеми варьяциями и присутствующие в виде обязательной составной части содержанья.

Глубина содержанья, разработанная с тем же совершенством, как изощренность техники. Гармония обоих элементов, мыслимая только при этих данных, потому что

дающая музыку даже при разнозвучии. (Поэтому неряшливость нынешней формы при пустоте нынешнего содержанья несносна.)

<ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ. ПОМЕТКИ НА ПОЛЯХ>

«Сонет к форме».

Есть тонкие властительные связи Меж контуром и запахом цветка. Так бриллиант не видим нам, пока Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий, Бегущие, как в небе облака, Окаменев, живут потом века В отточенной и завершенной фразе...

— Пройдено впоследствии.

Очень хорошо. Несомненно переработано впоследствии. Основание прелести. Сравни с 71 о вариантах.

Мы встретились с нею случайно, И робко мечтал я об ней, И долго заветная тайна Таилась в печали моей...

— Хорошо изложено. Общелитературные достоинства синтаксиса.

Мечты, как лентами, словами Во вздохе слез оплетены...

Мрачной повиликой
Поросли кресты,
А внизу цветы
С красной земляникой...

«В саду».

Не дремлют тени, Не молкнет сад; Слова сомнений — Созвездий взгляд...

— Аналитическая, словесная детализация. У Блока эпитеты из наблюдений. Растущее познанье.

«Встреча после разлуки». — Словарность. Вспомнить возражения о Swinberne (?) в одной из статей Hopkins'a, где заслуга самого словаря в отношении рифмы. Такая же случайность

«тем», отдельных лишь благодаря словарной отдельности понятия «сладострастье», «любовь», как теперь «твердость», «родина».

Я шел один: дремали изваянья Немых домов и призраки церквей; И думал я, как лживо ожиданье.

— хорошо.

Сокровища, заложенные в чувстве,
Я берегу для творческих минут,
Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве...

Дитя, прости обманы поцелуя, Я лгу, моля, твердя «люблю», я лгу. Нет, никого на свете не люблю я, И никого любить я не могу!

— Входящие и исходящие, отчетность по поводу плоско и ложно теоретизируемой «любви». «Тема», между тем как у Блока проходящий <вихрь> созидательной силы, созидающей характер, поэтику. (Синтетическое познанье.) Но вдруг (отмеченные строки) и поразительная содержательность дальше. Блистательное знанье механики эгоизма.

«Измена».

Тяжелые капли текут по стеклу, Мерцания в лужах, дождливо, туманно...

Деревья бульвара кивают из тьмы, Пролетки по камням грохочут бесшумно.

— И все-таки временами некоторая неестественность синтаксиса, специально-символистско стихотворного, как у Сологуба и Вяч. Иванова. Несвободная, неразговорная речь. Сравни непредвзятость Блока.

«Все кончено». — О «личности». Драматическая, историческая, историей поглощенная личность, а не эгоистическая, замкнутая, самоудовлетворенная. Не

личность, а звено в традиции личностей в истории. Новая история общества в малом масштабе, на короткой дистанции и большой традиции личностей, идущей от пророков и Голгофы и порываемой христианством и культурой.

Мыс тобой разошлись навсегда, навсегда! Что за мысль несказанная, странная!

Без тебя и наступят и минут года, Вереница неясно туманная.

— хроника.

«Никогда мы не будем вдвоем, — я и ты...» И на грани пред вечной разлукою Я восторгов ищу в тайной муке мечты, Я восторгами сердце баюкаю.

— Пушкин, Шевченко, Лермонтов, Вольтеризм. «В ночной полумгле».

Но чу! Что за шелест лиан? Опять вау-вау проказа? Нет, нет! Два блестящие глаза... Подруга! Мой лук! Мой колчан!

— Отрицательно. Интересно, до чего доходит чепуха: «Опять вау-вау проказы». Отсюда распространилось географическое вранье и произвольность, книжные выдумки.

«На журчащей Годавери» — Отрицательно «С кометы» — Отрицательно. «Моя мечта».

Ей чужд покой окованных рабынь

— Опять вздор и попутный язык. Алгебра слов, алгебра тем, случайные minima подлежащие и сказуемые.

«Туманные ночи».

Вся дрожа, я стою на подъезде

Перед дверью, куда я вошла накануне,

И в печальные строфы слагаются буквы созвездий...

— Вот, может быть, его символическая «изложенность». Как у романтика-прозаика.

NB. Все это — холод поисков и удача определений от ранней преждевременной совершенной техники, как у лицеиста-вольтерианца Пушкина.

«Одна».

Даже с мерцаньем лампады Борется светом луна.

Даже и в девичьей спальне Помнится дремлющий сад. А из киотов печальней Лики святые глядят.

Сжалься, Отец правосудный...

— что это значит?

Дай утешенье в тоске...

В лунных лучах изумрудный

Луг опускался к реке.

Изложено внешне, как с чужого голоса, но хорошо изложено, вплоть до фальшивого «Отец правосудный».

Наивная, сама о себе говорит: «изумрудный луг» и тут же инженю «люблю».

Шли мы дорожкой... и словно Я отвечала «люблю»... Боже мой, как я греховна, Чем я свой грех искуплю!

— «Непосредственность». «Ночью».

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса —

— Ради рифмы!

Грязные крылья по темной почве раскинуты, Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты, Тянется шея — беззвучная, черная Яуза.

— Сходство на плане Москвы.

Чуешь себя в африканской пустыне на роздыхе. Чу! Что за шум? Не летят ли арабские всадники?

— ?

«В камышах».

Луна в облаках — далека, хороша. Челнок неподвижен в кустах камыша.

— не лирик, излагатель, писатель. «Холод». — Позднее — Блок:

Как царство белого снега, Моя душа холодна...

Проходят бледные тени, Подобные чарам волхва...

Я чужд тревогам вселенной, Отдавшись холодной мечте...

Благодаря особенностям дара и рано сложившейся технике счастливая способность точных формулировок.

«Юному поэту».

...никому не сочувствуй, Сам же себя полюби беспредельно.

— эгоцентризм, Ницше. «Весна». — Блок:

Белая роза дышала на тонком стебле. Девушка вензель чертила на зимнем стекле.

— Будущий Блок.

Девушка долго и долго ждала у окна. Где-то за морем тогда расцветала весна.

— Будущий Блок.

Четкие линии гор; Бледно-неверное море... Гаснет восторженный взор, Тонет в бессильном просторе.

Сравни неестественность стр. 22.

О, плачьте, о, плачьте До радостных слез!

— Высоко на мачте

Мелькает матрос.

— Искусственность параллелей.

И ночи и дни примелькались, Как дольные тени волхву.

Блок.

О стук перекрестных минут! Так медленно гроб забивают.

«Последние слова».

И я опять пишу последние слова —

— «И я опять застыл у ног».

Кончено, кончено! Я побежден.

Смейтесь! Погас, погас весенний сон-Листья осенние, вейтесь!

Медленно всходит былая луна; Всходит...

Горит в огнях, горит волна; Челнок опрокинутый бродит...

— Иногда движение. Но тоже умерщвленное системой, как, например, терцины с дважды повторяющимися строками:

«Ябы умер с тайной радостью...»

Я покину круг изведанный Повторенных слов и дум.

Грань познания и жалости Сердце вольно перейдет...

— Ложная установка, пассивное восприятье. Окончательная инстанция: опыт, сознанье, ложное для художника, потому что комнатное, теоретико-познавательное.

«Годы молчания».

Есть для избранных годы молчания.

Они придут -И осудят былые желания...

О строгий суд!

— Неестественность стр. 22,42.

Я провижу гордые тени Грядущих и гордых веков, Ушедшие в небо ступени, Застывшие громады домов;

Улицы, кишащие людом, Шумные дикой толпой, Жизнь, озаренную чудом, lie каждый миг — роковой...

— Среди десяти вариантов словесных, рассудочных всегда какой-нибудь один завидно подлинный точностью, программный для целых манер и направлений у него

самого и других. Но у Блока и художников нашего порядка эта \iay\ia всегда импрессионистична, набросочна, недовершена, а у Брюсова пуста и бесплотна.

«В неоконченном здании». — Литературная линия Брюсов, Гумилев, Асеев, Тихонов:

Оконные встретив пробоины, Мы робко в пространства глядим: Над крышами крыши надстроены, Безмолвие, холод и дым.

Нам страшны размеры громадные Безвестной растущей тюрьмы. Над безднами, жалкие, жадные, Стойм, зачарованы мы....

Здесь будут проходы и комнаты! Все стены задвинутся сплошь! О, думы упорные, вспомните! Вы только забыли чертеж!

Свершится, что вами замыслено, Громада до неба взойдет И в глуби, разумно расчисленной, Замкнет человеческий род.

— Ощущение закономерности культуры. Истина, мысль. «В дни запустении».

Приидут дни последних запустении, Земные силы оскудеют вдруг...

Анаши башни, города, тверды н и Постигнет голос Страшного суда...

Желанный друг неведомых столетий! Ты весь дрожишь, ты потрясен былым! Внемли же мне, о, слушай строки эти: Я был, я мыслил, я прошел, как дым.

— Пророческое — в силу широты и принципиальности до-пущенья.

«Братьям соблазненным».

Разве есть предел мечтателям? Разве цель нам суждена? Назовем того предателем, Кто нам скажет — здесь она!

— Тезис бесконечности.

Паруса развейте в воздухе, Дерзко правьте корабли!

— Риторический нереальный образ. — «Повелительное наклонение» — фальшивое положенье предводителя, трибуна.

Славьте, славьте неустаннее Подвиг мысли и труда!

NB. Важно. Источник и концентрат фальши. Повелительное наклонение и какой-нибудь оперный реквизит.

«Проблеск».

А на Востоке буйствует гроза.

— Мандельштам. «Отрады».

Строфы поэзии — смысл бытия.

— Стихотворные формы синтаксиса, как у меня.

Знаю я сладких четыре отрады. Первая — радость в сознании жить...

Радость вторая — в огнях лучезарна!..

Третий восторг — то восторг быть любимым, Ведать бессменно, что ты не один...

[Приблизительность.] Не непосредственная речь все равно кого: теоретика, практика, ученого, невежды, а претензия перевода с мысленного лада на речевой. Но мысль всегда в выражении. Итак, в основном — мнимость.

«Мы».

Нам чуждо сомненье, нам трепет неведом, Мы — гребень встающей волны.

Примеры догматического выполненья теории символа a la Батрушайтис, всегда далекое, что-нибудь из филологии хлебопашества, какой-нибудь академический вол или плуг или колос и т. д.

«Corona».

Тайны, что смутно светятся, Знаком заветным отметятся.

— Безжизненность ритма и настроения. «Жернова».

Неизменно мелют, мелют.

— Годится для издевательского эпиграфа. «Царю Северного полюса», вступления, 2.

О великая сладость — узнав, утаить от вселенной!

— Манера выражения Блока.

Есть топор —

Будет спор! Бой в руке держу! Если ж скальда нет,

Песнь и сам сложу В честь побед!

— Асеев.

«Песня Свена».

Я схвачен беспощадным зовом, Как парус ветром, — увлечен, Жених невесте верен словом, С звездой небес я обручен...

— Блок.

Друзья, друзья! взметайте чаши! Над снежной кровлей блещет твердь. Нет, не солгали клятвы наши: Я вас туда влеку, где смерть!

— Блок.

«Пойте, печальные песни...»

Славьте на Полюсе вечном Павших в упорной борьбе, Глядевших в лицо судьбе, Погибших в молчаньи беспечном.

— Блок.

« Тени ходят, ветер воет...»

Солнце, искра в сонмах млечных, Увлекает путь слуги. Пики гор остроконечных Чертят бешено круги.

— Представление кружения в пространстве.

Кто нарушил мир заветный, Тишину великих вод, И вступил в приют запретный, И упал на вечный лед?

— Блок.

Свен заледеневший.

«Голоса стихий».

Я — земля, я — косность мира, Сотворила горы, скалы, Твердь гранита и порфира, Грани малого кристалла.

—Хорошо, но надо ли? Порочность и спорность темы. Обязательный аналитический космизм.

«Лев святого Марка».

Над толпами, над веками Равен миру и судьбе, Лев с раскрытыми крылами На торжественном столбе.

— Сравни Блока. «Антоний».

Боролись за народ трибуны И императоры — за власть, Но ты, прекрасный, вечно юный, Один алтарь поставил — страсть!

— Шекспир. «Памятник».

Распад певучих слов в грядущем невозможен.

— Что ж тут радостного!

Ложное торжество (чему же радоваться, вечность минерала) неисторизм, неорганичность.

Повсюду долетят горящие страницы, В которых спит моя душа.

— Хорошо.

1946

К РУКОПИСИ «ФАУСТ» В СОКРАЩЕНИИ И ПЕРЕВОДЕ Б. ПАСТЕРНАКА

от составителя

Настоящая сокращенная переработка Фауста не представляет последнего предела, которого может достигнуть сценическое сжатие двучастной трагедии. Режиссерам и исполнителям предоставляется возможность делать дальнейшие сокращения по их собственному выбору.

Предлагаемая сводная сценическая редакция может быть уменьшена на одну пятую путем, примерно, следующих изменений.

Могут быть выпущены целиком, без ощутимого ущерба для целого: картина первая второго действия (погреб Ауербаха), картина вторая третьего действия (эпизод из Вальпургиевой ночи), картина первая четвертого действия (древнее поле сражения), пролог и эпилог.

Могут быть урезаны частые в трагедии монологи главных действующих лиц и реплики второстепенных. Это особенно относится к длинным рассуждениям в первом действии. Места строфического строения, состоящие из нескольких многости-ший (песни крестьян, Маргариты, пирующих студентов, выступления ряженых на императорском маскараде, слова Лин-кея, слова Эвфориона и прочие), могут быть представлены меньшим числом куплетов или только каким-нибудь одним, с уст-ранением остальных.

Свою задачу я видел в том, чтобы свести необъятный текст трагедии, состоящий из двенадцати с лишним тысяч стихотворных строк, до тематической сердцевины, очертания которой ясно выступают в подлиннике и составляют его сценический костяк. Этой основы я держался, не приспособляя Гетевского замысла ближе и прямее к текущим и меняющимся потребностям советской сцены, удовлетворить которым в каждом отдельном случае — дело по-разному задумывающих свою постановку режиссеров.

Сокращения производились по моему полному переводу обеих частей Фауста, выпущенному Гослитиздатом в 1953 году, к которому я и отсылаю для более исчерпывающего ознакомления с трагедией.

Чудеса превращения, которые производит ученый Фауст в трагедии, переносясь воображением в давно угасшее минувшее или залетая мыслью в будущее, это чудеса, повседневно совершаемые на наших глазах знанием, чудеса предвидения, чудеса созидательного начала, заключенного в искусстве.

Такие же превращения совершает историк, отдавая десятилетия собственной жизни на воссоздание забытых, исчезнувших из памяти человечества тысячелетий, или преобразователь, углубляющийся догадкою в даль ненаступившего грядущего. Такое же превращение представляют дела великих художников, в их числе трагедия «Фауст», например, в которой мимолетные наблюдения и обстоятельства личной жизни Гёте превращены в образы более устойчивого, вековечного значения.

Это чудеса превращения, объединяемые физикой в понятии превращения материи или энергии и их сохранения, потому что и тут происходят перемены такого же порядка, творческая сущность времени переходит из одной формы биографической, измеряемой годами, в форму общественно-историческую, в форму культуры, измеряемую столетиями.

1955

РЕЗУЛЬТАТ ПРОСМОТРА ФАУСТА, ПРИСПОСОБЛЕННОГО ДЛЯ ОДНОВЕЧЕРНЕГО СПЕКТАКЛЯ

Действие четвертое (вступление второй части произведения) очень хорошо, серьезно, оправдано и соответствует внутренней природе всего Фауста в картинах первой, второй и начале третьей.

Дальше (средневековый конец третьей картины и картина четвертая, с Эвфорионом) — хуже и на границе Вампуки. Как быть? Выкинуть это место вовсе? Свести на нет, чтобы только осталось звено, подводящее к первой картине 5-го акта? Оставить только самое наисильнейшее из этих текстовых столбцов, например то, что на странице 84-й Фауст не объясняет Елене просто, что Линкей говорит в рифму, а

избегая назвать прямо это слово, разводит с ней описательную канитель рифмованных вопросов и ответов — глупо и условно. Если будет случай, обязательно так и сказать в переводе или сценическом тексте, употребив понятие рифмы.

Действие пятое (обе картины) и Эпилог — хороши.

Фауст — заклинатель судеб, стихий, духов прошлого и будущего силой лирики. Лирика стихотворных сборников — лирика беспоследственная, лирика душевного воздействия на читателя. Лирика Фауста — вся с очевидными, легко обозримыми последствиями. Драматическое содержание Фауста в зрелище достижений и результатов.

1955

О ЧЕХОВЕ

Из Брокгауза и Эфрона: «Тон — мрачный, безнадежный. Перед нами развертывается ежедневная жизнь во всем трагизме своей мелочности, пустоты и бездушия».

Казалось, что это слог Чехова, человеческая сущность, которую он ставит себе целью описать. Но цель его другая. Его цсль была изобразить явление жизни в одном из ее выражений: в русском, исторически падающем на 90-е годы. Напрасно в этом видеть самосущность. Признаками жизни в этом частном выражении и были мелочность, пустоты, бездушие и прочее.

Необыкновенная сжатость формы остается до сих пор основной чертой Чеховской манеры. Двумя-тремя словами, дву-мя-тремя чертами очеркивает самое существенное. Не отвлекается второстепенными подробностями.

Восьмидесятые годы: сознание мыслящей русской интеллигенции побороть косность окружающей среды.

В этой живой действительности народ еще пребывал в каменном периоде, средние классы еще не вышли из мрака «темного царства», а в сферах направляющих резко обрывались традиции и настроения эпохи великих реформ.

Часть поколения дала «нытиков», безвольных, бесцветных, надоедающих жалобами на свою беспомощность, ненужность. Этот период неврастенической расслабленности русского общества нашел в Чехове своего историка...

То, что принято у нас называть «идейным творчеством», то есть желание в художественной форме выразить свое общественное миросозерцание, чуждо Чехову и по натуре его слишком аналитической и меланхолической... Не нужно знать интимную биографию Чехова, чтобы видеть, что поры так называемого идейного брожения он никогда не переживал.

Он относится безусловно насмешливо к «людям шестидесятых годов», к увлечению земством и т. д....

Это общественно-политическое безразличие и дает ему ту объективную жесткость, с которой он обрисовал российских нытиков.

Лишенный всякой тенденции, став летописцем и бытописателем духовного вырождения и измельчания нашей интеллигенции, Чехов сам не примкнул ни к какому определенному направлению.

В беспощадной правде Чехова только частное проявление его пессимистического взгляда на людей.

1950-е гг.

МЕЛКИЕ ЗАПИСИ

ИЗ АЛЬБОМОВ А. Е. КРУЧЕНЫХ

* * *

Ловец на слове А. Крученых заставляет записать случайное воспоминание. В 1915 году летом одному моему другу, тогда меня не знавшему и замышлявшему

самоубийство молодому поэту, встретив его в покойницкой у тела художника Мак<симовича> и разгадав в нем кандидата в самоубийцы, сестры Си-няковы сказали:

«Бросьте эти штучки! Принимайте ежедневно по пяти капель Пастернака»

Так П<етровский> познакомился со мной и Синяковыми.

27 марта 1926

* # *

Узнал, что предполагается выпустить избранного Крученых. Приветствую это начинанье.

Среди многих поэтических попыток дать искусство синтетическое, человечное и содержательное, часто ложных и неудачных в большинстве, приятно и полезно будет появленье этого творчества с откровенно ограниченными задачами, но зато всегда мастерски разрешаемыми. Приятно, в одинаковой мере как в свободе отложных и неосуществляемых притязаний, так и в показе того, до каких пределов может быть дана матерьяли-зация в слове, элемент, обязательный для всякого творчества, и более широкого.

Крученых — крайность, но крайность добротная и поучительная.

Б. Пастернак

23 ноября 1932

НАДПИСИ НА ФОТОГРАФИЯХ

К портрету работы Л. О. Пастернака 1922—1923 гг.: Когда я ездил в Берлин, отец, по имевшемуся у него эскизу к картине «Поздравление» (1916), дорисовал меня, причем тоже наспех, я помню, что сидел минут двадцать. По этому же портрету была сделана отцом литография, снимок с нее помещен в «Двух книгах», 2-е издание.

Б. Пастернак

К фотографии на террасе:

Всеволодо-Вильва Пермской губ. начало 1916 г. (февраль-март).

Алексею Крученых на добрую память об одном из лучших времен моей жизни. К сожалению его (тебя, Алеша) тогда там не было.

А потом это место стало довольно-таки трагичным и опасным и хорошо, что и я его покинул.

Б. Пастернак На групповой фотографии 1924 г.:

Когда Маяковского в Париже спросили: «Ну, а как Пастернак...?» — он ответил: « — Провожал меня. — ».

Попутно свидетельствую (из того же источника), что поэма «Хорошо» произвела там на слушателей потрясающее и неизгладимое впечатленье, как это бывало с первоначальными вещами М<аяковского>, и представители левейшего крыла эмиграции (евразийцы) были счастливы пожать руку этому первому мировому пролетарскому гению (собственные слова одного из них, до меня дошедшие). Чувства последнего разделяю, — с вечною растравой для чувств к Маяковскому неизбежной.

Б. П.

К силуэту Н. Н. Вильяма:

Коля Вильям. Один из ближайших мне людей в СССР. Друг. Умница. Талантлив. Блистательно перевел для юбилейного из-данья юношескую драму Гете «Сатир».

Л ноября 1929 На фотографии Н Асеева:

Замечательная фотография, достань и подари мне, Алеша. Отчего эта вечная натянутость между мной и Колей? Он так много для меня сделал, что может быть, даже меня и создал, — и теперь с основанием в этом раскаивается. Как же сожалею обо всем этом я сам!

Но все это совершенные пустяки в наше время нескольких сытых (в том числе и меня) среди поголовного голода. Перед этим стыдом все бледнеет. Оттенков за этим контрастом я уже никак не вижу, а Коля их различает.

13 декабря 1932. Москва. Б. П.

* * *

Рад подтвердить на страницах твоего альбома, Алеша, что никогда книг с автографами Маяковского не продавал и, наверное, никогда не дойду до этого.

7 апреля 1939

О 13-м ЧИСЛЕ

13-го числа марта месяца стоял рядом с Крученых, душа которого бессмертна, как у каждого у нас, и удивлялся глупостям, которые он мне предлагал сделать.

Не Не Не

Я страшно туп. Когда, Алеша, ты мне подсовываешь бумажку, я никогда не бываю способен выразить на ней всего того, что чувствую по отношению к тебе или тем общим друзьям, о которых заходит речь. Мне больно, что в последний раз это коснулось такого замечательного человека, как Уразова. Ей нельзя писать безразличных пустяков, а именно это я часто и делаю. Мне очень хочется поговорить с ней или ей написать. Письмо ее мне много сказало и произвело большое впечатление. 18марта 1945. Б. П.

В городской усталости. Как вы здесь, бедные, можете жить во всех этих ветрах и метрах.

Б. П.

Не Не Не

В Алешину коллекцию в качестве памятки: сегодня 26-го ноября 1945 г. утром почти одновременно или одно вслед за другим

1) мне доставили из Лондона меня прозаического по-английски;

2) Крученых сообщил мне о пропаже самого для меня дорогого, многочисленных писем Марины ко мне.

Я записываю это на одной из открыток с гравюрами старого Лондона Вячесл. Голара из серии, подаренной и присланной мне Мариной из Лондона в апреле 1926 г., когда она была там, и куда я попал спустя 9 лет дня на 3 на 4 на обратном пути с антифашистского съезда в Париже.

На хранение Алеше.

Б. П.

Не Не Не

В 22-23 гг. (зимой) я был в Берлине, а Цветаева в Праге. Тогда я уехал из-за границы, не повидав ее. В последующие годы я несколько раз собирался за границу, в особенности решительно и серьезно в начале 1926 года, после связи, установившейся у меня и у Цветаевой с Р. М. Рильке, незадолго до его смерти.

Но из предполагаемых моих поездок ничего не выходило, и за границею я Марину Ивановну увидел лишь в Париже в июле месяце 1935-го года, на антифашистском съезде, куда я приехал больным (у меня была полугодовая бессонница, почти на границе душевного заболеванья). Тогда с М. И. и ее семьей я встречался ежедневно.

Б. П.

26 ноября 1945 Не # #

«Посвященье» в дальнейшем не воспроизводилось и может даже считаться снятым. Лейтенант Шмидт около 1905 года был предметом детского и юношеского преклонения Марины Цветаевой. Это вызвало посвященье.

Автор, пользуясь материалами того времени для своей поэмы, подходил к ним без романтики и реалистически, видя в задаче обеих поэм («Девятьсот пятый год» и

«Лейтенант Шмидт») картину времени и нравов, хотя бы и в разрезе историко-революционном. Поэтому, когда документы, наряду с высотою и трагизмом материала, обнаруживали черты ограниченного ли политического фразерства, или по иному смешные, автор переносил их в поэму с целью и умыслом, в сознаньи из самообличающей красноречивости. Снабжать их комментарием ни с какой стороны было невозможно. Но без объясненья некоторая ирония № 3 («Письма о дрязгах») и в особенности «Мужского письма» (№ 6), по мнению автора, совершенно прозрачная (тон интеллигентской хвастливости), осталась непонятой большинством и даже людьми такой смысловой восприимчивости, как Цветаева и Маяковский.

Обязательная приподнятость в трактовке героя и героической стихии предполагалась настолько сама собою, что намеренная и умышленная психологическая и бытовая пошловатость и обыденщина некоторых частей поэмы была оценена как недостаточная их проникновенность, как нехватка пафоса и неудача.

Это расхождение в понимании тона поэмы решило судьбу ее последней редакции (она была сжата в 1 '/2 раза) и оставило в неопределенности посвященье, сделав его, может быть, излишним. В переписке автора с Цветаевой 27-28 годов есть разговор на эту тему.

Есть письма, в которых Цветаева выражает мысль, что писать «Шмидта» было напрасным усилием, потому что все равно опять скажут, что вот мол интеллигент возвеличил интеллигента и ничего этим не будет доказано. Очевидно, уже и тогда М. И. понимала половину того, что нам приходится делать, как попытку самообеленья или реабилитации нас, вечно без вины виноватых, — знак ее проницательной трезвости в такие еще сравнительно ранние годы нашего двадцатилетья и из такого далека!

В отдельном издании 1-й части Лейтенанта Шмидта автором были выкинуты «Посвященье», «Письмо о дрязгах» и «Мужское письмо». Существа дальнейших сокращений (частей 2-й и 3-й) автор не помнит. Поэма печаталась в «Новом мире» в 1926 г. полностью.

1946

НАДПИСЬ НА ТЕТРАДИ СТИХОВ ЛИДИИ ТОЛСТОЙ

Какие хорошие стихи! Подарите мне тоже экземпляр, потому что я прочел их второпях.

Я пишу роман о русской жизни после Чехова, который будет для меня иметь такое же значение, как когда-то Сестра моя жизнь. Там один человек будет писать стихи. Вот — о Гамлете.

Вот я весь. Я вышел на подмостки, Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отголоске Все, что будет на моем веку.

Это шум вдали идущих действий. Я играю в них во всех пяти. Я один. Все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти.

Будьте здоровы и кланяйтесь маме и мужу. Мысленно присутствую у вас на праздновании Алешиных именин.

Б. Пастернак

21 февраля 1946

# # #

Я рассказывал Алеше Крученых, как сосредоточивает настольная лампа и как рассеивает верхний, потолочный свет. Я сказал ему, что иногда у меня такое чувство, будто на столе у меня под абажуром находится все то, что я должен описать: город с улицами и движущимися по ним людьми.

Крученых сказал: «Смотри только не попади там под машину».

Мне это показалось очень остроумным, я до сих пор в восторге от такого предупреждения.

Б. П.

31 декабря 1947

* # *

Летом 1954 года я переделал весь перевод Фауста в корректуре по собственному побуждению и наперекор Госиздату, который торопил меня и препятствовал этой переделке.

Б. Пастернак

16 апреля 1954

ИЗ«ЧУКОККАЛЫ»

Мы все относимся к съезду один положительнее другого. Я отношусь к съезду положительно.

Борис Пастернак

В ГАЗЕТУ «ИЗВЕСТИЯ»

В прошлом году вперемежку с переводами грузинских поэтов работал над прозой. Не знаю точно, что буду делать в 1936 году, но, конечно, буду работать.

Декабрь 1935

В «ЛИТЕРАТУРНУЮ ГАЗЕТУ»

[Я напишу в этом году первую часть романа. Роман будет в трех частях. Я не знаю еще, как он будет называться. Первая часть будет о детях.]

Борис Леонидович, можно это напечатать в общей сводке «Что напишут советские писатели в 1938году?»

Е. Пельсон

Если можете, прибавьте к этому подробности. Нет, нельзя.

Ничего не надо, прошу Вас. Это вопрос не государственный, и я не понимаю настойчивости газеты. Напечатайте отрывок, а разговоров о том, чем мы собираемся осчастливить мир, я, вообще говоря, не люблю, прошу избавить меня от этого принужденья.

Привет. Ваш Б. Пастернак

Декабрь 1937

Как наверное, Ольга Форш и Вы. И Паоло. Олеша тоже относится положительно. Положительно, — относимся.

22 августа 1934

НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТКАХ И В ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ

* * *

Переводчик готовил работу о Шекспире, Ап. Григорьеве, Островском, Блоке, которую он думал предпослать переводу в качестве предисловья. Но его предположенья разошлись со сроками.

Выпуская Гамлета в несколько ином виде, чем он был напечатан в 5-6 № журнала Молодая Гвардия за 1940 год, он действует под [давленьем необходимости] влияньем < >

Читателей со вкусом и пониманьем, умеющих отличать истину от видимости, он отсылает к первоначальному журнальному варьянту.

1940

СОВЕТЫ БУЛГАРИНА ПУШКИНУ

«Несколько слов о "Современнике"». «Северная пчела» 1836 г. 127 № в ответ на жалобы «Современника» на распространяющуюся холодность к стихам.

«Будьте народным поэтом, и публика не будет равнодушна к поэзии. Теперь надобно более, нежели одной музыки в языке, чтобы приковать читателей к поэзии. Давайте действия, давайте страстей, — поэзия воскреснет...

«Современник» жалуется справедливо на равнодушие публики к поэзии, но и публика имеет справедливые поводы к жалобам».

Между прочим: Инцидент с Палибиным.

* * *

Белинскому, когда летом 1843 г. он изнемогал в своей зависимости от Краевского (редактора Отечественных Записок), один богач (Косиновский) предложил сопровождать его в путешествие за границу с вознаграждением в 6000 за два года. Белинский отказался, выставив мотивом свою приверженность к «старой, кривой, злой, глупой старухе, словом расейской литературе, черт бы ее съел, да и подавился бы ею» (письмо Краевскому 8. VII. 1843).

1940-е гг.

* * *

Для Europe, или кому бы то ни было другому, где бы эти заметки представили интерес, с нежностями Эльзе и приветом Арагону.

В июле 1943 года я разыскивал Райфо (Районный финансовый отдел) той части города, где я живу, для получения бумаги об уплате налога. Было очень жарко, и никто не знал, куда этот отдел переехал. Все время, на остановках трамваев и в вагонах, и потом в очереди в учреждении, я в этот день с упоением читал Crive-coeur.

Не надо обижаться и сердиться на мою сдержанность. Она — сознательная. Я не только стилистически, но и внутренне во многих отношениях хочу другого, чем все еще у нас принято хотеть. И, прежде всего, несколько больше самой простой, бытовой и обиходной свободы.

Поэтому, может быть, лучше просто отвернуться от меня, чем сочувствовать и потом разочаровываться этим поведением.

Б. П.

22 июня 1946

К СТАТЬЕ О БЛОКЕ

Мы назвали источник той Блоковской свободы, область которой шире свободы политической и нравственной. Это та свобода обращения с жизнью и вещами на свете, без которой не бывает большого творчества и о которой не дает никакого представления ее далекое и ослабленное отражение, — техническая свобода и мастерство.

О СВЯЗИ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

Изображения в искусстве это не приметы действительных личностей, оставшихся в отдалении прошлого, но вакансии для желающих, способных заполнить этот образ.

1952

Не # *

27 апреля 1952 г. Воскресенье.

Как ценит всякий, любящий искусство, чувство меры! Смерть есть чувство небесной меры, приложенное к жизни. То, в чем нет жизни и правды, залеживается без меры ко всеобщей досаде, как мертвый камень. То же, что заключает жизнь и правду, наделено даром конца, будет любимо и должно быть оплакано.

К ВЕЧЕРУ ОБ ИСТОРИИ

История духовное целое. Надо думать об общем одухотворении. Этого недостаточно, что одни из вас удовлетворяют свою идейность об истории тем, что они партийны, а другие тем, что ходят в церковь. Это очень малые доли того, что требуется.

Как ребенок сказал бы, двухдневный план часть текущего очередного урока в 5-тилетнем плане; так пятилетний план есть доля того многотысячелетнего плана, который есть история. История задумана именно как план, и теория этого плана есть

Евангелие. И самая ответственная, самая христианская часть этого плана есть социализм.

1946

Не Не Не

Первый том Чеховских рассказов (Марксовское издание). А в поэзии это — Игорь Северянин. Тот же мир, персонажи, общество, дачники и пр. И как у Чехова на границе журнальной юмористики, тон почти пародийный.

1952

Не Не *

Мера требуемой понятности лирико-субъективного произведения (Фауста) и представляемой на сцене драмы (Шекспира) не одинакова. В первом случае все, что содержится в книге или говорится со сцены, обращено к читателю или зрителю. Если он понял, что ему сказано, то этого и достаточно. Однако такой понятности мало в спектакле, изображающем жизнь и притязающем на сходство с действительностью. Действующие лица в пьесе говорят между собою, а не обращаются к зрителю. Мало того, что он их понимает, его не должно оставлять чувство, что они сами с полуслова понимают друг друга, а это вещи разные. Сверх ясности смысла, требующейся для зрителя, тут требуется гораздо большее: очевидность того, что играющие или действующие лица замысла понимают друг друга так же легко и быстро, как в жизни.

Не Не Не

Когда я читаю или слушаю со сцены нечто субъективное в ли-рико-монологической форме, важно, чтобы понимал это я, — текст обращен ко мне. Но когда я смотрю на сцене пьесу Шекспира, написанную в виде картины жизни, мало того, чтобы я понимал слова диалога. Действующие лица обращаются не ко мне, а говорят между собою. Диалог должен быть не только таков, чтобы я его понимал, но чтобы я, подглядывающий и подслушивающий со стороны чужой разговор, был уверен, что разговаривающие быстро с полуслова понимают друг друга, как в жизни. Сверх простой понятности, требующейся от книги или монолога, сценический диалог должен обладать очевидностью понятности, понятности, которую зритель наблюдает своими глазами и готов подтвердить, как свидетель.

1952

ПОПУТНОЕ К ФАУСТУ И ШЕКСПИРУ

ДЛЯ ВОЗМОЖНОГО БУДУЩЕГО ПРЕДИСЛОВИЯ, ПОЯСНЕНИЙ И ПР.

Стремление Гете во второй половине и перед концом жизни насаживать новые свои домыслы, представления и воззрения на стержень сильнейшего и жизненнейшего своего произведения — естественно и правильно. Сильное, жизнеустойчивое, богатое теплом художественное произведение так же точно, как организм, обладает способностью принимать прививку, способно к наращиванию и т. д.

1952

МЕЖДУ ПРОЧИМ О ФАУСТЕ

Черт с Карамазовым все говорит «пакости». А у меня это слово вымарывали в репликах Мефистофеля.

А между тем я в своих «странностях» всегда подчиняюсь каким-то забытым примерам или преемственности, которой сам не сознаю.

1950-е гг.

К сб. «СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ» 1956 г. * * *

Это все только для ознакомления О. В. и Н. В. В апреле займусь всем сам вплотную. О. В. и Н. В. надо будет достать первые издания всех отдельных книг. Многое потом в общие собрания не входило. У Чагина надо будет достать мною данную ему зарезанную книжку Сов. Пис<ателя> в серии Ста лучших книг и т. д.,

тонкую в желтом картонном переплете. Там много переделанного и неизвестного. Все это только для первого обзора и отбора, — может быть, ничего из этого не будет включено.

Из забытого, рассеянного по первым изданиям (например, в 1-м издании «Второго рождения» стихотворение, обыгрывающее «В надежде славы и добра») и по журналам (кажется, в Красной Нови 31 или 32 года стихи о Кавказе с обыгрыванием Мцыри

Где две реки (у ног) горы, (?)
Обнявшись будто две сестры,
Текут, стихов бесстрашных ради
В пропавшей (забытой?) юнкерской тетради
Совершенно не помню стихов).

Достать надо: Однотомник Лд. — 33, Однотомник Моск. 36, Чагинский выбор 1945 и многочисленную мелочь.

Мне кажется, за писанием автобиографии (недели через 2-3) в марте или апреле, сам многое дополню, выправлю, допишу и присоединю новое.

Неотправленное письмо Чагину прилагаю для суда и одобрения.

Вероятно, это меньше половины всего утраченного и забытого, в отношении раннего периода и до «Поверх барьеров».

Февраль 1956

НЕСКОЛЬКО СТИХОТВОРЕНИЙ

Были напечатаны в «Знамени», кажется, в 1936 г. (16 страниц) 2 экземпляра

Искренняя, одна из сильнейших (последняя в тот период) попытка жить думами времени и ему в тон. Сегодня (17 / II 1956) разбирая те немногие дополнения, которые у меня есть и напав на эти стихи, вспомнил отчетливо: я не всегда был такой как сейчас, ко времени написания 2-ой книги Доктора Живаго. Именно в 36 году, когда начались эти страшные процессы (вместо прекращения поры жестокостей, как мне в 35 году казалось), все сломилось во мне, и единенье со временем перешло в сопротивление ему, которого я не скрывал. Я ушел в переводы. Личное творчество кончилось. Оно снова пробудилось накануне войны, может быть как ее предчувствие, в 1940 г. (На ранних поездах).

Трагический тяжелый период войны был живым периодом и в этом отношении вольным, радостным возвращением чувства общности со всеми. Но когда после великодушия судьбы, сказавшегося в факте победы, пусть и такой ценой купленной победы, когда после такой щедрости исторической стихии повернули к жестокости и мудрствованиям самых тупых и темных довоенных годов, я испытал во второй (после 36 г.) раз чувство отталкивания от установившихся порядков, еще более сильное и категорическое, чем в первый раз. Я хотел бы что-нибудь в этом роде сказать в предполагаемой в качестве введения к однотомнику автобиографии.

Это очень важно в отношении формирования моих взглядов и их истинной природы.

На стр. 3, 4, 5-й разумел Сталина и себя. Было напечатано в этом виде в «Известиях». Бухарину хотелось, чтобы такая вещь была написана, стихотворение было большой радостью для него.

Стр. 6,7 посвящены смерти и самоубийству Ник. Дементьева тогда же.

Стр. 8, 9 навеяно выходом большой книжки стихов и Охранной грамоты почешски.

Стр. 11 и до конца: в 1933 ездили большой делегацией в Тифлис. Здесь все творческое и все — личное, связанное с семьей Леонидзе.

17 февраля 1956

«ЗАРЕВО»

Полный текст: появившееся в печати вступление и оставшаяся ненапечатанной, начатой и брошенной без продолжения поэмы. Именно ее непоявление в «Правде», для которой писалась поэма, отвратило от мыслей продолжать ее. (Десять страниц). 1 экземпляр.

Февраль 1956

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Я еще не был знаком с работой составителя, не видел подготовленной им книги, когда по памяти с завязанными глазами, не проверяя вспомогательного материала, стал писать помещенный выше вступительный очерк.

Теперь, к величайшему моему удовлетворению, данные его пересмотра и плоды выбора мне известны. Осталось и мне приложить руку к составленному собранию и прибавить по его поводу несколько замечаний в дополнение к готовому предисловию.

Редактор и его помощники не правы, восставая против переработки некоторых стихотворений, на которой я настаиваю.

Речь идет не об основном и важном, не о духе вольничания или образной природе моих ранних книг (эти качества я разделял со всеми), не об их ритмическом напоре. Речь о самом несущественном, об отдельных, немногочисленных местах, неудачных как на нынешний взгляд, так и с точки зрения далекого прошлого, к которому они относятся.

Эти места, их путаная неясность губят целое, часть которого они составляют, и чтобы спасти стихотворения, ими испорченные, я позволил себе слегка подновить их отдельные строфы.

Пусть читатель простит мне эти изменения и не винит в них редакторов, всеми силами противящихся этому. Пусть он извинит меня также за исключение некоторых вещей, внесенных в книгу составителем. Они мною выброшены на разных основаниях.

Одни потому, что представляют разряд, достаточно поясненный другими примерами. Другие потому, что содержали долю театральной ходульности, мне не свойственной и в моем случае ложной. Третьи потому, что являлись тем видом ложного глубокомыслия на выдуманные и несущественные темы, которое развилось у нас между тридцатыми и сороковыми годами и дань которому, по-видимому, уплатил и я.

Наконец, последнее. Устарели, вышли из употребления и стали непонятны некоторые попадающиеся в стихах слова и выражения.

В стихотворении «Двор» сказано: «Крепкие тьме полыханьем огней» и т. д. Крепкий кому-либо чем-либо (помещику, князю, хану, султану данью, податью, оброком) значит обязанный, подвластный.

В стихотворении «Определение поэзии» была строка «Это слезы вселенной в лопатках». Лопатками в дореволюционной Москве назывались стручки зеленого гороха. Горох покупали в лопатках и лущили. Под слезами вселенной в лопатках разумелся образ звезд, как бы держащихся на внутренней стороне ночного неба, как горошины на внутренней стенке лопнувшего стручка. Во избежание постоянной надобности в толковании, я ввел объясняющие слова в строчку, звучащую теперь так:

Это звезды в стручках и лопатках.

Слова «То решкой на плотное тление пня, то мутно-зеленым орлом на лягушку» в стихотворении «Орешник» означают орел и решку (лицо и изнанку монеты) в игре в орлянку.

В стихотворении «Все снег да снег» относительно слов «А вскачь за тряскою четверкой, за безрессоркою Ильи» редко догадывались, что имеется в виду фольклорный громовик Илья пророк и громовые раскаты его колесницы. Измененная строчка приближает стихотворение к этому пониманию.

Весна 1956

* * *

Готовящейся книге моих избранных стихотворений я хочу представить подробное предисловие, род биографического очерка. Там, говоря об испытанных влияниях, я наряду с Блоком называю другого великого и также всем миром признанного немецкого поэта Райнера Мария Рильке. У нас его совсем не знают. Немногочисленные попытки передать его по-русски не по вине переводчиков, а по неизбежности, иногда присущей этому делу, впадали в бледное академическое глубокомыслие, не имеющее ничего общего с самобытным богатством этого замечательного лирика. Мне подумалось, что если я своими словами опишу его особенности, это никому ничего не скажет, и гораздо больше объяснят пример или два из его поэзии, каковые я и привожу в своем переводе с целью такого ознакомления. Это стихотворения из «Книги с картинками» Рильке («Buch der Bilden>). Дословно они у него озаглавлены «Читающий» («Der Lesende») и «Глядящий» («Der Schauende»). В переводе эти заглавия тяжелы, так их нельзя было оставить.

Не * *

Виташ<евская>, Банник<ов> — верю бедности больше, чем богатству. 0<люши>но впечатление от первого посещения. Не верить настоятельности этих угроз, возможности и пр. Квартиры и туалеты богатые, а жизнь пустая и бедная, надо наполнить жизнь участием, тревогами.

Стараться отстранять эти дружественные вторжения, даже бескорыстные, даже подарки: слишком велика сейчас загруженность живым, пущенным в ход и катящимся и ни для чего больше нет места.

Утром сегодня жалел, что надо заткнуть уши от звучащего, полного внушений и подсказок мира и ответа ему в работе для писания этих глупых писем.

Лето 1956

Не * *

В начале тридцатых годов Павел Васильев производил на меня впечатление приблизительно того же порядка, как в свое время, раньше, при первом знакомстве с ними Есенин и Маяковский.

Он был сравним с ними, в особенности с Есениным, творческой выразительностью и силой своего дара и безмерно много обещал, потому что, в отличие от трагической взвинченности, внутренне укоротившей жизнь последних, с холодным спокойствием владел и распоряжался своими бурными задатками. У него было то яркое, стремительное и счастливое воображение, без которого не бывает большой поэзии и примеров которого в такой мере я уже больше не встречал ни у кого за все истекшие после его смерти годы.

Помимо печатавшихся его вещей («Соляной бунт» и отдельных стихотворений), вероятный интерес и цену должно представлять все, что от него осталось.

Октябрь 1956

* * *

Выяснять смысл, содержание, как в форме существительного подбирают заглавие. Стараться ставить на место рифмы самое определенное, имеющее значение в построении фразы, что-либо от существа ее (существительные, наречия, очень выразительные и точные прилагательные, выпуклые, имеющие прямое отношение к строчке, в звуковом отношении не совсем заурядные глаголы).

1956-1958

* * *

1) Усиливать до полной ясности, как в прозе, содержание стихотворения, его тему.

2) Где можно, скреплять рифмами внутри, а не по концам, распадающуюся, неевропейскую форму

3) Пользоваться свободными, неровными размерами, преимущественно трехдольными. Позволять себе пользоваться ассонансами.

1956-1958

БИОГРАФИЧЕСКИЕ АНКЕТЫ, ЗАЯВЛЕНИЯ, ХОДАТАЙСТВА

АНКЕТА МОСКОВСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ И СОЮЗА ПОЭТОВ

1. Есть ли у Вас свободные для печати книги стихов. Перечислите их, укажите название и размер каждой (общее число печатных страниц):

а) для переиздания:

Не представляется нужным.

б) новые:

Третья книга стихов. Название: «Нескучный сад», приблизительное число страниц: сто с лишним, точнее указать затрудняюсь.

2. Есть ли у Вас новые свободные оригинальные произведения для журналов и альманахов. Укажите их и приблизительное количество строк.

а) отдельные стихотворения:

Стихотворения, составляющие вышеназванную третью книгу. По качеству книги, разрозниваю их только по необходимости. Предпочел бы издание книги стихов в целом.

б) поэмы Нет.

3. Есть ли у Вас свободные для печати переводы. Названия и количество строк.

Нет, если под свободными не понимать рукописей, приобретенных издательствами и не издаваемых по техническим-типографским и иным условиям. — В противном случае имеется: Алджернон Суинберн «Мэри Стюарт» трилогия, часть I «Шателяр».

4. С каких языков Вы можете переводить.

С немецкого, английского, французского.

5. Есть ли у Вас законченные произведения для театра. Названия, число действий, комедия или драма.

Нет (оригинальных).

Переводные: Г. Клейст «Разбитый кувшин» — комедия. Клейст «Принц Гомбургский» — драма. Суинберн «Шате-ляр» — трагедия.

6. Пишете ли Вы, помимо стихов, художественную прозу.

Да; и в последние два года — главным образом — прозу. Роман в рукописи около 15 печатных листов, свободный для издания. Центральная вещь нижеподписавшегося. Повести, числом 3, по {/2 — 1 листа каждая.

7. Есть ли у Вас отдельные книги или статьи, как новые, так и для переиздания, по вопросам поэзии. Названия и размер в печатных листах.

Законченных — нет.

Задуманы, начаты и в частях исполнены: Quinta Essentia (гуманистические этюды о человеке, искусстве, психологии и т. д.). Как составляющие эту книгу, готовые статьи: 1) О Клейсте, 2) О Тютчеве, 3) О Шекспире, 4) «Quintessen-tia», 5) «К естественной истории дарования», 6) О трагедии Суинберна.

8. Можете ли выступать с чтением своих произведений в Москве ив провинции.

Нет, ввиду уродливости условий, в которых протекают выступления в настоящее время. Этот ответ может быть индивидуализирован: — с радостью, в среде писателей и поэтов, пользующихся моим уважением.

9. В каких периодических изданиях, альманахах и издательствах Вы работали раньше и в настоящее время. Футуристических альманахах, сборниках и пр. В издательстве «Центрифуга», журнале «Современник», газете «Новая жизнь», издательстве «Альциона», журнале «Рабочий мир», газете и временнике «Знамя

труда», изд. «Т. О.», изд. «Всемирная литература». Теперь приглашен в сотрудники «Дело народа».

10. Имеете ли Вы связь с каким-либо культурно-просветительным учреждением и каким именно.

С театральным отделом и «Всемирной литературой» при Нар. Ком. Прос. Как учреждениями издательскими.

11. Имеет ли какое-либо отношение к литературной деятельности Ваш побочный заработок.

От побочного заработка, возможного в настоящее время, то есть от службы государственной, после двух-трех попыток, отказался решительным образом и их повторять не собираюсь. Таким образом, побочного заработка не имею. Относительно побочного заработка. — Непрерывной работы над переводами (против которого, как заработка, ничего возразить не имею), прямым его видом считать не могу; прямым заработком считал бы оплату художественно оригинального труда, при возможности издания. Однако от той формы, которую это приобрело среди «молодых» — отказался, по причинам принципиальным.

12. Какую часть Вашего бюджета составлял обычно Ваш литературный заработок и какую часть составляет он в настоящее время.

В настоящее время — 100 % заработка. Раньше, по разному, ближе определить, за разнообразием данных, не берусь.

Борис Пастернак

Адрес: Волхонка, дом 14, кв. 9.

15 марта 1919

ХОДАТАЙСТВО В ЦЕНТРАЛЬНУЮ КОЛЛЕГИЮ ЛИТ. ОТДЕЛА НАРКОМПРОСА

14 июня 1920

В том предположении, что нижеизложенное всего естественнее подлежит сфере компетенции и обсуждению Лито, и что среди статей сметы Л ит. Отдела может найтись рубрика, предвидящая подобные положенья, покорнейше прошу Коллегию уделить внимание настоящему заявлению.

Я нигде не состою на службе и существую исключительно на профессиональный заработок. Чтобы дать понятие о напряженности труда, который для этого требуется и который мною

Весною этого года правительство пришло на помощь и не таким, как я. Мой вопрос (относительно академического пайка) представлялся мне настолько ясным и настолько правым, что я не стал выделять его из его общей коллективной постановки. Я имею в виду обещанья, данные в этом отношении Всероссийскому Проф. Союзу Писателей. Но вот существовать становится уже почти невозможно, а между тем вопрос этот по отношению к корпорации никогда, может быть, и не разрешится. Обстоятельства вынуждают меня теперь поставить его не корпоративно, персонально, особняком, как поступили, может быть, давно уже те представители Союза, которым паек предоставлен третий месяц. Настоящим ходатайством я делаю первую попыт

проявлен в течение одного года, приведу перечень исполненных работ.

Это, главным образом, переводы, сделанные по заказу Всемирной Литературы и Тео. Если исключить промежутки несчастной безработицы, в общем дающие месяцев 5 сроку, то за остальные семь счастливых месяцев я перевел: 3 стихотворные драмы Клейста: «Принц Гомбургский», «Семейство Шроф-фенштейн», «Роберт Гискар», 3 интермедии Ганса Сакса (стихотворные, как, впрочем, и все без исключения работы), 80 октав Гете (Стихотворение и фрагмент «Тайны»), Бен Джонсона «Алхимик» (комедия) и несколько стихотворений Ш. Ван Лер-берга.

В цифрах этот итог достигает 12 ООО (двенадцати тысяч) стихов. Это именно та степень напряжения, та форма и та каторжная обстановка работы, когда ее проводник и выполнитель покидает область искусства, а затем и свободного ремесла и наконец, вынуждаемый обстоятельствами видит себя во власти какого-то непосильного профессионального оброка, который длится, становится все тяжелей и тяжелей и которого нельзя прервать в силу роковой социальной инерции. Между тем единственный источник продовольствованья, ему доступный, — спекулятивный рынок становится все более и более недостижим, все дальше и дальше уходит от него в область какого-то сказочного и трагического издевательства над его несвоевременным гражданским простодушием.

ку и, думается, не ошибусь направлением, адресовавшись в Литературный отдел.

Если пайки, отпущенные Отделу, уже розданы, быть может, предвидятся новые. Может быть, у Лито окажутся вакантные. Может быть, намечаются работы литературного или ученого характера, дающие право на это дарование жизни, во всяком случае я ходатайствую об этом праве.

Я знаю, два основанья требуются для него. Наличность действительной потребности, скажем лучше: — нужды. Как мог, я показал ее. Странная и вопиющая игра случайности. Мой отец, академик Л. О. Пастернак, тоже нигде не служащий и продолжающий зарабатывать средства для существования одною живописью (реальным трудом), произведения которого имеются в Люксембургском Музее (Париж), в Лондоне и других музеях, тоже не получил пайка, потому что тоже предпочел путь корпоративный. Другое основанье для полученья академического пайка — художественное значенье соискателя, его одаренность. Здесь кончается мое заявленье. Кому об этом судить, как не Лито, если вообще это выяснимо.

Член-учр<едитель> Всер<оссийского> Проф. С<оюза> Писателей.

Член президиума Проф. Союза Поэтов

Б. Пастернак

В ЛИТ. ОТДЕЛ НАРКОМПРОСА Заявление

Прошу выплатить мне за приобретенный весною 1 том стихотворений.

а) Добавочную плату (тарифную разность) по 7 р. за оплаченные весною 2500 строк — 17 500 (семнадцать с половиной тысяч руб.)

b) Полную плату за остающиеся (по изъятии редакционной комиссией «Драматических отрывков» 2397 стихотворных строк по 27 р. — 64 719 руб, а всего 82 219 (восемьдесят две тысячи двести девятнадцать руб.)

Б. Пастернак

АНКЕТА ДЛЯ ЛИЦ,

ПОЛУЧАЮЩИХ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПАЕК

1. Фамилия, имя и отчество: Пастернак Борис Леонидович.

2. Возраст: — 31 год.

3. Специальность. Писатель.

4. Учреждение, в котором данное лицо работает. «Всемирная литература» (изд. при Наркомпросе).

5. Выполняемая работа:

Заказы издательства: R. M. Rilke. «Buch der Bilden>, другие переводы; на дому — оригинальные работы.

6. Научный стаж.

Высшее образование — специальность — философское отделение, Московский и Марбургский университеты.

7. Имеются ли печатные труды (если имеются, перечислить важнейшие из них).

1-я книга стихов, 2-я книга стихов, сотрудничество в «Современнике», «Новой жизни»; для издания готовы: 3-я книга стихов; книга художественной прозы. Переводы: Клейст: «Принц Фридрих Гомбургский», драма «Семейство Шроффенштейн», «Роберт Гискар», «Разбитый кувшин».

Бен Джонсон «Алхимик».

Ч. Алдж. Суинберн — «Шателяр» (изтрилогии «Mary Stuart»). Ганс Сакс — 3 интермедии.

Статьи литературные и литературно-исторические.

Подпись лица, дающего сведения. Б. Пастернак

27 мая 1921

CURRICULUM VITAE

Родился в январе 1890 г. К литературе пришел поздно. Детство (13 л.) и гимназические годы занимался музыкой (композицией) и прошел полную композиторскую школу.

1908 г. — поступил в Университет на юридический, а затем на историко-филологический факультет по философскому отделению. Философское образование закончил у Herrn. Cohen'a в Марбурге (Германия).

1 «Разбитый кувшин» (нем.).

2 «Масленничники» Ганса Сакса (нем.).

Дебютировал книгой стихов «Близнец в тучах» в 1913 г. (см. статью В. Брюсова в «Русской мысли» июль 1914 г.),

в 1915 — перевел комедию Клейста «Der zerbrochene Krug»1 («Современник») по заказу Камерного театра.

1917 г. — 2-я книга стихов «Поверх барьеров».

Война и первые годы революции — шовинистический уклон первой и агитационно-плакатный — второй, одинаково широко овладевшие русской литературой, одинаково были чужды мне и поставили меня вне течений — особняком. Эти годы пошел по пути профессионального заработка и по заказам «Всемирной Литературы» Тео Наркомпроса и др. перевел:

Hans Sachs. Fastnachtspiele (3)2.

Ch. Alg. Swinburne. Chastelard.

Ben Jonson. The Alchimist.

H. Kleist. Familie Schroffenstein, Robert Giscard, Prinz Friedrich v. Homburg, — стихотворные переводы. Статьи о Саксе, Суинберне и т. д.

С настоящего лета хотел бы взяться за начатую и незаконченную прозу; зачислен с прошлого лета в списки по пайку, но до сего дня его не получал.

Б. Пастернак

В ГОСИЗДАТ Заявление

В «Сдельном тарифе ИЗО ВСЕРАБИСА (МСК 1921)» художественный труд понят и трактуется, так сказать, атомистически, процесс работы разбит, в насильственной аналогии с ремесленно-рукодельным, на производственные моменты и часы, дающие очень искаженное представленье об истинной природе художественной работы и о ее ходе.

Эта натяжка сделана в очевидном стремлении приблизить тарифы к пониманию ВЦСПС или Наркомтруда при очень нелестном представлении о понятливости последнего. Тарифы дают, правда, возможность оправдать любой счет, аналитиче-

АВТОБИОГРАФИЯ

Борис Леонидович Пастернак Сын художника, академика Л. О. Пастернака. Родился в Москве 29 января (ст. ст.) 1890 г. В 1900 г. поступил в Московскую 5-ю классическую гимназию, которую и окончил в 1908 г. с золотой медалью.

В гимназическую пору, начиная с 1904 г. много и почти преимущественно занимался музыкой (композицией). Занимался под руководством Ю. Д. Энгеля, а впоследствии — фугой, формами, контрапунктом и пр. с Р. М. Глиэром. В 1908 г. поступил в Московский университет на историко-филологический факультет по философскому отделению.

ским путем подгоняя его под любую вольно назначаемую цену, задним числом, тарифных компонентов и производителей, дающих требуемое произведение, но иногда эта прозрачная задача, известная в арифметике под именем разложения на первоначальные множители — ниже художника, уважающего свой труд и его элементарную неразложимую ценность. Она пропорциональна времени скорее обратно, нежели прямо, как понимают ее тарифы. Она состоит в редкостности и неповторяемости некоторых работ, в том, что иные из них делаются раз в несколько лет или раз в жизни, а никак не в произвольно частой ее повторимости или фиктивно долговременном выполнении.

Художник Л. О. Пастернак назначил, в соглашении с Госиздатом, за свой портрет Бетховена (литография) семь с половиной миллионов (7 500 000) руб. от того, что это раз в двадцать менее того, что он за ту же вещь взял бы в довоенное время или в настоящее — за границей, атакой коэффициент удешевления художественного труда представляется ему достаточным. Эту сумму можно слогарифмировать и по «Тарифам». Но тогда получается, что за свою работу ему следует получить 571 388 руб., а за наблюденье, корректуру и т. д. 7 000 000 руб.

Б. Пастернак

Ноябрь 1921г.

В ЛЕНИНГРАДСКОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО ГОСИЗДАТА

В течение истекшего лета я никак не мог добиться в Москве расплаты за запроданное Госиздату второе издание книги стихов под названием «Сестра моя жизнь», хотя по условьям договора 80% с договорной суммы должны были мне быть выплачены в теченьи 14 дней по подписании договора.

Университет окончил в 1913 г. Один семестр пробыл в Мар-бурге, слушал Г. Когена, П. Наторпа и Н. Гартмана. К литературе пришел поздно, двадцати четырех лет. Первая книга стихов — «Близнец в тучах» — 1914 г. Вторая — «Поверх барьеров» — 1916 г.

Третья и четвертая, только теперь выходящие — в материале своем восходят к 1917—1918 гг., за очень немногими исключениями. К этому же времени относится и написанье (вчерне) большого романа, тогда же отделанное начало которого вышло в альманахе «Наши дни» повестью под названием «Детство Люверс».

Серьезная художественная работа прекращается со второй половины 1918 г. Наступает четырехлетний перерыв, большая часть которого занята стихотворною переводною работой по заказам ТЕО и Всемирной литературы. Перевел в английского — Ч. А. Суинберн «Шателяр» — трагедия (рукопись первых трех актов затеряна в типографии, списка не имеется).

Бен Джонсон. Алхимик, комедия — (Выйдет, вероятно, в издании ВХУТЕМАС'а). С немецкого.

Гете. Тайны. Издательство «Современник». М. 1922.

Ганс Сакс. Три интермедии. Госиздат.

Клейст. «Принц Фридрих Гомбургский». Госиздат. Драма.

Клейст. «Разбитый кувшин». Комедия. «Альциона».

Клейст. «Семейство Шроффенштейн». Трагедия. «Всемирная литература».

Клейст. Роберт Гискар. Неоконченная трагедия. «Всемирная литература».

1922

В ПРАВЛЕНИЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

Ввиду неудачно сложившихся обстоятельств и необходимости заплатить за несколько месяцев за квартиру, прошу Правление Союза выдать мне ссуду в размере ста пятидесяти (150) рублей сроком натри месяца. Деньги доверяю получить жене, Евгении Владимировне Пастернак.

Б. Пастернак
30 августа 1925

АНКЕТА
ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

Ввиду того, что Федерация Объединений Советских писателей приступает к постройке дома писателей, Правление Всероссийского Союза Писателей просит Вас сообщить, нуждаетесь ли Вы в жилищной площади и в силу каких условий.

Необходимо представить нижеследующие сведения, удостоверенные домкомом. 1. Имя, отчество, фамилия.

Борис Леонидович Пастернак.

Из этих 80 %, составлявших сумму в 375 рублей, были мне наконец уплачены 175 руб. с обещаньем недоплаченные 200 уплатить через неделю. Между тем, потеряв веру в эти обещанья, задержавшие меня в Москве на полтора месяца я был вынужден из Москвы уехать. Находясь теперь в Ленинграде с семьей в совершенно критическом положении, прошу выплатить мне недополученные 200 (двести) рублей из означенных 80% с договорной суммы.

Положенье это в Ленинграде для меня тем тягостнее, что у меня нет тут близких и друзей как в Москве, где эти запозданья в расплате смягчаются временными займами.

Б. Пастернак
18 июля 1924

2. Адрес.

Волхонка 14, кв. 9. тел. 1-71-64.

3. Размер занимаемой площади. 50,87 кв. м.

4. Количество комнат.

Две, разделенные досчатой неоштукатуренной перегородкой, которую сам ставил. Условия для работы невыносимые.

5. Количество членов семьи, проживающих на означенной площади.

Трое: жена, сын и — нижеподписующийся. Кроме того воспитательница при сыне. Столовая помещается в комнате, где работаю, и тут весь день шум и толчея.

6. Имеется ли дополнительная площадь. Да.

7. Жилищные условия.

Очень тяжелые. Старая отцовская казенная квартира переуплотнена до крайности, 20 человек (6 семейств), постоянно живущих. К этому надо прибавить частые посещения родных и знакомых по 6-ти самостоятельным магистралям.

Перегородкой разделена сравнительно большая (50,87 кв. м) комната, бывшая отцовская мастерская, оставшаяся, в результате уплотнения истекших лет, мне. Комната для передела, по устройству печей и пр., податливости не предоставляла: по установке перегородки получилось два узких, коридорообразных помещения. Перегородки не штукатурили, так что смотрел год из года на пребывание в данных условиях как на временное; обстоятельства же и заработок из этих условий выйти не позволяли. Кроме того, вся переделенная площадь с одного боку отделена от коридора тонкой досчатой перегородкой, которая двумя половинами составила внутреннюю стену новых комнат: таким образом, штукатурить пришлось бы и их, а они по тонкости своей этого не допускают.

Отовсюду обложен звуками, сосредоточиться удается лишь временами, в результате крайнего сублимированного отчаяния, похожего на самозабвенье.

Настоятельно нуждаюсь в перемене квартиры. Пожеланье: 3 или 4 комнаты (не менее 3-х), лучше бы 4. Площадь не менее 75 кв. м. Жена — художница, оканчивает в нынешнем году ВХУТЕМАС и будет нуждаться в рабочей комнате. Желательна комната для прислуги. Материальные затраты, с которыми могут быть сопряжены высказанные минимальные пожелания, думаю, легко покрою и осилю, переместясь в более сносные для работы условия.

На данный опрос Правления думал откликнуться тотчас же, но куда-то затерял настоящую бумагу и до сего дня, когда она отыскалась в боковом кармане осеннего пальто, отыскать не мог. Прошу мне этого запоздания в вину не зачитывать.

Борис Пастернак

13 ноября 1928

ВО ВСЕРОССИЙСКИЙ КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

Заявка

Предлагаю Комитету заключить со мной договор на написание для какого-нибудь из театров, предпочтительно Московского Художественного, четырехактной пьесы в прозе «В советском городе», материалом для которой послужит нынешний и ближайший будущий опыт московской обороны.

В пьесе будет, в аналогии с Москвой или Ленинградом, большой советский город зимою, во все приближающемся соседстве фронта, а потом и под неприятельской осадой, в условиях частой бомбардировки, военных вылазок и вражеских диверсий, среди лишений, опасностей и все более входящего в привычку постоянного присутствия духа. Эти особенности военного времени составят сюжетный механизм пьесы и ее по-строительные пружины, но оборонная сторона сама по себе не явится ее самоцелью. Наоборот, следуя образцам Ибсена и Чехова, автор приложит все силы к достиженью мягкой, естественной, разнораспространенной драматической атмосферы (драматического plain-air'a).

Пьеса будет посвящена изображенью общепсихологических основ существованья в том обогащающем освещеньи, которое придает жизни присутствие опасности, чувство смерти и чрезвычайности, прелесть решимости и внезапность спасенья.

В КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ РСФСР Предложение

По окончании заказа Гослитиздата (перевода избранных произведений Ю. Словацкого) податель записки предполагает написать оригинальную современную пьесу в прозе. Материалом для нее послужат нынешние военные события наряду с наблюдениями и личными переживаниями автора в Москве и под Москвою нынешним летом и в октябре месяце 1941 г., пополненные документальными данными из поездок, которые, может быть, будут совершены в течение работы, в зависимости от ее хода.

Сюжетную раму пьесы составит картина большого советского города в зимней осаде, — не Москвы и Ленинграда, но

В еще большей степени пьеса будет попыткой изучения и обрисовки первых черт новоисторического типа и их возвели-ченья, тем более естественных и лишенных взвинченной нарочитости, что эти черты еще мало затронуты советской литературой, либо совершенно не уловлены.

Так, автор постарается, например, показать тожество русского и социалистического как главный и самый содержательный факт первой половины XX столетья всемирной истории. Он постарается дать выраженье советскости как таковой, как простейшей душевной очевидности, равно присутствующей и одинаковой у правых и виноватых, желающих и противящихся, и у кого бы то ни было, лишь бы они были детищами и произведеньями двадцатипятилетья.

Сюжетная завязка пьесы будет бытовая, с реалистическими персонажами, без святых и прописей, с красноречьем самих эстетических положений. Пьеса будет написана по-новому свободно.

Автор просит, в случае принятья его предложенья и заключенья с ним договора, авансировать его достаточной долей договорной суммы на три месяца, в течение которых работа определится либо вся в целом, либо в части, пригодной для сужденья.

Август 1941

обобщенно трактуемого. В этой раме будут драматически разрешены задачи двух родов, исторического и психологического порядка.

В исторической части автор попытается обрисовать новые в истории черты нравственности и человеческого общения, которые сложились за 25 лет нашей революции.

В части психологической будет дано понятие о мире, открывающемся под освобождающим действием опасности, будут показаны безмерные права человеческой смелости и та сторона ее природы, которая сближает ее с бессмертием и гениальностью. Все эти вещи и многое другое, непосредственно испытанное автором в прифронтовой обстановке под Москвой или на дежурствах в Москве под бомбардировкой, как то: жизнь московских домов во время ночных воздушных тревог, эпизоды на полях сражений или на колхозных полях в непосредственной близости от первых, исторические контрасты и столкновения в обстановке или воздушного десанта или при невольной раскопке недалекой старины в результате какого-нибудь разрушения — составляет сюжетную ткань замысла, который автор будет трактовать в духе гармонического реализма, в посильном приближении к образцам Чехова и Ибсена, не оставляя в забвении исторических хроник Шекспира, своего ежедневного чтения.

Комитет при желании может поддержать предполагаемую попытку договорной сделкой.

Пастернак

27 января 1942 г.

В ОБЛАСТНУЮ КОМИССИЮ ССП

О «Владимире Атласове» Петра Комарова Изложенье ровного удовлетворительного достоинства оживляется с IV-й главы, становится к концу интереснее и обещает не спадать и дальше. Естественный выразительный стиль, спокойный язык, хорошая рифмовка. Вещь без примеси чрезвычайности, которая бы оправдывала ее обсуждение: ее надо не обсуждать, а напечатать.

Прошу извинить мое отсутствие по болезни (оттого и краток: у меня правая рука на перевязи и временно не велено двигать).

Передайте поклон товарищам, а Комарова поздравьте с литературной удачей.

Только в швицкую корову в условьях века и края трудно поверить.

А Вам, милейший Алексей Дмитриевич, особый привет.

Б. Пастернак

5 июня 1945

В ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»

Покойный поэт Румер, прекрасный переводчик, один из предшественников и застрельщиков переводческого дела и движения в том виде, который оно получило в Советское время, отличался от других хороших современных переводчиков тем, что во множестве знал языки, с которых переводил.

Выпуск избранных его переводов представлял бы особенную ценность. Такой сборник давал бы представление о широте и разнообразии творческого гения

человечества в разные века у разных народов, объединенное общностью близкой, строго филологической передачи при большой поэтической живости.

Книга представляла бы большой интерес, это очевидность, не нуждающаяся в доказательствах.

Составители задуманной книги предпринимают очень полезный и достойный труд.

С уважением

Б. Пастернак

75 сентября 1955

СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ОБСУЖДЕНИИ ДОКЛАДА С. Ф. БУДАНЦЕВА «БЕГСТВО ОТ ДОЛГА»

Долгом товарищ Буданцев это называет в том смысле, что это предшествует наблюдению над тем, что литература понижается. Многие забыли, что литература это специфика. Это нелегкая идея. Конечно, халтурить легче, чем писать хорошо, и долг в том смысле, чтобы предпочесть трудное легкому.

Но тут вся идея не была осуществлена. Мне казалось, что будут разговоры с товарищами, а вышло так, что товарищ Буданцев прочел доклад в попутнической среде, мы об этом поговорили. Часть этих вещей — азбука, часть — спорная и нуждается в оппонировании, а оппонировать будут не зная доклада.

Я убежден, что слова относительно толщи писательской психики являются оговоркой. Товарищ Буданцев говорил о том, что нельзя просто определять так классовую борьбу: это так-то, а это так-то, а классовая борьба имеется в виде какой-то надстройки в психике. Вы скажете, что это всем известно, но ведь бывает, что разрешают вопрос, просто рассаживая направо и налево, как, например, меня просто посадили направо, — и получается какая-то ерунда.

Относительно слов В. Инбер должен сказать, что, по-моему, — к этому и призывал Сергей Федорович, — он говорил, что проводником к лучшему миропониманию и является такая работа. Ведь вопрос идет о миросозерцании, а не о заработке или тщеславии, или о том, что человек не выдержал каких-то экзаменов и поэтому стал литератором. Это не так. Человек может и спать ночью, умываться, — и интересоваться всем, что делается вокруг и стараться поступать порядочно, — но в области искусства лучше быть хорошим писателем и не халтурить.

Я хотел еще сказать о Маяковском. Я хотел сказать, что если это выражает общее мнение, то это явление прискорбное. Нельзя отделаться от очень простых вещей, которые даже не нуждаются в терминологии. Здесь имеется для художника возможность чувствовать себя виноватым. Ссылка на Лиссабонское восстание затыкает мне рот. Я сам чувствую, даже в момент расцвета, бесполезность лирики, но все-таки для искусства это нужно, я не говорю о гражданском подходе. Но дело в том, что государство нуждается в определенной сопротивляемости и по технологии материалов требуется, чтобы швеллера давили на столбы.

Вот я скажу, например, как наблюдаешь самого себя. Иногда живешь как следует, думаешь, перестраиваешься, пишешь такие вещи, как «1905 год», и вдруг начинаешь жить страшно индивидуально, даже для окружающих, и как раз в это время иногда приходит тема о будущем человеке, например, которой я больше доволен, <болыие>, чем темами, которые приходят во время Фребелевской работы.

Перехожу к Маяковскому. Совершенно правильно возражали против того, что Маяковский просто пользовался тематикой того дня. Вспомним тот период, — конечно, это было перерождение человека, который разрешал так или иначе задачи, но было понятно не то, что он отошел от лирики, но то, что он отошел от образного опыта, который, может быть, был спорен, создавал неудобства, но ведь мы теперь говорим на тридцатом году революции: «Теперь мы имеем Красную армию и т. д.», но

как это все создавалось, каковы <были> искания наши. Наши убеждения неслучайного возникновения, я вспоминаю, например, наше посещение Наркомпроса. Мы сами просили запретить всякое индивидуальное творчество и т. д.

Но не на этом я хотел остановиться, а на том, что Маяковский увековечен всем своим поведением, этим героизмом, до которого никто не дорос, но он мне непонятен. Я могу исторически представить этот опыт. Вспомните зарядку первых вещей Маяковского. Если бы такие Маяковские жили сотнями и мы бы так мыслили, то разве это не было бы уместнее, чем то, что мы производим сейчас в литературе. У нас не только старые формы, но даже не изменился синтаксис. Все сметено, но ничего положительного. Иностранцы приезжают, и их поражают новые вещи, строительство и т. д. Но если бы нас рентгенизировали, то ничего нового в нас не увидишь, никакого нового пейзажа, а в Маяковском были целые страны. Его индивидуальная трагедия очень сильна. Именно можно себе представить, чтобы это творчество росло и развивалось.

Хочу еще сделать некоторую поправку. Мы говорили о лакировке. Я говорил о лакированном искусстве. Затем я хотел рассказать о Маяковском, как в то время, когда зарождался Леф, мы хотели просить Луначарского, чтобы запретили всякое выражение индивидуального творчества.

В смысле убеждений не приходится особенно перестраиваться, но искусство иногда фальшиво в своем возникновении. Я, конечно, знаю, что существует Моссельпром, что сладости имеют калории, но я не понимаю искусства в виде «остались от старого мира...».

Март 1931

НА ВЕЧЕРЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ПАМЯТИ МАЯКОВСКОГО

Товарищи, я буду говорить экспромтом. Дело в том, что я хотел сбежать от этого вечера просто по несообразной высоте задачи, которая ставится перед человеком, объять эти воспоминания в какие-нибудь пять или десять минут, или даже час, или день или два дня и рассказать, чем был Маяковский, которого я знал, — но меня силой привели сюда. Давайте не станем об этом жалеть. Предупреждаю, что я буду говорить беспорядочно. Я сейчас набросал себе, чего я должен коснуться, но для того, чтобы сделать это сообщение интересным, нужно какие-то частности вспомнить, а я ничего этого не сделал.

Однажды я поставил перед собой такую задачу. В моей книге, которая называется «Охранной грамотой», я уже кое-какую характеристику Маяковского дал. Я дал эту характеристику в таком разрезе, который ни капли не был искусственным, то есть я не ставил себе задачи дать что-то придуманное, но таким именно Маяковский и был в моей жизни. Дав его характеристику в «Охранной грамоте», я изобразил его особенности и в то же время составные части того, что есть поэт нашего времени, крупнейший поэт в русских традициях, то есть, например, Маяковский. Я поставил структуру того явления, которое называется поэтом.

Часто раздавались очень здоровые суждения о том, чем же в самом деле отличается поэт от другого художника, прозаика, живописца. Или даже дальше: чем этот стихотворец может особенно отличаться от инженера, врача, химика. Я скажу сейчас.

Дело в том, что если собрать все написанное поэтом, как бы он гениален ни был, то это никогда не равносильно той роли, которую он сыграл, и эта роль всегда будет больше, потому что явление поэзии — изо всех искусств наиболее условно. Оно вам сигнализирует какие-то ценности, и в них мы видим отклик того, что в кавычках называем бессмертием, и это по существу является драгоценнейшим признаком нашей породы.

Если искать физиологических корней культуры, то они коренятся в человеке. Самым породистым выражением этих условных качеств является поэт, но это не значит, что он может показать что-то особенное. Нет, но он посвящает свою жизнь напоминанию этих качеств и самого себя отдает в перемол этой темы.

Вот под каким углом зрения я дал характеристику Маяковского в «Охранной грамоте». Мне не надо было искать этого угла зрения при встрече с ним, потому что это поражало в нем. Человек поставлен был перед необходимостью разобраться в этом чуде. Что же особенного в творчестве Маяковского?

Я пришел к известным заключениям в этом отношении, но должен сознаться, что они беспорядочны и не связаны.

В своей «Охранной грамоте» я описал первую свою встречу с Маяковским и что меня поражало в этом молодом человеке, встреча с которым была преднамеренно враждебна, потому что тут встретились представители двух враждебных групп. Мы пришли столковаться по случаю какого-то скандала и даже сомневались, не произойдет ли драки. Человек, который нас сопровождал, даже призадумался над тем, не пойти ли нам с тростями, с тросточкой. И вот мы встретились врагами.

Это было время футуризма. Футуризм дал много пустого, условного, ложного смысла, полуидиотского. Наша группа — это были любители архивных ценностей. Может быть, вы слышали, что было когда-то такое издательство <«Центрифуга»>.

В нашей группе единственным поэтом был Асеев, но он как раз тогда отсутствовал. Я не буду вам называть всех фамилий.

Мы должны были встретиться с представителями враждебной группы, которая состояла из Шершеневича, Большакова, Маяковского, и еще кто-то был. Мы встретились за столом в кафе напряженно враждебными. Наперед они знали про нас, что мы должны быть мерзавцами и таковыми же и мы их должны были считать. И вот в Маяковском я сразу был пленен этим врагом. Я собственно даже не участвовал в разговоре. Я сидел разиня рот. Такое впечатление произвел на меня этот человек. Очевидно, действие этой встречи и на сегодня во мне живет, потому что, рассказывая об этом, я чувствую затруднения. У меня начинает дрожать голос. (Смех.)

Но это вовсе не смешно. Вы меня не поняли. Я не помню, как мы разошлись. Это было как вчера. С этого вечера я испытывал тоску. Мне хотелось снова увидеть этого человека. Я не мог никак дождаться, когда я его увижу. На другой день мы опять с ним встретились, и тогда он прочел мне свою трагедию. Она на меня произвела потрясающее впечатление. Я жалею, что выступаю сейчас случайно и комкаю его.

Перейду к теме более крупной. Что я хочу сказать о Маяковском? Маяковский вырос для меня в какое-то обобщенное существо. В нем нет идеализации.

Я уверен, что все, говорившие о Маяковском всего реалистичнее, поражены в нем именно чертой гениальности, гениальности, которую нельзя процитировать, которая видна во всей его жизни, во всем, что он дал, а главное, в том влиянии, которое он на нас оказал.

Наверное, многие из вас знают, что Маяковский и Есенин как будто, как типы, враждовали между собой, и кому-то из вас не покажется странным, что при своем громадном опыте Есенин все же эту трагическую нотку, какая неизбежна при вступлении поэта на арену, без которой живой встречи с врагом не происходит, — Есенин все же эту трагическую нотку, нотку самоубийцы перенял от Маяковского. В его произведениях мы тоже видим, следовательно, отпечаток Маяковского. Но это очень страшная тема, если я говорю о самоубийстве, и, может быть, это не надо так называть. Но если процитировать Маяковского, то тема самоубийства во всех текстах у него имеется, и можно <было> сказать, не думая, что это ему грозит, что этот человек крупно играет своей жизнью, а у Есенина это являлось отражением Маяковского.

Может быть, вы ограничите меня во времени? (Смех, аплодисменты.)

Мне очень легко говорить о Маяковском. У нас в истории нашей поэзии есть другая группа — символистов, другая пара. Это Блок и Белый. Белый крупный человек. Он любил Блока, но сейчас, когда он вспоминает о Блоке и пишет о нем, он устанавливает какую-то позицию, он вынужденно ведет с ним тяжбу, потому что это было сочетание равенства. Я с первой же встречи просто обожествлял Маяковского. У меня никаких споров с ним не было. На смерть Маяковского я смотрю как на крупную грозовую тучу, с которой мне не приходится мериться и потому в отличие от воспоминаний <Белого> о Блоке, мне легко говорить о Маяковском.

Чем был Маяковский в моей жизни? Маяковский был для меня крупнейшим пророком. Говоря о том, что такое поэт и что было самого замечательного в Маяковском, я скажу, что это была крупная порода. Крупнота этой породы такова, что она не только на постороннего человека действовала или на окружающих, но она ударяла в голову и занимала настолько заметное место в самосознании человека, что он становился рабом этого влияния, как бывает человек рабом дома, рабом безвыходных обстоятельств. И вот таким безвыходным обстоятельством была жизнь Маяковского и редчайший талант.

Если бы кто заинтересовался чертами характера Маяковского как человека, то Маяковский был человеком воли, он прямо шел к цели. По внешности это похоже на человека, который бурно делает карьеру; но здесь это совершенно не то. Тут абсолютно не было ни капли ни корыстолюбия, ни даже эгоизма. Это была опять же все та же высокая парусность, о которой я говорю. Этот парус сам приводился в движение силою, перед которой он не мог не преклониться, потому что это была сила, общая всему человеческому роду.

Когда я сюда пришел, то у меня была такая мысль, чтобы вы в первом отделении подали мне записки с вопросами, на какие темы вы хотите, чтобы я сказал вам о Маяковском, а так я могу отнять у вас много времени, хотя я могу еще говорить. (Аплодисменты.)

Мы должны признать, что в Маяковском в большей степени, чем в целом ряде других талантливых людей, были заложены какие-то корни и зародыши будущего, то есть я хочу сказать, что еще в дореволюционное время помимо его биографии революционной, когда он был в партии, сидел и т. д., но просто он, как живая полнокровная клеточка этой человеческой культуры, уже обозначал собою будущее. В этом смысле его революционность есть революционность совершенно самостоятельная, порожденная не только историческими событиями, а его типом, складом, мыслью, голосом.

Революция ему снилась раньше, чем она случилась. Революционность его — революционность саморожденная, совершенно особого, я даже не боюсь сказать, индивидуалистического типа, которая способна соперничать с официально признанным каким-то тоном нашей революции. Может быть, будущие историки отметут все это и поставят революционность Маяковского как большой памятник. Революционность Маяковского к большой чести для нас когда-нибудь будет объявлена общим нашим тоном, до которого сейчас мы еще не возвысились. На этом я кончаю. (Аплодисменты.)

Я виноват перед вами в том, что некоторых тем здесь не надо было касаться. Я не думал, что из-за моего неумения говорить связно и точно это будет воспринято как формула. В этом отношении правы возражавшие мне бывшие друзья, что меня можно понять так, как они меня поняли, но и сами они не могут думать, что я поклонник той пошлости, которую мне вменили. (Аплодисменты.)

Апрель 1931

НА ДИСКУССИИ ПО ДОКЛАДУ Н. АСЕЕВА «СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ»

Товарищи, это является бестактностью по отношению к вам, что я первым взял слово. Я опоздал к докладу и поэтому буду исходить не из него, а буду выступать экспромтом, а выступаю я первым для экономии времени. Мне кажется, что у меня есть коекакой опыт и я выступаю для того, чтобы просто, так сказать, направление прений не пошло по пути инерции, по ложному пути. Мне хочется ряд вопросов перевести на более существенные рельсы.

Во всех вопросах жизни и в особенности в искусстве, рутина, конечно, есть то, что делает нас глухими к подсказыванию опыта, живой природы и т. д. Мы привыкли ко всему тому, что мы тут слышали. Летом была творческая дискуссия, я на ней не присутствовал. Но нужно сказать, что линия всех этих обсуждений идет по направлению давно известному, ничего нового не дает, а между тем быть смелым и искренним нужно не только сточки зрения морали, а даже познаний. Во всяком случае этот подход обогащает, между тем как тот закостеневает человека.

Например, в моих глазах представляется совершенным, абстрактным абсурдом представлять утверждение о прорыве, о каком-нибудь бедственном положении. Тут нужно быть точным в искусстве и еще более точным в поэзии, а рядом с этим — разговор о рифме. Тут шел разговор об этом.

У начинающего молодого человека нет техники, он впервые нащупывает средства выразительности в искусстве. Он все равно будет нащупывать и на рифме. В молодости человек может выразиться весь целиком в поступке, в разговоре по телефону, в ошибке. Как раз в эту пору возможна та острота, которая у формалистов остается вообще в виде пережитков детства, которые не меняются на протяжении всей жизни.

Затем мне кажется совершенно ложным следующая значительная вещь: допустим, в настоящее время есть класс и класс, друзья и враги, сочувствующие и не сочувствующие, враги тайные и явные, — не буду говорить, что есть зрячие и слепые, есть кретины и люди с умом. Возможны ли в наше время такие чудаки, которые бы не понимали, что мы живем не в светелке, что-то расширяется, время крупное, большое и т. д. И вот для наблюдательного человека, независимо оттого, сочувствует он или не сочувствует, просто сам ум доказывает естественность или неестественность того или другого положения.

Мне докладчик подал реплику и я недостаточно точно сказал. Я должен был извиниться и перед тобой <за> то, что я тут говорил, — это, наверное, мало связано с докладом, — я говорю о нашем общем прошлом и общем в поэзии.

Для человека наблюдательного, любящего жизнь, встает в виде образца, правдоподобного или нет, то или другое положение. Я, например, скажу, что совершенно ясно, что есть у меня преемственность, которая должна быть сохранена. Разговоры с интеллигенцией — это вовсе не такой разговор, когда имеешь две стороны: был роман, потом размолвка, потом опять роман. Это все слова, а между тем мы наивничаем и у нас такое представление.

Я хочу сказать, что, говоря об искусстве, нужно представлять себе, что при этом называешь. Мы говорим об области, которая оставила всю свою проблематику живьем и среди нас существует. Все эти утверждения, которые <здесь> выдвигают, не имеют под собой почвы, — скажем, есть водопровод, строительство, искусство, и мы говорим о рифме, — а все это между тем не так, все эти области неравной проблематичности.

Искусство оставлено как наиболее загадочное из того, что нам осталось от старого времени, как самая загадочная игра. За что оставлено и как оставлено? Здесь имеется известное доверие. Заслуживает это доверия? Да. Чем заслуживает доверие? Тем, что

художник и физически, и биологически, и самовоспитанием, которое он имеет, — так сказать, образец художника, идея художника, — есть комплекс всего жизнеспособного и непрерывного в человеке. Следовательно, если есть предположение, что в какой-нибудь период человек будет расти, развиваться, то относительно к искусству этот постулат наиболее верен, и на этом кроется доверие к искусству как к области чрезвычайно загадочной. Поэтому я себе представляю искусство по тому, как я себе ставлю задачу — это есть естественное, природное у человека чувство, и оно, разумеется, оправдывается.

Теперь, зачем все это я говорю вам сегодня. Я говорю, что есть в исходе десятилетней работы, то есть, как мальчику кажется важным, <что> темперамент, молодость и смысл молодости может быть целиком высказан в случайности. Я от этого отошел, и если меня теперь спросят о моем творчестве, я не смогу назвать ни одного предмета, я скажу: Кавказ, происшествия в моем семействе, которые я наблюдаю. Я не могу в словах найти соответствия тем зигзагам, которые соответствовали бы разнородности элементов, из которых складывается моя художественная задача, ее я не могу видеть в рифме, в художественном чтении, — это слишком просто. Вы были бы не правы, если бы все это в своем понимании свели к положению, потому что я человек...

Мне очень трудно говорить, и я, пожалуй, кончу. Может быть, я возьму себе еще слово. Я только хотел напомнить, что на свете и другие вещи существуют.

10 декабря 1931

Я не обладаю складностью оратора, и ваш вид приводит меня в ужас, и вы будете записывать мои перлы.

Кроме того, грустное наблюдение: выходят товарищи, говорят, их высмеивают, а мне аплодируют. Между тем во многом я стою на их точке зрения. Выступаю я для того, чтобы высказаться и отвести от себя тот флер недоумений и недоразумений, который надо мной виснет.

В «Вечерке» было сказано, что я утверждал, что перестройка невозможна. Вы услышите, как я это утверждаю.

Говоря о преемственности, я говорю об одной из областей. Все-таки мистика или не мистика, у нас были два поэта — Есенин и Маяковский. Производит меньшее впечатление, что разговор идет об области, где они были и где их теперь нет.

Надо сказать, — Тарловский, кажется, произвел разделение понятий: поэт и стихотворец. Я шире возьму: нужно отличать искусство от ремесла именно в интересах диалектического материализма, потому что искусство отличается от ремесла тем, что оно само ставит себе заказ, оно присутствует в эпохе, как живой организм, оно отличается от ремесла, которое не знает, чего оно хочет, потому что оно делает все то, что хочет другой. Наша бестолочь потому и происходит — и ей грешат большие люди, — что мы все говорим: надо то-то и то-то, и неизвестно, кому это надо. В искусстве это надо нужно самому художнику.

Алексей Максимович в своем недавнем фельетоне о библиотеке поэта приводит стихотворение Тарловского и с некоторым недовольством, но все-таки выставляет в образец недовольства. Он говорит о технической беспомощности стихотворения. Может быть, я не смыслю в форме, но это стихотворение с точки зрения формы безупречно, а недовольство у него, как у живого человека, потому, что он не разбирается в причине своего недовольства. Почему это стихотворение, как большинство нашей продукции, вызвало недовольство? Тем, что на нем есть элемент ремесла, что у человека нет смелости, что он как будто с чужого голоса говорит или пишет, и это не его голос. Он не рискует как художник. Надо помнить, что надо рисковать, без риска ничего на свете не существует. (Сместа: Правильно!)

Тут нужно было бы подробно и в это разграничение вникнуть.

Все время происходят разговоры о ремесле. Значит ли это, что фатальным образом на свет рождаются ремесленники и гении? Нет, — это предмет самовоспитания. Некоторые люди идут по неправильному пути, ошибаются, не хотят производить усилий и тогда происходит несчастье. Разговор о технике стиха — есть разговор о технике несчастья.

Я не умею говорить, я буду говорить с паузами, главное, — я заинтересован в своем выступлении. Я с этого начну. Если я существую со всеми трудностями и как бы меня не ставили, — значит, я хочу существовать, и этого для художника достаточно. Он отстаивает позиции для того, чтобы творчески взять барьер. Разговор о ремесле <возник> явочным порядком. Это какой-то догмат, реальный процесс, чтобы было большинство. У нас диктатура пролетариата, но не диктатура посредственностей. Это разные понятия. И если кто-нибудь найдется из представителей посредственности, то можно и верить им? Это именно совершенно разные понятия. Именно этот голос должен прозвучать. Как нет голода, жажды, а ссылки, что наше время... Какое это наше время? Время существует для людей, и я человек этого времени, и я это знаю, и именно в этом — цель.

Теперь, как я представляю себе то, что говорят, — перестройка, вырождение и все это... Не всегда это ясно самому современнику и самому художнику. Опять из этого нельзя делать тезиса. Я говорю — коллегиально нельзя устанавливать каких-то положений, которые имеют извинение для всех.

Паразитировать на положении нельзя. Между прочим, до меня говорившие ораторы ссылались на выступления предшествовавших. Крученых спросил у Асеева, какая форма нужна нашему Союзу. По-моему, на это надо отвечать так: смотря по должности — милиционеру нужна каска. (Аплодисменты.)

Я должен покаяться и простить себе не могу того, что не ворвался с репликой в то время, когда Шенгели упомянул имя

ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР

ПОЭТА БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Мне предоставлено слово, и я им воспользуюсь. Но я в то же время буду думать и продумывать и поэтому буду мямлить. Предупреждаю — по очень сложному вопросу мне придется отвечать.

Само собой разумеется и понятно, что меня очень взволновали слова товарища Вишневского. С другой стороны, я также понял товарища Залку, когда он ему отвечал.

Сейчас, как всегда, сталкиваются два плана. Конечно, я буду говорить по-своему: я не настолько объективен, чтобы просто поставить себя на взгляд критика, слушателя, очень высокого нравственного суда, который я бы принял и одобрил, под которым бы подписался. Я хочу сказать, что в настоящем художнике всегда на первом плане стоит человек. Для меня контраверза товарища Залки с товарищем Вишневским понятна — это толстовская контраверза, это старый вопрос, который мучил колоссального титана Толстого. Это вот что: даже и объективное искусство — на действительности чувствует себя конфузно. И все-таки большой художник, когда видит действительность кругом, смешон себе с теми авансами и правами, которые ему выданы. Но когда он впадает в такое настроение, тогда от искусства отказаться нужно, надо браться за черную работу.

Маяковского, которое он не смел вслух произносить. Это главный грех его выступления.

Теперь Скосырев правильно говорил о болоте. Об этом можно было говорить по-другому, но с мыслью его я солидаризируюсь. Он взял робкие утверждения

Тарловского о поэтах и стихотворчестве с точки зрения полупрофессиональной и ремесленной. По его словам получается, — того-то сподобило, а того-то не сподобило.

Я не могу разговаривать. Кончу и вспомню, что самого существенного не сказал. Я опять буду мучиться, опять будет в «Вечерке» и сквозь это надо идти. (Бурные аплодисменты.)

13 декабря 1931

Здесь многие употребляли метафорические сравнения -стрельба, баррикады. Для меня это не метафоры. Я не люблю этого - по-толстовски. Если ты чувствуешь, что это — чепуха, что это — плоды просвещения, тогда нужно все бросить, и на определенное время люди так бросают искусство. Так, может быть, Нарбут бросил стихи, так поступил одно время Чурилин. Это вообще знакомо, этого только нет у серых посредственностей. Они ничего этого не переживают и как раз они думают, что искусство должно страшить; они не знают, что художнику настоящему стыдно бывает, что он настоящим искусством занимается.

Во всем, что предлагалось мне, — я мог бы перешагнуть через большой барьер, <через> отрицание искусства, а ведь настоящее искусство — это такой процесс, когда требуется вся теплота какого-то такого процесса, от которого происходит подлинное искусство. А по словам Вишневского, вы стоите только в каком-то внутреннем мире и совсем не так, как вот тут говорил товарищ Сурков. Это все ерунда, это все перепевы насчет идеологии, насчет идеализма и материализма, если бы был мир во мне, то была бы грош ему цена, — настоящий художник объективен, он может вам врать что угодно, и все-таки художник объективен. <Иного> не бывает.

В разговорах, в признаниях, в предпочтениях, во вкусах -в том, как я живу, в этом должна быть и будет перестройка, но, <не то>, что я, как обои какие-то, свое мастерство налеплю на какую-то стену, на какую-то новую тему — этого быть не может, потому что это не мастерство, так что в этом случае я или осекусь или переживу. Если вы назовете это трагизмом, то скажите, пожалуйста, а разве искусство — не трагично, ведь имеются примеры, действительно, того, как люди отправляются в какие-то несуществующие путешествия. Но они не могут перестроиться, потому что они не сдвигаются ни с точки для этой перестройки, потому что нового искусства они не дали, его нет, а когда понемногу накапливается новое искусство, они думают, что оно их душит.

Повторяю, что, как старый органический процесс, искусство может понемногу накапливать какой-то новый угол художественного зрения, но, разумеется, он есть и придет, он имеется.

Резюмируя то, что я сказал, я все-таки должен указать, что половины манеры и характера сегодняшнего обсуждения о современном искусстве я все-таки не понял, в частности суждений некоторых о литературе. Я не понимаю отношенья к искусству как к какому-то житейскому режиму — вот у тебя то-то, и ты бы лучше жил, если бы то-то сделал. Искусство не такая вещь, — оно должно проваливаться, и оно страдает, и что-то из этого получается.

Ну, в конце концов я кончил.

<...>

Я отвечу на некоторые вопросы. Здесь недоразумение. Вообще надо сказать, что прения приняли просто угрожающий характер, и мне удивительным показалось, как я вообще на свободе. Говорили, что я реакционен. Ну да, хорошо. Я хочу одну справку дать. Товарищу Вишневскому поставили в упрек, что это не те бригады, которые он себе представлял, а царские бригады. Это вообще было завоевание, столкновение с Кавказскими твердынями.

В первый раз, когда я читал эту вещь... — тут я должен признаться, прав товарищ Ромм, когда он говорит, что часто некоторые люди и я втом числе, не терплю вещи, выгодные для меня высказывать, что-то претит, это не возможно. Когда я вижу, что меня хотят спасти, — не нужно. Я не говорю о смысле эпохи, — разумеется, она величественна, но разве она так конкретно во всех людях воплощена, — этого же нет. Я не спорю, что жизнь бывает очень часто трагична, она находится очень часто в разладе с эпохой, не на высоте ее духа.

Вот, когда меня спрашивают, кого я разумел в стихотворении на смерть Маяковского, называя «Этной» — я отвечаю, что я называл и разумел всех — себя разумел, Леф. Это же нелепо думать, что Маяковский, человек совершенно литой гениальности, в котором не было бытовой примеси, что в этот момент он начал диалектически мыслить, — и какое это значение, что он не удовлетворился эпохой и застрелился потому. Я понимаю, что об этом мы можем говорить, что можно извлечь, — зачем же обязательно навязывать факты, все то, что о нем можно сказать.

Когда товарищ сослался на «Высокую болезнь» — мне хотелось сказать, что, когда я говорил, что искусство долговечно, я этим хотел сказать, что оно работает на добротность. Между тем в моем заявлении ничего нет рискованного, конечно, — реальная политика, не отклоняясь от принципов, должна лавировать и за этой злободневностью должно искусство следовать. Мне очень понравилось, что товарищ процитировал «Высокую болезнь» — это и есть трагичность искусства, потому что без этого искусство творить просто бессмысленно, иначе получается то посредничество, кустарщина быта, которые в жизни совершенно не нужны.

Пожалуйста, не думайте (я обращаюсь и к аудитории, и к современникам, и к тем, кто хотел изобразить меня реакционером), — никакой эстетики я не строю, — я никогда не воображу, что искусство есть нечто, — но я им занимаюсь, и товарищи, которые берутся судить и разговаривать, — на добродушии и обещаниях в искусстве далеко не уедешь.

Это все совершенно особенная область, это не частная область. Теперь насчет моего умственного созревания. Я думаю, что я не остановлюсь. Насчет этой «дали социализма». Это значит — дух эпохи, а не отдельные ораторы и не организация ораторов. Потому что тут она такая, в другом — другая, через три года еще другая. И что мне остается делать, если я каждый год буду перестраиваться?

А что касается того, что я интеллигент, — нуда, конечно. Я же не родился в четырех лицах сразу на все случаи.

(Голос с места: Замечаете ли вы классовую борьбу в настоящую эпоху?)

— Разумеется, замечаю.

<...>

Я мог бы говорить в заключение, но каждый раз я в заключении забываю ответить на целый ряд вопросов. Не надо пересаливать вообще в художническом фатализме. Мне хочется в совершенно неожиданной и непривычной форме задать в ответ тоже несколько вопросов, которые напрашиваются.

Вот приходит сюда человек читать, которого совершенно естественно разбирают, и меня тоже, так вот, хочется задать вопрос этому человеку, который сейчас здесь выступил, а почему он не пишет, — тот, что предлагает мне писать, — чего ему недостает. (Бурные аплодисменты.)

Чего вам недостает, товарищ, для того, чтобы сделали то, что должен был сделать я? (Аплодисменты.)

НА ОБСУЖДЕНИИ «ТЕЗИСОВ О КРИТИКЕ» И. М. БЕСПАЛОВА и А. Н. АФИНОГЕНОВА

Отчасти вы правы. По-моему, поэтическая критика отстает. Впрочем, мы все одинаковы. Даже критика от продукции отстает. (Сместа: Слукавил.)

Честное слово, не слукавил. Может быть, нужно поставить другой вопрос, об углублении критики. Нужно сказать о том, что критика должна быть не только разбором произведения, а должна быть сама художественным произведением. Вот если бы это было, это было бы подарком. <...>

О поэтической критике — это опять-таки намек. Об этом нужно долго говорить, подумать, — дело в том, что исторически сложилось дело так, что за очень высокой спецификой, за очень высокой формой скрывается то, что в русской поэзии, если исключить только содержательное перерождение в настоящую революционность Маяковского, не было периода, который более блистал бы одной голой поэзией: это была поэзия временами почти без поэтов, так что вся история поэзии в наш период — это первое развитие самих авторов, их ломка, их и политическое и психологическое развитие. Но это неинтересно.

Я скажу об области поэзии: просто неуместен треск, это заострение вопроса о поэтической специфике. Я поэзией все-таки занимался, и меня слово «специфика» всегда отшатывает, —

Я никого не хотел обидеть, я должен досказать. Разговоры о мастерстве, о таланте и т. д. — это пустые разговоры, это все миф. У меня такое впечатление, что совершенно непродуманно здесь все говорится. Требования какие-то о таком искусстве, которое по аналогии построено, с требованием добропорядочности, верности, храбрости. Сколько лет тянется <речь> о том, что это не так. У нас есть большие поэты. Я серьезно не понимаю, как я могу выступать, когда есть такие поэты, как Сельвинский. И опять все не так и не хорошо. Я ведь не за хлеб распинаюсь. Мне не дорого звание мастера. Все это ложные, скороспелые, непродуманные определения и ими играют.

6-11 апреля 1932

то, что это слово означает. Например, талантливая молодежь, как Павел Васильев, — несли ли они нам специфику? Тут нечто новое в смысле формы, понимания поэзии. Метафора, жест — это пропорции эстетические, со смыслом ничего общего не имеющие. Между тем по силе страсти, по языку... — какой же смысл, чтобы критики на поэтическом фронте только указывали, что о специфике надо говорить?

Отчасти вы правы в том смысле, что в поэтической критике нет передовых критиков, как имена — это второстепенные критики и там критический штамп хвалебных и отрицательных суждений особенно выпирает. Там особенно резкая беспомощность сильно выпирает. Они о поэзии пишут так, как в анкетах: «Взволнованно говорил то-то и то-то и прочее».

(Беспалов: Я это имел в виду, вы подтверждаете мой те-зис.) <...>

Когда вы говорили против пункта, имеющегося в тезисах Афиногенова, что критик должен обладать смелостью, уметь отстаивать свою точку зрения, вы сначала как будто возражали Афиногенову, а затем в качестве пожелания выдвинули то же, что у Афиногенова хорошо сказано. Я совершенно далекий от театра человек, мне афиногеновские тезисы очень понравились, это молодые, оптимистичные, действенные, свежие тезисы и нужно Афиногенову поручить все тезисы подготовить. (Общий смех.)

Прошло то время, когда попутчики были связаны и предполагалось, что если человек распустил хвост своей искренности, то с этим считаться не нужно. Сейчас иное, сейчас мы все части одного процесса и надо заботиться о том, чтобы мы правильно отражали то или другое мнение. Вдруг всех охватывает страх.

Вы совершенно правы, это нужно показать, человек должен быть на высоте. Пусть его лишат пайка. На это надо уметь идти. (Смех.) Человек не должен отказываться от

истины. Я думаю, что такое отношение к нему может продолжаться какой-нибудь месяц, а через месяц ему спасибо скажут. Это мужество надо иметь.

Афиногенов не прямо об этом говорил. Но я считаю, что его тезисы наполнены таким хорошим, молодым, действенным отношением к этому вопросу. Я бы должен был возражать, но должен сказать, что такие ноты у нас редки. Часто встречаешься с тем, что человек из-за каких-то выдуманных опасений какой-то воображаемой катастрофы пишет не так, как нужно. Он не думает, что написано, а о том, как это могут прочитать, понять и т. д. Целый ряд таких явлений имеет место. Просто надо иметь мужество не плодить такую моральную макулатуру.

17 февраля 1935

НА ОБСУЖДЕНИИ ДОКЛАДА И. М. ТРОЙСКОГО

Я читал одну статью о Пильняке, о каких-то дефектах стиля и т. д. Это страшно неубедительно и производит такое впечатление, что человек просто не знал, что и как писать. Производит такое впечатление, что человек пишет только потому, что это модно.

(Щербаков: На что мода ?)

У нас всегда на что-нибудь бывает мода.

Например, в хорошей полосе я сейчас. (Смех.) У меня ощущение совершенно похороненного трупа. Я не чувствую за этим людей. Совершенно такое же отношение и к отрицательным экспонатам. Это прямо какие-то весенние и осенние демисезоны. Я никогда не видел, чтобы кто-нибудь в одиночку открыл светило или погасил его. Это всегда происходит целыми группами. <...>

Небольшое замечание к словам Суркова. Вы говорите, что с кем-то рядом печатают Орешина, Дрожжина. Почему не печатать? Как печатать и где печатать, если не в «Новом мире»? Это очень ложная точка зрения.

Вот мы тут собираемся. Литературно знатные люди, мы Союз советских писателей, но вы возьмите просто соотношение сил в стране. Я тут, наверно, по ложному пути могу пойти. Не мне говорить о классовой идеологии, но я хочу сказать, что я не верю, чтобы отдельные стихотворения выражали это. Даже хорошие стихи — это слишком случайное и ничтожное явление. Я говорю сейчас просто о каком-то вкусовом соотношении между выражением и жизнью, между языком и жизнью, между диапазоном какой-то темы и жизнью.

Если бы вы мне или кому-нибудь другому гарантировали бессмертие, то взялся ли бы кто-нибудь утверждать, что его случайный житейский выбор темы, словаря, это какой-то ватерпас, по которому можно устанавливать поэтическое совершенство. Это, конечно, неверно. Если бы вы установили, что они ремесленники и т. д., это уже другое дело.

К чему я клоню? Я не знаю, хороши ли так называемые хорошие стихи или нет. Я сам не буду им подражать, но что нужнее — это еще большой вопрос.

Насчет Павла Васильева. На вечерах приходилось не раз защищать и спасать Павла Васильева от Тройского. Тройский так разносил Павла Васильева, что однажды я был одним из его защитников.

То, что говорил Ермилов о Сейфуллиной, это, конечно, интересно. Мне неприятно, что он меня несколько раз упомянул. Я говорю это не в пику Пильняку. Журналы журналами, написанное написанным, а нам всегда надо помнить, что искусство существует для того, чтобы освобождать человека. Если искусство дает что-то неопровержимое, Пильняка все-таки опровергнуть нельзя, нельзя сказать, что это не так, то все же нужно подавать это так, чтобы человеку было легче бороться с фатумом. Последние рассказы Пильняка мне нравились, но эта сторона, о которой говорил Ермилов, у него есть и не у него одного. Художнику, конечно, требуется постоянно

какое-то шилле-рианство, стремление к высшему. Я говорю, может быть, не на таком языке и не так, как надо говорить, но я очень хорошо знаю, что как бы ни было хорошо художественное произведение, когда от него становится труднее жить, когда стесняется, а не расширяется дыхание, значит, это не высшее, к чему приходит человек. Мне очень обидно, что вы про меня так говорили.

5 мая 1935

НА ОБСУЖДЕНИИ ПОЭМЫ А. ТВАРДОВСКОГО «СТРАНА МУРАВИЯ»

О чем тут говорить и спорить? Я совершенно присоединяюсь к слову Тарасенкова. Никому нельзя в укор поставить высказанное, потому что бутылки, тарелки и стол заставляют нас говорить. Для того мы здесь и сидим. Но, вместе с тем, это бессмысленно. Мне вначале хотелось предложить, чтобы кто-нибудь что-нибудь рассказал, чтобы хотя бы анекдоты рассказали.

Самое важное сказал Тарасенков. Он сказал, что эта вещь талантлива, что она живет. Бывают вещи неживые, и они тоже обладают достоинствами. Ведь если половина комнаты натерта, то остальную половину лучше дотереть. Это ведь будет лучше, чем оставить полкомнаты ненатертой?

Эта поэма — живой организм. Верно, есть места несколько слабее, но ведь не все в организме должно быть одинаково. Могут быть места некоторого понижения на службе большого дыхания. Могут быть места легкие.

Я говорю это не потому, что я хочу воспользоваться вещью и, как иногда это бывает, комментатор притянет за волосы и вдруг откроет Америку, но, честное слово, вы сказали — непонятен конец, непонятно, у кого он просит прощения. По-моему, это понятно. Он прощается с читателем. Тут конец, значит, он и должен сказать — прости, честной народ. А за что прости — при прощании это остается невыясненным.

(Сместа: А за что он просит прощения?)

Когда вы говорите — прощай, прости, вы же тоже просите прощения. Это конец, потому тут и сказано — прости. Ведь это проникнуто народным духом. В народных сказках уже много стало бессмысленностью. Не надо обязательно воспринимать так, что кто-то должен помиловать Моргунка.

Прав Тарасенков, что мы недостаточно оцениваем исключительность этого явления.

Вот вы, товарищ Кирьянов, бросили упрек Твардовскому в том, что это недостаточно расчленено, что было бы выпуклее так-то и так-то.

Мне кажется, что если бы Твардовский пошел рекомендованным вами путем, эта поэма утратила бы ту живость, которой она обладает. Показалось бы, что кто-то Твардовского заставил что-то написать. Показалось бы, что эту вещь или кто-то, или что-то заставило написать. Сейчас такого чувства нет. Это от каких-то щедрот дарования. И ничего, что местами у него несколько хуже, чем в других местах, совершенно исключительных.

Конечно, Твардовский может над этим и дальше работать, но если у человека есть такое дарование, зачем ему сидеть на одном месте?, Гораздо лучше, если он займется чем-либо другим. А читатель, переваривая это, будет в положении какого-то путешественника. Он попал на такое-то место и рассуждает — хорошо, если бы всюду были горы, — а там, оказывается, есть и горы, и низины. Не нравится? Уезжай.

Не думайте, что я просто дурачка разыгрываю или что я хочу сказать, что бывают исключительные положения, о которых закон не писан, что это талантливо, гениально, а потому нечего разговаривать и пойдемте домой. Нет, совершенно серьезно и практически я говорю, что эта вещь сделана хорошо.

Представьте себе такое положение. Допустим, жил бы в наше время Шекспир. И он за таким столом что-нибудь нам прочел бы. Если бы нам была предложена так же, как сейчас, лососина, икра и т. д., обязательно мы окружили бы его советами, потому что нам что-нибудь надо было бы делать. А затем — прости, прощай, товарищи.

Спасибо, товарищ Твардовский.

21 декабря 1935

НА ПЕРВОМ ВСЕСОЮЗНОМ СОВЕЩАНИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Товарищи, ввиду того, что я тоже принимал участие в переводческой работе, я хотел бы предупредить возможное недоразумение и сказать несколько слов, может быть, не в порядке прений, не согласованно с докладом и т. д.

Я хочу, чтобы не думали, что то, что в моей или в тихоновской работе плохо, мы считаем, что это хорошо, и настаиваем на этом как на системе. Конечно, с моей стороны, будет смело, так сказать, и за Тихонова говорить. Но мы с ним работаем настолько в сходных условиях и настолько во многих случаях сходно смотрим и на задачи искусства и на свои собственные, что, я думаю, могу свои слова распространить и на его роль.

Относительно переводов. Видите ли, и до нас много переводили. Переводы существовали, и они имеют такую же глубокую давность, как и литература. Но никогда не было такого бурного увлечения переводами, как в наше время. Это явление не только литературное, но и культурно-политическое. Это просто какой-то обмен опытом, — это жизненное дыхание наших республик. Поэтому, когда мы сейчас говорим о переводах с точки зрения литературной, то это, конечно, вполне уместно, — и в идеале так и нужно говорить. Но когда мы обращаемся к своей практике, то не нужно забывать, — и это было бы лицемерием, — что это не чисто литературное увлечение, а участие в какой-то очень сложной работе, изобилующей сдвигами, смещениями, одновременно — в пространстве, но разновременно, по степени зрелости, — в нашей сложной жизни народов республик и т. д. Это — одно.

Теперь — другое. Чем-то одушевляешься, живешь этим, заболеваешь на этих замыслах, и вдруг — не приводишь в исполнение, — в самом начале отходишь от этого, переходишь на другое, а это переходит в другие руки, в момент расцвета. Мы были с Тихоновым, в конце концов, зачинателями того дела, которое нельзя оставить на той стадии, ограничившись теми приемами, какими мы располагали. Я совершенно согласен со всеми ораторами, которые говорили или будут говорить о том, что перевод по подстрочникам не есть перевод, а что это — отделка. Это — правильно. Но так когда-то и древних греков переводили, и спасибо за то, что переводили. Конечно, лучше было их переводить со знанием древнегреческого языка.

Я просто из собственной потребности начал заниматься грузинским языком и бросил его, как я бросил работу над прозой и как много вещей бросал, и не потому, что охладел, а потому что, может быть, это слишком трудно.

Я оставил бы у вас какой-то след недоумения, если бы я не сказал того, что эта работа меня и Тихонова осчастливила. Думаю, что-то мы дали вам и тем, которые пойдут по нашим стопам. Пусть плохо, но мы ознакомили публику с изумительной, огромной поэзией.

ТУг, товарищи, не может быть никакой уравниловки. Грузия, Армения, может быть, отчасти Таджикистан, в его персидских влияниях, находятся в исключительных условиях. Не надо обижаться на то, что в некоторых республиках очень высокий фольклор, как, может быть, в белорусской, но такого творчества в смысле индивидуальных явлений, в смысле законченных художников культуры, находящихся на нашем собственном уровне, нет. На это обижаться не следует. Мы, может быть, ничего не перевели, но все-таки мы как-то рассказали о каком-то чуде, и мы под этим

рассказом подписываемся, и этот рассказ ни за что другое, кроме как за рассказ, не выдаем.

Если бы у меня был другой характер, если бы жизнь по-другому сложилась, может быть, я остался бы на этом и посвятил себя изучению языка, и, может быть, я бы «переперевел» эти свои переводы в том смысле, что я бы передал Тициана Табид-зе, Чиковани и Яшвили, передал бы то, чего я не передал в той половинной или четвертной передаче, которой я располагал. Но вы получили все-таки понятие о художниках. Хотя я рассказал только их образы, метафоры и мысли, но можете себе представить, какова эта поэзия, если даже при таком ограниченном показе и то уже что-то получается. А если бы я, кроме того, мог передать какую-то внутреннюю педализацию быта, которая только в языке передается, а без знания языка ее никогда не уловить, потому что никакой подстрочник не может ее дать, если бы я мог дать какие-то понижения языка, его полутени, сумерки, какие-то резкие лучи, по нему пробегающие! Ничего этого я передать не мог, но это — идеал, и это остается идеалом для тех, которые пойдут дальше.

Опять-таки тут нужно помнить то, с чего я начал. Запомним, что это есть какое-то сотрудничество и сосуществование в очень сложно переплетенную эпоху. Значит, эта работа не должна односторонне вестись.

Тут товарищи говорили, что нужно знать переводчикам язык, с которого они переводят. Правильно. Но и национальные художники не должны забывать русского языка. Все-таки это остается в каком-то отношении языком Союза, языком в последнем завершении, — языком эпохи. И было бы очень хорошо, если бы татарские поэты, якутские поэты, именно как поэты, пробовали себя и в русском стихосложении и в каком-то отношении передавали себя.

Я приведу вам пример. Например, прекрасные переводы давал, конечно, не давая им последней отделки, грузинский поэт Гаприндашвили.

Я и половины того не сказал, что хотел сказать, потому что вообще не умею подготовлять пункты. Гораздо легче говорить, когда слышишь какие-нибудь возражения или кто-нибудь о чем-нибудь спросит. Атак я, собственно, всем доволен и ни на что пожаловаться не могу. Побудительной причины открывать рот у меня нет.

Значит, совершенно неоспоримо утверждение, которое должно залечь в основу всякого будущего перевода, что надо знать язык. Я бы предложил в таком порядке: нельзя топтаться на одном месте, жизнь идет, ощущается, легче становится жить. Вообще, зачем вам перечислять все яркие перемены?

Вот и тут должны перемены наступить. Того, чего достаточно было четыре года назад, — этого недостаточно теперь. Может быть, должна пройти буря переводов. Может быть, нужно совещания переводчиков устраивать, может быть, пора переводу стать только литературной задачей. Я этого не знаю, но я говорю о периоде, который на наших глазах протекает и участием в котором я счастлив.

Переходя в плоскость уже литературных потребностей, литературных намеков, я могу сказать, что в такой же степени, как обязательно знание языка, с которого переводят, в такой же степени для меня спорна обязательность передачи формы подлинника, метрономической формы, чтобы строка русская стукнула в минуту столько же раз, как строка в оригинале. Я в этом глубоко сомневаюсь. (Аплодисменты.)

И какое-то тяготение к этому желательно только в тех случаях, как мне кажется, когда форма подлинника в отношении всего культурного спектра человечества нейтральна.

Когда же это? Это тогда, когда персидская газель, или что-нибудь другое, всем строем языка уводит в какой-то бытовой уклад, когда она в глубочайшей степени

связана с тем, как читаются стихи, когда читаются стихи, в какой обстановке протекает это искусство... когда это не только форма художественная, но форма художественная, корнями уходящая в форму бытования. В таких случаях, при невозможности переноса на свой родной язык того уклада и того быта, — на мой взгляд, — совершенно смехотворное занятие передача метрономическая, то есть соблюдающая все эти шаги, спотыкания оригинала.

Не только это, даже в случаях, когда нам совершенно раскрыты как будто бы неприкосновенные достопримечательности гениального произведения очень близкого языка, как, например, стих Гёте, я тоже сомневаюсь, так ли важно сохранить случайные колебания свободного стиха у Гете, нужно ли мне, если по-немецки он споткнулся в каком-то месте, также споткнуться по-русски в этом месте. Мне думается, что в таком случае достаточно взять дух этой свободной формы и передать, слушаясь законов своего языка.

Взять замечательный ямб Байрона, который в очень большой степени, гораздо в большей степени повлиял на Пушкина и Лермонтова, чем Гарольдов плащ и всякие внутренние истории поэзии разочарования, когда на поэзии Лермонтова падение английского стиха отразилось в сильнейшей степени, — зачем мы будем швыряться таким вещами, когда их легко передать, когда они легко передавались на биографиях наших крупнейших поэтов? Так что о случаях, когда это просится в руки, мы говорить не будем, но мы из этого не будем делать идеалов, не будем преклоняться перед ними.

(Голос: А если «Илиаду» перевести онегинской строфой, что получится?)

Этого не нужно делать, потому что гекзаметр по-русски вполне возможен и даже желателен. (Голос: И газель можно передаты)

Совершенно правильно, — газель можно передать. Это именно то, о чем я говорил, когда говорил о бытовании и т. д. Идеалы газели настолько общие для всего человечества, это настолько вековые понятия, что они уже эстетичны в одном названии. Это можно передать.

Форма газели — нейтральная для персидского стихосложения, но когда говорится о «железном периоде», — получается ерунда, и переводчик совершенно не виноват в этом. Нашему русскому уху это кажется ерундой, — это вас рассмешит, как рассмешило в газете Изгоева, а это не смешно, потому что в оригинале газель не такой исключительный случай. Для нас это — просто повторение, — ошалел человек, впился в этот период, — а там — он знает, что повторять надо. Если вам я подам этот период первым стихом, это вас не будет пугать, а тут смешно, смешно то, что это пышное экзотическое платье, которое вы вдруг разоблачили, — оказывается периодом. Следовательно, не в периоде дело, а в форме. И если вы в газели будете кадить фимиам, может быть, это не покажется вам смешным, потому что фимиам необычный.

Вот пример из моей практики, из той же грузинской практики. Может быть, жалко, что я сборник переводов не предварил объяснением насчет того, как я делал Важа Пшавелу. Но мне это показалось излишним и скучным, а потом, может быть, и это не защищено от недоразумений.

Дело в том, что даже в тех пределах, незавидных, о которых я говорил, — без знания языка, при опоре на подстрочник, — я все же располагал каким-то выбором. Например, я знал, что Важа Пшавела рифмует через строчку. Мне пришлось передать по-русски его большую поэму в тысячу с чем-то строк. Для этого приходилось искать рифму, приходилось рифмовать. Вам совершенно ясно, что при рифмовке через строчку рифм получается все-таки вдвое меньше, чем когда рифмуешь каждую строчку? (Смех.)

Должен сказать, что в конце работы я именно от этой рифмовки и устал. Временами это бывало нелегко.

Почему я полез на рожон, почему я стал, уклоняясь от подлинника, который рифмует через строчку, рифмовать каждую строчку? Ведь это просто дерзость — уклонение от подлинника? Почему же я пошел на это? Потому что я понял, что в диапазоне русских возможностей это будет звучать иначе, чем по-грузински, что в русском диапазоне это попадет в дурную традицию, — у нас дурная преемственность на этот счет. Чем мы в этом отношении богаты? Плохими переводами из Гейне, слабыми стихами Майкова. Вообще примеры в этом отношении не блестящие. И опять-таки, — как я уже говорил про газель, — вы еще рта не раскрыли, но достаточно вашей ужимки... — и там вы хоть из кожи лезьте, — все равно ничего не достигнете.

Также и тут мне было совершенно ясно, что не нужно рифмовать через строчку, я понял, что если даже я расскажу те же вещи и более удачно передам Важа Пшавелу, все-таки между Важа Пшавелой и русским ухом проляжет в сторону уводящая, дискредитирующая флюида, волна.

О размерах. Я не буду говорить, что грузинское стихосложение не тоническое, но оно по-особому силлабическое, держащееся на долготах и краткостях, но совсем иначе, чем античное. Передача этих вещей в ямбе и хорее, говоря со всей строгостью — несоответственна. Гаприндашвили, который делал перевод с грузинского, допускал ту же ошибку. Очевидно, приходится идти по этой дороге.

Как я выбирал размер? Я расскажу про это. Я прочел подстрочник, вник в фонетику, но это ерунда, в фонетику потом вникают, — главное — идти от крупного, от духа подлинника, как и во всех вещах на свете. Я прочел подстрочник и, хотя мне товарищи из Грузии писали, что в их поэтической жизни, в их поэтическом хозяйстве — это представляется им чем-то вроде «Гайаваты» или «Калевалы». Они думали, что переводить хореем вполне возможно. Я прочитал эту вещь, но мне она ни «Ка-левалу», ни что-либо другое не напоминала.

Мне эта вещь напомнила Пушкина. Она мне напомнила Пушкина мастерством, своей страстностью, умением сразу приступом подойти к рассказу, — с первой же страницы начинается поэтическое повествование. Вы здесь имеете поступь метафоры, краски, положения и т. д. Пушкинский нахрап напомнил мне дух этой вещи. Тогда мне стало ясно, в каких регистрах мне искать способ передачи. Мне эта вещь немножко напомнила даже пушкинского «Кавказского пленника». Совершенно ясно, — взять четырехстопный ямб Пушкина. Но я сразу понял, что если я придам дух Пушкина Важа Пшавеле, я его искажу. Потому что вообще пушкинский четырехстопный ямб в нашей жизни, на нашей памяти обладает такой властностью, что эпигон не может не быть барабаном. Он может оказаться только посмешищем, и здесь ничего нельзя будет понять. Слабые поэты, как только пользовались четырехстопным ямбом, сходили на нет. Это дело их губило. Форма стиха, победоносного стука, — оставалась, но это очень рискованное дело — писать пушкинской формой. Допустим, я сам пойду ко дну, но зачем же я буду, кстати, с собой тянуть Важа Пшавелу (Аплодисменты.)

Таким образом, хорей был неподходящим. Подходящей была возможность, выходящая от внутреннего мира, от Пушкина. Подходящими были какие-то формы нейтральные, формы пушкинского подобия. Тогда я решил, что в конце концов даже именно к форме подлинника, к форме грузинской речи ближе всего стоит трехдольная форма, нечто вроде амфибрахия и анапеста. Я решил, что нужно взять трехдольную форму, лишив ее романтизма. «Русалка плыла по реке голубой, озаряема полной луной...». Я решил, что здесь подходящим будет ямб. Может быть, то, что я говорю, покажется вам чепухой, но мне кажется, что трехдольник идет именно ямбом, что это похоже на «Кавказского пленника», а может быть, — и на трехстопный ямб. Вот как я решил эти задачи.

Одним словом, я хочу сказать, что задача переводчика вообще шире, чем мы ее ставим. Потому что одни будут отстаивать одно, а другие — другое. Придется обнимать необъятное.

В конце концов, то есть в случаях, когда формы подлинника близки и поэтически не теряют, не обессмысливаются при передаче, мы достигаем конечного идеала. По этой линии и нужно идти. Если же это нам не дано, тогда вы должны мечтать о другой вещи. Вы должны помнить — не только помнить, но и осознавать. Во всяком случае не принимать на веру.

Недавно мне сказали, что, может быть, наступает пора ограничения нашей роли чисто литературными рамками. Может быть, этот Период и пришел. А раз это так — то я понял, что проникновение в чужую культуру — великое дело. Вы должны эту культуру передать на собственном языке. Как вы это будете делать — это ваше дело. Можете становиться вниз головой — это не дело читателя, не наше дело, а ваше личное дело. И это надо сделать. (Аплодисменты.)

5 января 1936

НА ДИСКУССИИ О ФОРМАЛИЗМЕ

Товарищи, мне, главным образом, хочется тут поделиться с вами просто ощущениями, настроениями, так сказать, вызываемыми, в частности, у меня, к кампании этой, на тему о формализме и натурализме, вернее, о форме, какую она получила в наши дни.

Этому вопросу я предпошлю несколько слов на другую тему. Признаться сказать, — и я к этому вопросу еще вернусь потом, — я целого ряда статей этих не понимаю. Я потом скажу, как не понимаю и почему не понимаю. Но когда я пытаюсь найти объяснение, так сказать, существо в этом непонятном для меня споре, я обращаюсь к тому, что у меня самого давно нашло отклик в собственных своих ощущениях.

Я кампанию эту, как форму недовольства, как симптом недовольства, понимаю, даже не представляя субъекта этого недовольства — общество ли это, или, поэтически выражаясь, время, или даже, наконец, пространство, недовольное искусством, в нем сейчас помещающимся. Это недовольство я разделяю почти стихийно, как погоду я чувствую. Я объясню, почему это недовольство справедливо.

Наш съезд писателей собрался в то время, когда, — тут, конечно, я ни черта не понимаю, и лучше бы не следовало мне на эти темы говорить, — но я скажу, как мне это представляется. Мне кажется, что к тому времени я не понимал коллективизации, она мне казалась ужасом, концом света. Ко времени, когда был созван съезд советов, в моем сознании это победило, я это понял, достигнута была какая-то высота, жизнь сформировалась на каком-то высоком этапе. Съезд писателей в это время собрался, и отношение писательства или призыв к воображению, может быть, такой: «Взгляните». И дело было: растаращить глаза, увидеть и поразиться.

Многие, я в частности, поняли задачу литературы тогда, как отображение действительности, у нас и сейчас так нашу литературу понимают, то есть чтобы вместо великолепия действительности заняться отдельными ее участками, изобразить один кусок, другой кусок, третий и т. д. Еще сейчас на дискуссии нам распределяют темы, говорят: «Вот вы не изобразили директора завода», — и даже говорят: «Ваша вина».

Я теперь желал бы перейти к тому, что я говорил о форме недовольства. Может быть, я делаю ошибку, опять выразясь не так, как следовало бы, — я скажу, что за это время вы поражались внутренним чудесам, чудесам разрешения этой труднейшей задачи — коллективизации, устранения собственности, собственнических инстинктов и мышления в земледелии, — самое трудное, самое основное в революции...

Из созерцания этого внутреннего чуда мы теперь переходим к следующему. Союз становится в большей степени, чем раньше, историческим субъектом в его не только

военной, но исторической готовности, в его исторической миссии. Он становится чем-то динамическим, заставляющим предвидеть. Тут человек должен пойти напролом, может быть, его каменьями побьют, но он этим воздухом должен дышать и не слушаться критики, которая ему распределяет темы. Конечно, какой-то корень этого имеется у каждого, как и раньше, — но вдруг появился Всеволод Вишневский. Этот голос, конечно, может явиться неожиданно, придет человек — и скажет.

Но помимо этого, если бы меня спросили, что я думаю в ответ на волну недовольства, как я ее понимаю? Я понимаю волну недовольства так: что не стоит стоять на месте. Тут говорят о поднятии степени в изображении темы. Это — чепуха. Станьте на минуту практиком. Перелом в сознании уже изображался, но не хорошо — нужно еще лучше. Если бы недовольство сводилось к этому, — поверьте мне, — наверное установили бы какую-то высшую степень и на ней остановились. Если же все это не удовлетворяет — это значит, критерий какой-то другой, это не значит, что в мозгу читателя есть какой-то идеальный критерий. Нет. Но он сплошь и рядом говорит: «Я существую в каком-то историческом коридоре, в сквозняке, ни на что не похожем, а искусство не отражает действительности. Даже у хороших писателей и поэтов не получается отражения той исключительности, в которой я сам нахожусь исторически, как человек».

Как форму недовольства — я это понимаю. Пусть она исходит, — как я уже сказал, — от времени. Время стало субъектом, в каком-то отношении искусство должно в своем диапазоне ему соответствовать.

Я не буду заниматься демагогией, не буду утверждать, что это сделаю я или кто-нибудь другой, что я запишу это в блокнот и начну так делать. Это какое-то вдохновение, а не директива. Ужасна судьба этих разговоров, потому что несомненно они исходят из каких-то повелительных убеждений, очень серьезных, именно того свойства, о котором я говорил. Может быть, они ни капельки качественно не походят на то, что я говорил, но размером — километрами — они похожи.

В то же время ход этого обсуждения не только миниатюрен по сравнению с этим, он просто удушлив. Мы попадаем в двойственное положение. Вот тут рядом сидит писатель Ставский. Он, как друг, как один из руководителей Союза, как ответственный человек, как коммунист, как мыслящий человек, должен в этой дискуссии участвовать. И вот он вынужден — пусть мягче, пусть разумнее многих других здесь выступавших — заниматься делом, в которое он как писатель не может верить, заниматься вылавливанием каких-то строчек, которые были бы похожи на формализм.

Дальше я перейду к разговорам о формализме. Тогда в ответ ему Криницкий вылавливает какой-то натурализм: «У него был утиный нос». Конечно, «утиный нос», — был утиный нос и будет утиный нос, и нечего об этом разговаривать. (Смех.)

Подумайте, — вдруг бы завтра сказали: «А не формалистичен ли народ, — поищите». И мы сунулись бы в поговорки и начали бы выискивать: «Не моим носом рябину клевать», «На воре шапка горит», «Не суйся суконным рылом в калашный ряд» и т. д. Ведь в этом красочность языка! Могут сказать: «Зачем так сложно выражаться: "На воре шапка горит", — когда можно сказать так просто: " Раз ты украл, то брось думать о том, что ты скроешься"» (Смех. Аплодисменты.)

Что же останется не только от нас, но и от человечества при таких поисках? (Смех. Аплодисменты.)

Нужно как-то серьезно отнестись к этому, осмыслить. Может быть, где-то в руководящей инстанции было что-то сказано, — мы этого не знаем, — это попало в чьи-то руки. Эти руки скверно с этим справляются. Я решаю ребус и начинаю думать, что же такое формализм? И тогда я вспоминаю просто себя, все наше прошлое. И вот я скажу: что же такое формализм. — Отчасти этого коснулся товарищ Мирский.

Я бы сказал так: на протяжении всей истории искусства бывали школы, и бывало, что в пределах школы вырастал какой-нибудь художник и уходил из этой школы, его считали соглашателем и предателем. Романтик оставался романтиком, кто-то уходил в XIX столетие. Так в наше время было с тем, что мы называем формализмом. Очевидно, формализм был разложившийся символизм и академизм, это была техническая подоплека, или техническая цель, или техническая душа футуризма. По этому поводу мне кипятиться и опасаться не приходится, потому что я никогда не идолопоклонствовал по отношению к художественным средствам.

Одним словом, что такое формализм? Формализм — есть просто историческое положение нашей молодежи, которой теперь 54 или 50 лет. (Смех.) И значит, если это и сейчас еще живет как отрицательное явление, то — в эпигонстве по отношению к этой школе. Эпигонство, конечно, вредно, но об этом можно говорить гораздо шире. Зачем в каждой статье повторять слова: «формализм, натурализм, — натурализм, формализм»?

В последнее время из наших рецензий ушли такие слова, как «плохо, слабо, неудачно». Люди бьют каждый раз только в один из этих двух колоколов. А однажды товарищ Субоцкий, кажется, сказал, что я даже и натуралист и формалист.

(Субоцкий: Да, в произведении «Повесть».)

Здесь приводились стихи Петровского. Просто слабые, бесформенные стихи, и говорили, что это формализм. Может быть, это формализм, потому что недостаточно глубокое содержание, но зачем так поклоняться этому слову? Можно просто сказать, что это дурно, — это же затемняет сознание!

Затем — нужно заботиться о целесообразности кампании. Очень хорошо, когда фунтовые дороги усыхают, — тогда по ним хорошо ездить. Но если станут заниматься осушиванием рек, — это уже глупо. (Смех.)

Между прочим, у нас наблюдается всеобщность. Я скажу прямо: может быть, я пессимист, истерик, может быть, у меня слишком сильно развито чувство товарищества, но пока меня не трогают, меня дезориентируют, обеспложивают отдельные статьи, все эти разговоры. Ни факт недовольства, ни поток, откуда-то идущий, ни направление, но именно из третьих рук выходящий разговор об этом меня дезориентирует. Не думаю, чтобы я был таким уродом, наверное, много в нашей среде найдется людей, которые просто духом падают, когда каждый день читают и думают, кто сейчас сковырнется. Большая ли польза от этого будет? Представьте себе, товарищи критики, что мы все сделаемся критиками и будем критиковать воздух, — что тогда произойдет?

Можно ли, например, сказать женщине затюканной, перемученной, — как она осмелилась родить девочку, когда ей полагалось родить мальчика? Нет, нельзя. Но можно сказать принимающему врачу, — как вы осмелились принимать с немытыми руками, это кончилось заражением крови? Это можно сказать.

Я бы высказал такое положение: если обязательно орать в статьях, то нельзя ли орать на разные голоса? (Аплодисменты. Смех.) Тогда будет все-таки понятней, потому что когда орут на один голос — ничего не понятно. Может быть, можно вообще не орать, — это тогда будет совсем замечательно, а может быть, можно пишущим эти статьи даже и думать, — тогда мы, может быть, что-нибудь и поймем.

Вы требуете от писателей не только того, чтобы они все отобразили, раскрыли, но и того, чтобы не было у них витиеватости. А почему мы, — несчастные читатели статей, — не вправе требовать, чтобы их писали понятно? И потом это уж очень выпирает: «формализм, натурализм, — натурализм, формализм...». Я не поверю, что это пишется от чистого разума, что каждый пишущий так и дома разговаривает, в семье и т. д. Это неправда (Аплодисменты.)

(Ставский: Ты о каких статьях говоришь?)

О всяких статьях.

(Ставский: Статья статье рознь, надо все-таки разграничивать.)

Я говорю о духе, о каком-то втором плане или третьем плане, который до нас доходит в совершенно истуканьем виде. Там только терминология. Люди стараются избежать какого бы то ни было разговора. «Вот хорошо, — чудесная статья, ни капельки меня не задевает».

Это было в «Комсомольской правде», там писали по поводу того, что я непонятно пишу, и цитировали Добролюбова. И вот, когда дошли до Добролюбова, как будто окно распахнулось. Я был рад, как гостю, Добролюбову, несмотря на то, что это было направлено против меня. Но кончился Добролюбов — и опять то же. Я говорю не о том, что тому-то попало, а о том, что надо разнообразно писать, надо, чтобы был смысл, надо варьировать.

Что страшно в этих статьях? То, что я за ними не чувствую любви к искусству. Я не чувствую, чтобы люди горели, чего-то хотели и с болью в сердце находили, что это не то. Тогда у меня оставался бы какой-то придаток разочарований. Но нет этого, есть только радость, что попался чудесный объект и можно его препарировать.

Тут страшно в смысле перспектив. Я не знаю, что с каждым из нас будет в столкновениях с редакторами, с цензорами и т. д. Тогда у них будет только такой интерес, — кто приехал, — формалист или натуралист? Так вот — любви к искусству за всем этим не чувствуется.

Это есть и в нашей среде, и в среде критиков. В нашей среде это сказывается в ходе дискуссий, и вы этому аплодируете. Вот разбирают отдельные строчки из Пильняка, из Леонова. Тут ничего особенно смешного нет, — вы тоже разделяете такое мнение, вы соглашаетесь, пожалуйста, соглашайтесь, — но пусть не будет этого хохотка. Ведь вы тут в Союзе писателей, и если вы согласны, то вы должны огорчаться, а отнюдь не радоваться.

Тут говорят о витиеватости и т. д., — куда же мы Гоголя тогда денем? Ясно, что если есть какая-то намеренная усложненность, усложненность без прока, то она отвратительна, она отмирает и безусловно отомрет.

(Смеша: Об этом и идет разговор, ты просто не понял.)

Тогда я беру назад все сказанное, — почти все сказанное. Я хочу только предостеречь вас от произвола. Пусть не превышают свои полномочия авторы статей. Французская пословица говорит, что судить гораздо легче, чем быть судимым.

(КирпотитА Оскар Уайльд писал, что судить труднее.)

Тогда напрасно вы его не пригласили на дискуссию (Смех.)

Должен сказать, что мы несправедливы и неблагодарны. Тут говорили о Пильняке, Леонове, Федине. Я помню, на какой-то дискуссии говорили, что задержалось литературное изображение перелома интеллигенции и проч. Хорошо, пусть будет так. Но в отношении прошлого, позвольте мне мое невежественное мнение привести. Я думаю, что прозаики не отображали этот перелом, — они способствовали этому перелому. Мы говорим, что что-то нужно сделать, а того, что уже сделано, мы не замечаем. А потом приходят серьезные и взрослые люди, и с ними разговаривают, как с мальчиками. Все это глубоко прискорбно.

Месяца три тому назад я был преисполнен каких-то лучших надежд, я глядел с какой-то радостью вперед. Но судьба тем, как она на моих глазах протекает, глубочайшим образом меня дезориентирует, она приводит меня в упадок духа, — я уже сказал, по каким причинам.

За этим я не чувствую серьезности. Эта иерархия проводников вызванного изумления, недовольства и негодования в каких-то инстанциях попадает в совершенно равнодушные и оскорбительно равнодушные руки. (Аплодисменты.)

13 марта 1936

Товарищи, мне придется много говорить по многим пунктам. Я начну с того, что отвечу Анталу Гидашу. Мне хочется всячески вам помочь, я вас поддерживаю в вашем мнении. Все, что я делаю, — я делаю в этом направлении. Для того я и делаю такое признание, каким вы воспользовались, когда говорили, что до такого-то срока я чего-то не понимал, потом понял. Большего я сделать не могу.

Я не знаю художника, который бы вообще себя сознавал большим, малым, средним и т. д. Но я во всяком случае своих позиций не затемняю, ничего несвойственного мне я себе не приписываю. Поэтому в том недоразумении, которое со мной происходит, я сам ни капельки не повинен. Вы согласны? (Голоса: Это верно.)

В прошлый раз я выступал очень сбивчиво. Может быть, это повторится и сейчас, потому что подготовлять речей я не умею, а говорить экспромтом, даже по отмеченным пунктам — бывает трудно.

Вчера я прочел «Литературную газету» и очень сильно пожалел, что я не был на открытии дискуссии, потому что тогда я бы услышал речь товарища Ставского. Именно эта речь товарища Ставского внесла содержание во многое из того, что оставалось мне неясным и до чего я доходил только путем догадок. Там, в этой речи было внятно, раздельно и, главное, содержательно рассказано о том, чем вызвана дискуссия, в чем она заключается.

Более того, вступительная беседа, эта речь проведена человеком в тоне, который как раз не оставляет тех следов, которые были причиной моего прошлого выступления. Он выступал по-товарищески, на правах равного, то есть брал на себя трудность мысли, развития этой мысли наравне с писателями, он выступал с каким-то лицом, высказывал что-то свое, то есть было именно все то, что делает мысль понятной. Отсутствие этого, повторение терминологии приводит к состоянию непонятности.

Мало того, некоторая аффектированность, приподнятость или разгоряченность того, что я прошлый раз говорил, были вызваны тоном некоторых оценок, тоном такого превосходства. Я еще к этому вернусь, а сейчас поспешу рассеять ряд недоумений. Так вот, если бы эта речь товарища Ставского была мне известна, — а что-то мне помешало присутствовать здесь в первый день дискуссии, — то, может быть, я бы и остался в рамках дискуссии, а не вышел бы за них и не стал бы говорить о судьбе дискуссии и вообще со стороны.

Что же мне сказать в разъяснение этих недоумений? Они всплыли в ответном слове Кирпотина. Уже и Кирпотину я был благодарен за то, что слова его несколько разнообразили этот вопрос о формализме и натурализме.

Кстати, в начале своего выступления, — как я мог... как я, собственно, должен был говорить, выступая со своих реальных неприкрашенных позиций, — я говорил о перспективах, о возможностях, о том, как я понимаю эпоху. Но это отнюдь не было оговорками, как это было сказано в номере «Литературной газеты», — это была центральная тема моего выступления. Разве я подготавливал себе какой-нибудь путь? Мне казалось, что это общественный долг мой. Если я чувствовал, что тон разбора ведется так, что мог бы больше пользы принести, а приносит меньше, — я на этом считал должным остановиться и с большой неохотой показал ту свою тему, которую назвали оговорками. Если бы я знал речь Ставского, я остался бы в рамках дискуссии, что гораздо было бы мне приятней, а не разменивался бы на мелочи.

Теперь насчет ответа товарищу Кирпотину. Если я говорил так, что это могло повести к каким-то недоумениям, будто я под какими-то третьими руками мог

подозревать народ, партию ит. д., то, конечно, лучше мне никогда больше не выступать. Если нужно, чтобы я произнес это вслух, давайте я скажу об этом. О народе я говорить не буду, может быть, вернусь к этому дальше.

Опять-таки, товарищ Гидаш, я грамотный человек, я читаю газеты, я мог бы говорить о том, что я прочитал. Но я буду говорить так, как мне подсказывается моей судьбой. Так вот, товарищи, тысячу раз меня бы истерзали третьи руки, если бы в это дело не вмешивалась партия, благодаря ей я существую. У меня бывали случаи, когда на меня готовы были налететь за обмолвку или еще за что-нибудь такое, но только вмешательство, прикосновение партии, то отдаленнейшее прикосновение, которое формирует жизнь, дает лицо эпохе, составляет мою жизнь, кровь и судьбу, — только это вмешательство отвращало это. Вот в «шкурной» форме, что для меня партия. Что она для меня не в «шкурной» форме. Опять-таки, товарищ Гидаш, я говорю о том, что есть, как оно есть.

(Гидаш: О партии разве говорят, как нет ?)

Партия для меня автор непомерно великих исторических свершений и ту долю авторства, которая в малой форме, как капля, дана мне, я это авторство переживаю, я этим живу. Наконец, я больше скажу, — оттого я и делаю такие ляпсусы, оттого и вырываются у меня признания, конечно, искренние, о том, что я не понимал и что к известному году понял, — я это говорю от избытка ощущения свободы, которую я испытываю. Именно ощущение сжатости, естественности, близости меня освобождает в большей форме, чем, может быть, полагалось бы. Поэтому я и говорю так просто, как с самим собою.

Может быть, я должен был бы силлогизировать и рассуждать так: что получится, если я поделюсь такими невыгодными и уничтожающими меня признаниями, — буду ли я тогда передовым поэтом? Но я просто живу, я пробую, — может быть, что-нибудь увидишь, а может быть, и не увидишь. Это покажст будущее, это покажет жизнь. Вот вам небольшая иллюстрация того, что я назвал тоном.

Я дружески скажу вам, товарищ Кирпотин, не следовало бы вам брать тон угрозы. Вы говорили, что если задачи, поставленные народом, временем, партией, не разрешат современные художники, — свет клином не сошелся, — тогда придут другие таланты, гении. Ведь это не угроза, это радость.

(Кирпотин: Какая же тут угроза, в этом состоит естественное течение жизни.)

Тогда, может быть, я ошибся. Мне показалось, что это была угроза.

Вот у меня было неудачное выражение насчет третьих рук. Что я под этим понимаю? Третьи руки — это те руки, которые могли бы быть при желании первыми. Я говорю, что иногда критики вместо того, чтобы размышлять, ограничиваются какой-то констатацией, прибегают только к терминологии и стараются выставить человека в смешном виде, покровительственно о нем поговорить. Вся штука, под кого его подкаррикату-рить, — под прорицателя, под пророка или под служителя муз. Я имею в виду, что даже в том отражении, в мягком, товарищеском, которое получило мое выступление, — и то были такие поползновения.

На этот раз речь шла обо мне, я пережил это очень спокойно. Когда это случается с кем-нибудь другим, то думаешь, как он это переживает, нужно, может быть, даже по телефону позвонить и выразить сочувствие. (Смех.) Когда же это случается с тобой, то ты под руками, никому не надо сочувствие выражать. (Смех.)

Итак, товарищи, я пока совершенные пустяки говорю и жалею, что я этого коснулся, что я пустяков коснулся. Я не жалею того, что сделал это, но я сделал это косолапо, так этого делать не нужно было. И сегодня я все-таки повторяю пожелание о том, чтобы немножко повысился уровень разговоров обо всем этом не только у нас сейчас, но и впредь, чтобы устранен был этот тон высокомерия, а то получается

совершенно дискредитирующее, невыгодное распределение ролей. С одной стороны, люди с лицом, которые были бы первыми руками, — надо только это смело ввести... Ведь у нас вчера в печати, в той же «Л итературке» очень достойным тоном Эйдельман пишет, изумляется, что меня огорчило в статье «Комсомольской правды»... Кроме того, когда я прочел цитату из Добролюбова, — это было пиршество мысли, а когда кончилась цитата, — началось что-то обратное. (Аплодисменты.)

У нас все данные есть для того, чтоб это было не так, неправда ли?

Я говорю, — получается невыгодное распределение ролей. Люди попрятали свои способности, сидят и разговаривают о других, у которых способностей оказывается мало. И тут опять дело не в том, что литература непогрешима, что ее трогать не нужно. Я говорю, — это только оркестр из басни Крылова. Так нельзя рассаживаться, — больше я ничего не говорю. Достаточно было бы и сказанного. (Обращаясь к президиуму.) Скажите, товарищи, внес я ясность? (В зале смех и аплодисменты. С места: Эта речь несомненно большое литературное событие.)

Я еще раз имею случай пожалеть о том, — это вам уже надоело, — что речь товарища Ставского не ввела меня в рамки общего обсуждения, потому что тогда бы та часть моего выступления позавчера, где я говорил об эпохе, о новой фазе исторической и т. д.... — я бы просто ее естественно развил и держался бы только положительного содержания.

Я возвращаюсь к рамкам общей дискуссии. Товарищи, я говорю о формализме и натурализме. Недоумения множить и продолжать я не буду, — со всей откровенностью скажу, что я думаю о формализме и натурализме. Честное слово, почти ничего не думаю, потому что зачем мне думать об отрицательных полюсах, когда сейчас самое время думать о положительных, и отвлекаться на это приходилось бы только в том случае, если бы при споре о формализме и натурализме было бы выдвинуто что-то, что вызвало бы мои возражения или что-нибудь, что увлекло.

Мне товарищ Кирпотин напомнил, что в этом же зале, отражая наскоки по тем временам каких-то хранителей лефовства и т. д., я выступал против формализма. Мне это очень легко, но этой темы, на мой взгляд, теперь больше не существует в энциклопедическом ее смысле. Бессмысленно сейчас говорить о формализме как таковом. Его, по-моему, нет. Скажем, — есть пережитки.

Что же я понимаю под формализмом? Вообще, — и я уже касался этого в прошлый раз, — в истории искусств сменялись школы, последним на нашей памяти были акмеизм, футуризм в литературе, кубизм в живописи. Все это можно объединить под общую рубрику — формализм. Говоря естественно, живо, просто, — первое, что меня ошеломляет, что бросается в глаза при напоминании о формализме, это то, что это было черт знает когда, и если еще остались какие-то люди, которые в это верят, то они прежде всего достойны сожаления, как люди, задержавшиеся на какой-то детской стадии.

Что же художник выводит из пределов школы? Художника из пределов школы выводит обретение собственного лица. Так что формализм, с точки зрения субъективной, — художника — это задержка развития, а с точки зрения объективной, для читателя, для страны, для культуры, в которой человек этот задержавшийся остается, — это отсутствие лица, безличье. Значит, формализм — это есть просто состояние людей, которые не разорвали со школой нахождением своего собственного пути, судьбы художнической, а судьба художника — не есть биография — куда ездил художник, кого любил и кому изменял, — это уж дело человека, — а это его творчество, проверенное эпохой, читателями и т. д. Даже в более узкой среде, нежели нынешняя, если бы это не был народ, — даже в международной своей фазе, в своей нынешней исторической нити, — я просто не знаю понятия шире, — если бы это была

только группа какая-то, как когда-то интеллигенция и т. д., — и то десятилетиями они не могли удержаться, а равно и такой узкий читатель этого бы не выдержал.

Что такое натурализм? Это — просто не знаю что, — это самое худшее. Вы помните, когда я начал о том самом духе недовольства, — я понимаю и принимаю, я живу вообще этим духом недовольства, и сам недоволен... Когда я об этом говорил, то говорил очень сбивчиво, туманно. Никак по-другому я и сейчас не могу сказать, потому что боюсь, что опять мне пришьют какое-то пророчество, прорицание, — я говорил просто о духе предвидения, присущем всякому искусству. Если художник идет по верному пути, он совершенно невольно какой-то зачаток будущего улавливает, потому что зачаток будущего во всяком организме присутствует и дотронуться до органического не только в прямом смысле, но и в переносном смысле — организма общественного — уже значит соприкоснуться с будущим. На этот счет я возвращаюсь к несоответствию нашего нынешнего искусства потребностям эпохи.

Я хотел бы только сказать несколько слов вот о чем. Может быть, я опять выскажу мысль спорную. Может быть, нужно найти другой термин, но я хочу охарактеризовать одну сторону вопроса. По-моему, наше искусство несколько обездушено, потому что мы пересолили в идеализации общественного. Мы все воспринимаем как-то идиллически. Мы уподобляемся тем фотографам, которым самое важное, чтобы хорошенькое личико получилось. Я говорю не о лакировке, не о прикрашивании фактов, это давно было сказано, с этим борются и т. д., — я говорю о внутренней сути, о внутренней закваске искусства. Не торопитесь, подождите, вы увидите, что это очень спокойная мысль и может быть допустима. По-моему, из искусства напрасно упустили дух трагизма. Я считаю, что без духа трагизма все-таки искусство не осмысленно. Что же я понимаю под трагизмом?

Я вам скажу, товарищи. Я без трагизма даже пейзажа не принимаю. Я даже растительного мира без трагизма не воспринимаю. Что же сказать о человеческом мире? Почему могло так случиться, что мы расстались с этой если не основной, то с одной из главных сторон искусства1? Я ищу причины этому и нахожу их в совершенно неизбежном недоразумении. Мы начинали как историки. Как историки мы должны были отрицать трагизм в наши дни, потому что мы объявили трагичным все существование человечества до социалистической революции.

И естественно, если человечество в том состоянии боролось во имя нынешнего, — то, конечно, оно должно было прийти к этому нынешнему состоянию и оно не является трагичным. Давайте переименуем то состояние, объявим его «свинством», а трагизм оставим для себя. Трагизм присутствует в радостях, трагизм — это достоинство человека и серьезность его, его полный рост, его способность, находясь в природе, побеждать ее. (Голос: Совершенно неверно!Шум.)

Ну, товарищи, в конце концов вот и все. Я еще раз повторяю, что жалею о своем прошлом выступлении, о его сбивчивости. Этой сбивчивостью я несомненно себе вред принес, но думаю, что это не обойдется без пользы не*для меня, а для всех нас. Нам надо как-то по-иному разговаривать и, может быть, мы этого достигнем. (Аплодисменты.)

J 6 марта 1936

НА ОБСУЖДЕНИИ ПОДГОТОВКИ К ПУШКИНСКОМУ ЮБИЛЕЮ

Пункт 1

Мне представляется, что товарищ Ставский представляет себе два рода собраний: одно торжественное собрание, вроде толстовского. Тут уместна оглядка на Достоевского. Тут надо выделить человека из среды писателей, который всю душу вложит в свой доклад. Я не знаю, будет ли это торжественное собрание. Может быть, это будет форма коллективного празднования годовщины среди писательского актива.

Ты сказал, что имеется группа писателей, знатоков Пушкина, посвятивших свои силы этому, и мы будем просить их быть докладчиками по этим темам. Я только не представляю себе, будут ли на пленуме обычные прения и обсуждения или он примет несколько иной характер. Я думаю, что это будут не споры по докладам, а какие-то дополнения. Это будут те мелочи, с которыми совестно выступать самостоятельно. Но по поводу больших докладов это будет уместно.

Словом, это будет жизнь, на три-четыре дня посвященная Пушкину.

Я не знаю, можно ли совместить эти два плана — план торжественного заседания перед публикой...

(Ставский: Какая публика ? Ведь это все наши друзья, единомышленники.)

Мы и перед пленумом не ставим стражи у дверей, но одно дело, если это в писательском кругу, а другое дело, если всенародно. Может быть, можно это совместить и устроить в Большом театре.

Возьмите съезд писателей. Это был не пленум, это было гораздо торжественнее и ответственнее. Это происходило в Колонном зале, и хотя все было сорганизовано, но были экспромты и все же это было на какой-то приятной высоте. Мне кажется, что мы должны иметь в виду пленум именно такого характера. Пленумы проходили всегда страшно скучно.

(Ставский: А вы говорили во время пленума: «Ах, как он чудно идет».)

Ну, сейчас другая мерка. Что по Минску хорошо, то по Пушкину плохо.

Пункт 2

Мне жалко и неловко выступать с таким слабым багажом, как у меня. Вещь дичайшая. Зимняя дискуссия нас напугала, и из осторожности уже ничего не знаешь, и о себе не знаешь. Например, Глобу я просто не читал. С вашим романом, Иван Алексеевич, мне повезло. Я знаю несколько страничек. Но то, что я знаю из этой вещи, достаточно, чтобы возразить вам, товарищ Никулин.

Я этот разговор воспринимал только в идее, теоретически просто о той трудности, которая возникает для художника, когда он берется за выполнение темы Пушкин в стихах. Это действительно предельный труд, это наперед противоречиво. Но напрасно думают, что подход к этому в прозе особенно отличается.

Тут многие говорили, что представленный материал наперед известен, стоящий на высоте и это затрудняет обращение с ним. Я, в частности, возражу Луговскому, который сказал, что когда пьеса написана о герое неизвестном, так ты не знаешь, что тебя ждет из явления в явление, а тут ты знаешь все наперед и в этом трудность. В таком же положении была греческая трагедия. Так что трудность не в этом.

Все остальные выступавшие правильно указывали, что вся штука в том, что Пушкин не материал, Пушкин не вещество, а энергия. Он сам о себе написал все, что мы сегодня разбирали.

И вот я должен поздравить Ивана Алексеевича не только за тот громадный скачок вперед от вещей ранее написанных, этого я не стал бы говорить, я не сумел бы судить, а просто за скачок вперед от состояния литературы хотя бы зимой. Тогда мне казалось, что мы такое отмочим. Было ощущение какого-то предела, и от этого предела мы отходим.

Вы эту задачу разрешили. Ваш роман вещь не производная от биографии, что было бы обязательно либо разводить водой, либо засахаривать, либо еще хуже, если бы вы принялись оригинальничать и постарались переплюнуть Пушкина. Вы пользуетесь материалом, который имеется, а не производите свои страницы.

Чем очень хороши эти страницы? Они хороши тем, что самое важное в нашем ремесле — это слог. Не язык, не стиль, а быстрота или медленность движения языка.

Там у вас в этих страницах, где описывается бегство, имеется какое-то естественное стремление, непреднамеренное, не искусственное, а естественное.

Чем еще хороши эти страницы. Они написаны языком, который похож на пушкинский. Хотя нельзя так выражаться, что это язык Пушкина, но слова, сложившие биографию Пушкина, слова, сложившие это предание, дошедшее до нас — работали как раз с такой быстротой, как вы изложили. Это похоже на те слова. В этом смысле эти страницы художественны и в этом мое возражение Никулину.

Пункт 3

Я вот что. Как это ни странно, несмотря на то, что я долголетний приятель и люблю Пильняка, но в конце концов я не так далек оттого, что говорил Луппол. Прежде всего этот документ. Пильняк мне его прочитал и он мне не понравился, и я ведь тебе это прямо сказал. Я не понял, что заставило Пильняка свой собственный образ списывать со сплетен. Что это за третьи лица, которые говорят: «Ах, Пильняк!» Это первое. Второе — это уже относится не к Пильняку, но позволь мне напомнить, что ты написал сбоку. Мне не нравится: «Помощь Союза» и т. д. У тебя, Борис, есть нотка логически вредная для художника. Тут не в этом дело. В самом себе находишь пружину, на которой держится жизнь и жизнь держалась. Во всем, что ты пробовал, замышлял и читал, меня это всегда интересовало. Я рад твоим трудностям сейчас, потому что это заставляет тебя каким-то образом остановиться. Твой очерк — он не фактографичен. Ты когда писал очерк и пишешь, то у тебя хвосты лирические, повествовательные остаются, хотя бы в виде интонации. Ты какие-то цифры многозначительные перечисляешь в лирическом виде. Тебе романы надо писать. А общественную помощь я понимаю только в смысле атмосферы, в смысле сведений, и это будет толкать тебя вперед, и не надо тут ни к Ставскому ездить, ни советоваться. Да плюнь ты на Ставского и пиши сам. Мы мужественный коллектив, который должен сам преодолевать трудности. Что это сиротский дом какой-то?

Поздравь меня с сиротским коллективом. Ты скажешь, что один сиротский дом на сто душ, а я скажу, что на тысячу душ. Разве ты будешь рад этому?

То, что ведется по такой линии, глубоко прискорбно и пагубно, это исходит из какой-то глубокой выдумки, часто поддерживаемой нами. Критики преступным образом оробели. В структуре нашей действительности печать это просто слабое место, она бледна, она не в уровне идет.

Почему я не только не боюсь сказать это, но не боюсь жить с этим? Потому что я знаю, что это надстройка десятого порядка. Вся пильняковская трагедия исходит от выдумки, и он должен от этого отделаться. Очень хорошо, что это случилось, я его поздравляю. Конечно, какие-то шаги будут сделаны в этом отношении навстречу, но без молочка, разведенного водой.

Ведь есть какой-то советский календарь. Многие себе представляют, что к этому восходит политическое воспитание, политическое наполнение общественной жизни, контуры общественной трагедии. Я не поверю тебе, что так ты себе представляешь.

С другой стороны, это не фронда с машинкой, напрасно вы этим возмущались. Это ведь какая-то бытовая растерянность, мне непонятная.

Словом, работать он должен, хочется ему работать, и нет у него хорошего здорового эгоизма в этом пожелании, не от этого исходил он, а надо, чтобы среди мельтешащих глупостей больше всего выпирало самое главное —- это желание работать.

Ты прости меня за резкость, но я уверен, что это на пользу тебе.

28 октября 1936

НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ В. Я. БРЮСОВА

...Давно мы называли этот период каким-то мракобесием. Но это может оказаться совсем не так. Некоторые черты, которые связывались с этими фигурами наших любимцев и учителей, — это не просто психологические категории, а это свойства тех отличий, которые на них фатально выпали исторически. Если Брюсов нам кажется более сухим, чем вечно вдохновенный Блок, то это потому произошло, что Брюсову пришлось открыть для Блока урбанизм, а самому пришлось остаться блюстителем определенного движения.

Тут нужно сказать и о счетах, которые имелись между Брю-совым и Белым. И это не просто потому, что это Блок, это Белый, а это Брюсов...

А это потому, что драматическое сращение времени было нам преподнесено реальностью и таковым в нашем сознании осталось. Во всем этом нужно разобраться. Этим нужно очень серьезно и с большой любовью заняться, и, конечно, нельзя так вот, тут за этим столом, так, походя, не экспериментируя, создавать. Вот такое ощущение этого трагизма — явление всякого большого поэта и по-своему поэта Брюсова мною руководило, когда я писал ему это поздравление.

Я поздравляю вас, как я отца Поздравил бы при той же обстановке. Жаль, что в Большом театре под сердца Не станут стлать, как под ноги, циновки.

Жаль, что на свете принято скрести У входа в жизнь одни подошвы: жалко, Что прошлое смеется и грустит, А злоба дня размахивает палкой.

Вас чествуют. Чуть-чуть страшит обряд, Где вас, как вещь, со всех сторон покажут И золото судьбы посеребрят, И, может, серебрить в ответ обяжут.

Что мне сказать? Что Брюсова горька Широко разбежавшаяся участь? Что ум черствеет в царстве дурака? Что не безделка — улыбаться, мучась?

Что сонному гражданскому стиху Вы первый настежь в город дверь открыли? Что ветер смел с гражданства шелуху И мы на перья разодрали крылья?

Что вы дисциплинировали взмах Взбешенных рифм, тянувшихся за глиной, И были домовым у нас в домах И дьяволом недетской дисциплины?

Что я затем, быть может, не умру, Что, до смерти теперь устав от гили, Вы сами, было время, поутру Линейкой нас не умирать учили?

Ломиться в двери пошлых аксиом, Где лгут слова и красноречье храмлет?.. О! Весь Шекспир, быть может, только в том, Что запросто болтает с тенью Гамлет.

Так запросто же! Дни рожденья есть. Скажи мне, тень, что ты к нему желала б? Так легче жить. А то почти не снесть Пережитого слышащихся жалоб.

Простите, товарищи, что я волнуюсь, и волнуюсь главным образом не от чтения, а я также волновался, когда говорил Шен-гели. Потому что это напоминает вещи очень сильно однажды пережитые. И, пожалуйста, забудьте вещь, в которой я при вас так оскандалился. (Аплодисменты.)

20 декабря 1938

НА ЗАСЕДАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЕКЦИИ В КЛУБЕ ПИСАТЕЛЕЙ

Я не возьму слова, потому что мне нечего сказать. Мне очень нравится этот «Махан». Я опоздал, я не слышал доклада, выступления.

Я совершенно согласен с вами, что нужно придерживаться единообразия. Это не только в отношении близости к оригиналу, но даже в отношении формы перевода. Именно эта вероятность мужского окончания, она создает какое-то звучание образа в переводе, и это является своеобразием, <которое> нарушается введением чередования рифмы мужской и женской.

Что касается ямба, вообще качества перевода, то мне очень понравилась энергичность ямба в этом отрывке. Отчасти это есть в кусочке, там где «глаза...» и т. д. Там я заметил одну вещь. Это мелочь, а между тем я выскажу это пожелание. Чего, мне кажется, следовало бы совершенно избегать — неточных <рифм>.

А вообще — очень хорошо. Особенно с «Маханом» как-то хорошо, повествовательно передано. Тянет прочесть этот перевод не только как произведение переводчика, а с какой-то верой к нему относишься, что через него узнаешь Низами, и через Низами — Персию, и это тебе ума прибавит. Это огромное достоинство.

25 марта 1939

THE POET BORIS PASTERNAK SAYS:

In the majority of cases the Russian translations of Shakespeare that were made in the 19th Century are fairly good. They were sufficiently flexible and give one insight into Shakespeare as a dramatist, the most important thing.

Pve tried to follow the old translators. But for me more than for any of them Shakespeare represents realism. It is a golden rule with me that any contact with the great poet demands naturalness. Even in translation Shakespeare has to be as plausible and comprйhensible as, for example, an original Russian play by Ostrovsky or Lev Tolstoy.

It is in this spirit that I translatйe! Hamlet, Romeo and Juliet, Antony and Cleopatra and Othello, and am now working on a translation of King Henry the Fourth.

In my translation of Hamlet and in the interprйtation given by honored artist of the republic Livanov, Hamlet is not a psychological rebus or metaphysical symbol. Rather he is the earthly and impetuous image of that higher spirit that has inspired great crusaders, men of science and leaders of people's movements throughout the ages. Hamlet's words «To be or not to be» are not a dilemma of suicide, but a living demand for moral foundations for existence.

In addition, we do not forget that Hamlet was successor to the King's throne and hence accustomed to command, even in his thoughts. Therefore his changeable moods, inconsistent thinking, violent movements and abrupt speech do not need the explanation his pretended madness gives them. They are lawful without simulation in the willful, spoilt man who has unexpectedly corne up against life, proud, eager and withal, bold

8 сентября 1944

1 Говорит поэт Борис Пастернак: В большей части случаев русские переводы Шекспира, сделанные в XIX веке, очень хороши. Они достаточно гибки и дают самое главное представление о Шекспире как о драматурге.

Я пытался следовать старым переводчикам. Но для меня больше, чем для кого-либо из них, Шекспир представитель реализма. Для меня золотым правилом служит то, что общение с великим поэтом требует естественности. Даже в переводе Шекспир должен быть так же общедоступным и понятным, как, например, оригинальная русская пьеса Островского или Льва Толстого.

В этом духе я перевел «Гамлета», «Ромео и Джульетту», «Антония и Клеопатру» и «Отелло» и теперь работаю над переводом «Короля Генриха Четвертого».

В моем переводе «Гамлета» и в трактовке, данной заслуженным артистом республики Ливановым, Гамлет не психологическая загадка или метафорический символ. Скорее он земной и порывистый образ того высочайшего духа, который в течение веков вдохновлял великих крестоносцев, ученых или вождей народных движений. Гамлетовы слова «Быть иль не быть» не дилемма

НА ШЕКСПИРОВСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. ГЕНРИХ IV

Это именно та хроника, в которой выведен знаменитый толстяк и обжора Фальстаф. Хроника называется «Генрих IV», но название не соответствует ее содержанию. Потому что это скорее хроника об отрочестве и юности будущего короля Генриха V. И вот его, так сказать, злым гением, совратителем и в то же время дядькой является этот вот Фальстаф.

Действие происходит приблизительно в 1400 году, но, собственно, — это Англия 1600 года, шекспировская Англия.

Когда мы думаем о Шекспире, перед нами встают те 350 лет, которые нас от него отделяют. Но это расстояние... — наверное, о нем не подозревал Шекспир, во всяком случае, оно его не касалось и не волновало. Но гораздо интереснее, какая картина открывалась перед ним, когда он сам оглядывался назад.

И что же? За ним лежало относительно довольно спокойное столетие, целый век тюдоровский. Хотя это и было, понимаете, время церковных реформ, Генриха VIII, Марии Кровавой, но по сравнению с той войной Алой и Белой розы и с теми междоусобицами и беспорядками, которые до этого были, — это был век постепенно налаживавшихся, в конце концов устоявшихся, примелькавшихся и надоевших нравов. Это было то, что по-английски называется «добрая старая Англия». Это приблизительно соответствовало тому, что мы мыслим, когда говорим о довоенном уровне.

Вот выражением этого, такого английского довоенного уровня был Шекспир. Он был именно выражением веры в то,

самоубийства, но живой призыв к нравственным основам существования.

В дополнение мы не должны забывать, что Гамлет был наследником престола и поэтому издавна привык повелевать даже в своих помыслах. Поэтому его меняющиеся настроения, непостоянство в мыслях, резкие движения и отрывистая речь не нуждаются в объяснении, будто это следствие его мнимого безумия. Они законны без притворства в волевом, избалованном человеке, который неожиданно пришел в противоречие с жизнью, гордом, запальчивом и при этом смелом (англ.).

что улицы, пивные, дома, человеческие привычки, предметы утвари, посуды и всего этого созданы Господом Богом приблизительно так же, как листья на деревьях. Что это совершенно что-то естественное и так же, как казалось некоторым из нас в детстве, что даже железные дороги это часть природы.

Вот выражением этой веры является творчество Шекспира. Абытописательским, жанровым, я бы сказал даже, передвижническим воплощением этого всего является Фальстаф.

Мы всегда романтизируем, немножко перекрываем заморским лаком, когда переводим, когда вообще иностранного автора себе представляем. По существу же Фальстаф смешон не остротами своими, не выходками, а объемом своим и полусонным состоянием, которое мешает ему быть убедительным и веским, это главное его желание как раз.

Я вам прочту кусочки, которые как раз смешны этой трагедией Фальстафа.

1947

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПЕРЕД ЧТЕНИЕМ ПЕРВЫХ ГЛАВ «ДОКТОРА ЖИВАГО»

Я думаю, что форма развернутого театра в слове — это не драматургия, а это и есть проза. В области слова я более всего люблю прозу, а вот писал больше всего стихи.

Стихотворение относительно прозы — это то же, что этюд относительно картины. Поэзия мне представляется большим литературным этюдником.

Я, также как Маяковский и Есенин, начал свое поприще в период распада формы, — распада, продолжающегося с блоков-ских времен. Для нашего разговора достаточно будет сказать, что в моих глазах проза расслоилась на участки. В прозе осталось описательство, мысль, только мысль. Сейчас самая лучшая проза, пожалуй, описательная. Очень высока описательная проза Федина, но какая-то творческая мета из его прозы ушла. А мне хотелось давно — и только теперь это стало удаваться, —- хотелось осуществить в моей жизни какой-то рывок, найти выход вперед из этого положения. Я совершенно не знаю, что мой роман представит собой объективно, но для меня, в рамках моей собственной жизни, это сильный рывок вперед в плане мысли. В стилистическом же плане — это желание создать роман, который не был бы всего

лишь описательным, который давал бы чувства, диалоги и людей в драматическом воплощении. Это проза моего времени, нашего времени и очень моя.

Летом просили меня написать что-нибудь к блоковской годовщине. Мне очень хотелось написать о Блоке статью, и я подумал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке. (У Блока были поползновения гениальной прозы — отрывки, кусочки.)

Я подчинился власти этих сил, этих слагаемых, которые оттуда — из Блока — идут и движут меня дальше. В замысле у меня было дать прозу, в моем понимании реалистическую, понять московскую жизнь, интеллигентскую, символистскую, но воплотить ее не как зарисовки, а как драму или трагедию.

5 апреля 1947

РАЗГОВОР

С ПРОФ. ЭРИКОМ МЕСТЕРТОНОМ

Ich werde... entschuldigen... ich werde wiederhohlen was wir mit Ihnen Sprachen, mister Mesterton.

Ja, ja, ja. Aber ich habe Ihnen gesagt das in folge dieser fьnfzigen' Jahre, das Helfte des Jahrhundert, ьberall, die Leute haben ьberall solches erfahren, erlitten, also diese Inhalte, die Lebensinhalte, die Gedankeninhalte sind so neu, so ungeheuer, das schon die erstrittenen Formen in Vergleich damit zurьcktreten, zum Beispiel, alles scheint mir Formen zu sein: politische Formen, дsthetische Formen, das ist schon bekannt, aber nicht alles ist von den Inhalten durch diesen Formen umfasst, und es gibt viele biographische, eben was man in der Philosophie Inhalt nent, also Enkentnisse, Erkentnisse1.

1 Я прошу... извинить меня... я повторю то, о чем мы с вами говорили, господин Местертон.

Да, да, да. Но я вам сказал, что в течение этих пятидесяти лет, половины столетия, повсюду, люди повсюду

Die mцchte ich in der Kunst sehen nicht Richtungen, nicht Richtungen, die ich schon erprobt habe und die ich kenne, und nicht dem Kampf zwischen den Richtungen, linken Richtungen und rechten Richtungen, aber neue Inhalte bis zu Ende gedacht, bis zu Ende gedacht1.

Conter des consйquences, conter des consйquences non pas des consйquences logiques mais des consйquences crйatrices2... dass diese Inhalte also sich fruchtbar bezeugen, fruchtbar bezeugen; dass eben diese Inhalte, ich weis nicht, eine neue Philosophie oder neue Tendenz in allen Domдnen des Leben aushalten.

Ich mцchte mich als Kьnstler unter den Macht dieser Frage stellen3.

Un musicien franзais qui faisait ses йtudes a Moscou, m'a priй que je lui fasse une dйdicace, un inscription. Voila ce que j'ai lui йcrit.

J'ai parodiй la ligne de Verlaine: «De la musique, de la musique avant toute chose». Je lui ai йcrit:

«De la grandeur, de la grandeur avant toute chose. L'art en est le langage, l'expression. La sublimitй manifestй avec des invoitures non-chalamant voila ce qu'est la beautй.

столько перенесли и преодолели, что содержание жизни, содержание мысли, настолько обновилось и стало настолько неслыханным, что достигнутые уже формы устарели по сравнению с ним. По-моему, например, все политические формы, эстетические формы уже известны, но они не охватывают всего содержания, и много биографических, — именно то, что в философии называется содержанием или, скажем, — открытием.

Я бы хотел именно их видеть в искусстве, а не направления, которые я уже пережил и знаю, и не борьбу направлений, правых или левых направлений, а новое содержание, до конца продуманное (нем.).

2 Излагать последствия, последствия, не исторические последствия, а творческие... (фр.).

3 для того, чтобы это содержание было успешно засвидетельствовано, чтобы эти содержания выразили бы, не знаю, — новую философию или новое направление во всех областях жизни.

Я, как художник, хотел бы подчинить себя власти этих задач (нем.).

Il faut кtre grand, il faut le naotre ou le savoir apprendre. On l'apprend part toute une vie de pitiй pour les femmes et les enfants, par une vie pleine de bontй, prктйe aux autres et prouvйe de leur part.

II faut кtre grand, de quelle grandeur si agit il? De tout ce que vous voulez, de celle la qui est l'opposй de la petitesse, du mйdiocre, du stйril, de la verbeuse hystйrie de chaque art de se conordre, du romantisme par exemple.

Il faut кtre libre soverainement en roi, non par l'autoritй de son art, des usages environnants, mais de ses propres perfections acquise, franc de soi-mкme.

Il faut avoir remuй les monts vraiment que tout le monde le vit et non par vaine parole. Ayant les remuйs il faut en aller vers d'autres buts nouveaux»

Август 1958

1 Один французский музыкант, который учился в Москве, попросил, чтобы я сделал ему посвящение на книге, — дарственную надпись.

Вот что я ему написал. Я переиначил строчку Вердена: «Так музыку же первым делом...». Я ему написал:

«Величье, величье первым делом. Искусство — его голос и выраженье. Возвышенное, выраженное небрежно, со своеволием, вот что такое красота.

Надо быть великим, надо в этом родиться или уметь научиться. Этому учатся в течение всей жизни, проникнутой жалостью по отношению к женщинам и детям, жизни, полной доброты к другим и получившей подтверждение с их стороны.

Надо быть великим, — но о каком величии идет речь? Да в чем угодно, во всем, что противоположно ничтожеству, посредственности, бесплодию, словесной истерии в любом искусстве этого порядка, — например, — романтизму.

Надо быть совершенно свободным, — по-королевски, не только от признания своего искусства окружающими, но от своего собственного даже достигнутого совершенства, свободным от самого себя.

Надо сдвигать горы в реальности, всем образом жизни, а не только пустыми словами. А сдвинув их, надо идти дальше к новым целям» (фр.).

РАННИЕ РЕДАКЦИИ

НЕСКОЛЬКО ПОЛОЖЕНИЙ

<QUINTESSENTIA>

9. Gaudeamus1. Ритм. То, без чего она немыслима. Заунывна Вечная память. Ужасен вечный покой. Вечный жид — призрак равно потрясающий. Но, может быть, они не опасны. Их никто никогда не видал.

Зато виден воочию и воистину вечен тот Вечный Студент, которого всякий знает под именем Ритма, и который жив во всех решительно милостью Божией поэтах.

Он сед и несчастен, и в своем волнении, смешном и величественном, потерял счет столетьям и факультетам. Но, как во времена дилижансов, он и теперь падает на колено перед возлюбленной и, бросив шляпу под фортепьяно, раскрывает ей свое сердце. Оно бьется для нее, и никогда не перестанет биться. Слава ей! Будут еще столетья. И факультеты. Оно не перестанет биться. Слава ему!

10. Снова забота. А «свободный стих» это — слюна, на которую обращаешь внимание только тогда, когда она — бешеная. Только такая заражает меня. Тогда на короткое время я заболеваю водобоязнью, по излечении от чего здоровая боязнь воды

заставляет меня бегать vers libre'a2, на этот раз всякого. О, только бы подальше от слюны! Надо беречь его здоровье. Сколько

1 Первое слово и название студенческого гимна «Gaudeamus igitur / Juvenes dum sumus» — «Будем радоваться, пока мы молоды» (лат.).

2 свободный стих (фр.).

биться еще его сердцу! Сколько столетий впереди! Сколько факультетов. Подальше от вод и эссенций. Поближе к пятой. Кончу, чем начал. Заботой.

19 декабря 1918

ШОПЕН

<ОШОПЕНЕ>

1

Нам надо сказать тут несколько вещей, с нашей точки зрения важных и неотложных. Мы намеренно не анализируем понятий, которыми пользуемся, чтобы сократить и ускорить изложение.

Легко быть реалистом в живописи, искусстве, обращенным на внешний мир, и кроме того, по многим причинам, всегда стоящим на своих ногах в течение всей новой истории, самом послеримском, одухотворенном и человеколюбивом. Но нигде условность и уклончивость не прощаются так, как в музыке, ни одна область творчества не овеяна так духом романтизма, этого всегда удающегося, потому что ничем не проверяемого начала чистой отсебятины. Ни в одном артисты, — существа вообще экзотические, не кажутся в такой степени ряженными, а не просто людьми определенных занятий. И как все на свете, эта область держится исключениями. Их целая галерея, и они составляют историю музыки. Есть, однако, еще исключения из исключений. Их два, Бах и Шопен.

Неудивительно, что преимущественно они кажутся нам достоверностями в собственном платье, что их изобилующее подробностями творчество производит впечатление летописи жизни, что действительность больше, чем у кого-либо, проступает у них сквозь звук. Это главные столпы и создатели музыки инструментальной, самого свежего и недавнего из всего, что есть в музыке, несмотря на темноту ее допотопных старовокальных языческих корней.

Реализм в музыке это не иллюстративность программной или оперной музыки. Композитор-реалист это то же самое, что реалист-писатель. Изобразительные возможности слова ничуть не проще. Слово «земля» совсем не содержит черных комьев того, что оно означает. Яркость Гоголевского стиля достигнута не тем, что он подмешивал киновари в чернила. Реализм везде, даже в любом искусстве, представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та особая мера художественной детализации и завершения, которой от художника не требуют общие правила эстетики, его современники. Здесь остановился бы художник-романтик. К его услугам вымысел. В его распоряжении ходячая выразительность: театральная риторика, ораторское красноречие. Что же создает художника-реалиста? По-видимому, впечатлительность в детстве и техническая добросовестность в зрелости. Именно их порабощающая власть засаживает его за работу, романтику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания, их тирания, гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, на мой взгляд, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой судьбы художника и его поисков.

3

Очевидно, большой трагический дар немыслим без чувства объективности, а чувство объективности не обходится без мимической жилки.

Шопен был великим имитатором, по-видимому, правда, кроме вкуса и благородства, надо владеть и этой наблюдательностью комика и карикатуриста, чтобы провести ту ревизию всей музыкальной природы и ее преобразование, которое заключено в самом характере Шопена, в самой музыкальной его манере.

Как радикально отобрал он самое необходимое и выделил его, и усилил. Какое небывалое ударение получили после всего этого пересмотра некоторые узловые в мелодическом отношении ступени гаммы, как таинственно озарились некоторые гармонические закоулки с модуляциями той степени неожиданности, что они кажутся превращениями. Целая система будущих вагне-ровских и листовских новшеств предварена здесь и подсказана.

Замечательно, что, куда ни уводит нас Шопен и что нам ни показывает, мы всегда отдаемся его вымыслам без насилия над чувством уместности, без умственной неловкости. Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа. Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку. Это рыцарские предания в обработке Мишле или Пушкина, а не косматая голоногая сказка в рогатом шлеме. Особенно велика печать этой серьезности на самом шопеновском в Шопене — на его этюдах.

Если наставления Баха к игре на органе и на рояле (из них самое знаменитое «Темперированный рояль») хочется назвать практическим богословием в звуках, то этюды Шопена тоже выходят из педагогических рамок, в которых они хотя бы по имени задуманы. Эти технические упражнения представляют лучшие из трудов и изучений человеческого духа. Это музыкальные исследования по естественной истории духа. Это музыкальные исследования по естественной истории отчизны и родного дома, и отдельные главы фортепианного введения к смерти тем более поразительные, что половину их написал молодой человек двадцати лет. Значение Шопена шире музыки. Его произведения воспитывают и не музыканта. Это часть нашего общего образования. Лично мы обязаны ему безмерно многим и учились у него роли техники в творческих поисках. Его деятельность кажется нам вторичным открытием музыки.

11 февраля 1945

ЗАМЕЧАНИЯ К ПЕРЕВОДАМ ИЗ ШЕКСПИРА <ЗАМЕТКИ К ПЕРЕВОДАМ ШЕКСПИРА>

ОБЩАЯ ЦЕЛЬ ПЕРЕВОДОВ

Переводы нескольких пьес Шекспира, печатаемые ниже, органически примыкают к нашим остальным работам. В книгах, вышедших под нашим именем до революции и в ее начале, мы пытались сказать свое посильное новое слово о природе и жизни в поэзии и прозе. Позднее появилась «Охранная грамота», очерк наших воззрений на внутреннюю суть искусства. Предлагаемые переводы из Шекспира дальнейшее приложение тех же взглядов.

В них совершенно так же, как в наших оригинальных работах, мы старались дать наиболее полное понятие о занимавшем нас предмете, в данном случае о подлежащем переложению подлиннике. Мы ставили себе целью как можно живее и непосредственнее схватить его существо и передать его с наибольшим сходством.

В конечном счете для художника безразлично, писать ли десятиверстную панораму на воздухе или копировать десятиверстную перспективу Тинторетто или Веронезе в музее, тут, за вычетом некоторых тонкостей света, одни и те же законы. Нарисовать лив поэме о девятьсот пятом годе морское восстание, или срисовать в русских стихах

страницу английских стихов, гениальнейших в мире, было задачей одного порядка и одинаковым испытанием для глаза и слуха, таким же захватывающим и томящим.

За этой работой мы остерегались, как бы вызываемое ею ограничение не произвело в нашем круге затмения, обычного у работников узких отраслей. Убежденные в том, что настоящий перевод должен стоять твердо на своих собственных ногах, не сваливая своих слабостей на мнимую хромоту подлинника, мы предъявляем себе все требования, обязательные для всякого самостоятельного литературного произведения.

РИТМ ШЕКСПИРА

Ритм Шекспира неукротим и порывист. Он лежит в основании всего сказанного им и служит его словам объяснением и оправданием. Это, с одной стороны, присущий английскому стихосложению лаконизм идеальной английской ямбической строки, обнимающей целые противоположения и, благодаря этому, крылатой, как изречение, и с другой, это ритм свободной исторической личности, не творящей себе, по второй заповеди, кумира и, благодаря этому, прямодушной и немногословной.

РАЗЪЯСНЕНИЕ К «ЗАМЕЧАНИЯМ»

Выпуская после войны два тома Шекспировских трагедий в моем переводе, издательство «Искусство» предложило мне написать к ним небольшое предисловие. Оно вылилось в форму отдельных и очень коротких замечаний к каждой переведенной пьесе и по поводу нескольких попутных и занимательных вопросов Шекспировской биографии.

Предисловие не увидело света. Мне хотелось бы ознакомить с ним круг читающих. Я оставляю его почти без изменений, лишь дополнив несколькими словами о «Макбете», переведенном позднее, и о котором первоначально не было речи в предисловии.

Эту вводную статью я озаглавливаю «Замечания к переводам из Шекспира» для наибольшего соответствия заголовка содержанию.

«МАКБЕТ»

Трагедия «Макбет» с полным правом могла бы называться «Преступлением и наказанием». За работой над переводом трагедии параллели с Достоевским напрашивались с разных сторон.

Задумывая убийство Банко, Макбет говорит наемным убийцам:

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

Через одну сцену, в третьей сцене третьего акта, убийцы в ночное время стоят среди парка в засаде. На пир в замок съезжаются гости. Убийцы подстерегают приглашенного Банко. Они переговариваются:

Второй убийца

Наверно это он. Другие все Уж во дворце.

Первый убийца

Их кони повернули.

Третий убийца

Их увели. Дорога для езды

Идет обходом с милю. Верно, Банко

Пройдет чрез парк пешком, как ходят все.

Убийство дело отчаянное, опасное. Чтобы его совершить, надо заранее все обдумать и предусмотреть все мелочи. Воображение покушающихся, выводимых Достоевским и Шекспиром, работает так же трезво и точно над установлением последних подробностей, как и воображение самих писателей, их описывающих. Способность к уточнению частностей тут у авторов и их героев одинаковая. Это

двойной реализм детектива или уголовного романа, осторожный, тщательный, оглядывающийся, как само убийство.

Городское лето. Тесные переулки Петербурга. Жара. Мухи. Строительные, малярные, ремонтные работы в на лето оставленных пустующих квартирах. Это авторская детализация. А вот детализация героя. Решение повесить топор через плечо на лямке под платьем. Раздумывание над тем, с чего начать, что сделать в первую же минуту, как только отворит дверь закладчица.

И у Шекспира, в преддверии злодеяния, то же сумасшедшее, горячечное вхождение в подробности. Ночные потемки. Парк вокруг замка. Конная дорога в обход огибает его. Прибывающие гости спешиваются, сдают лошадей у ограды и пешком пересекают парк. Все прошли мимо. Убийцы их пропустили. Недостает Банко. Начинает идти дождь. Появляется Банко.

И еще одно сходство. Макбет и Раскольников убийцы не по складу характера, не природные злодеи. К преступлению того и другого приводят ложные построения, ошибочные умозаключения на основе шатких, произвольных предпосылок.

В одном случае это целый пожар честолюбия, зажженный предсказанием ведьм. В другом слишком далеко зашедшее позитивистское допущение, что если Бога нет, то все дозволено и в ряду явлений убийство человека ничем существенным не отличается от любого другого действия, не предосудительного, не встречающего возражения.

Особенно огражден от последствий и может быть спокоен Макбет. Что может грозить ему? Сошедший с места и движущийся лес? Человек, не рожденный женщиной? Значит, кровь можно проливать безнаказанно. И действительно, какой закон может быть приложен против Макбета, если, придя к власти королевской, сам он станет единственным источником законодательства?

И вот оказывается, лес все же трогается в путь и не рожденный женщиной является, воздаяние приходит.

Еще несколько слов о главной героине. Конечно, леди Макбет человек сильной воли, чудо выдержки и хладнокровия. Все это неоспоримо. Но еще поразительнее, мне кажется, в этом образе общие черты женщины в замужестве, жены, по-своему образцовой, спутницы и помощницы человека власти, высоко залетевшего честолюбца.

Размышлять, сомневаться, составлять планы — дело мужа, хозяина. Она — их исполнительница, в тысячу раз более последовательная, чем он, и в преследовании его целей заходящая так далеко, как ему не снилось.

Она берет на себя непосильную ношу, и силы ее под конец надламываются. Она умирает не от угрызений совести, а от нравственного изнеможения, от бесцельности всего совершенного, такого страшного, от душевной усталости.

1956

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР. ТРАГЕДИЯ «МАРИЯ СТЮАРТ»

<«МАРИЯ СТЮАРТ». ТРАГЕДИЯ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА>

1

Шиллер написал «Марию Стюарт» за пять лет до смерти и, в 1800 году, на рубеже кончавшегося тогда восемнадцатого и едва начинавшегося девятнадцатого столетия. В деятельности Шиллера эти годы были также периодом больших внутренних перемен.

Ему исполнился сорок один год. Значительная часть его жизни была прожита. Эта истекшая, основная ее доля была чуть ли не с детства отмечена бурными, из рамок обычного выходящими, обстоятельствами. Шиллер долго томился в школьной неволе, отданный казеннокоштным воспитанником в Вюртем-бергскую высшую военную академию, за самовольные отлучки из которой он расплачивался отсидкой в карцере и фухтелями. Он кончил это училище военным врачом, с обязательным зачислением на

государственную службу, но, питая отвращение к медицине, отказался от врачебной деятельности и дезертировал из Вюртемберга. Последовали пестрые годы его скитаний пешком и на лошадях по городам и княжествам многообластной тогдашней Германии, встречи и поощрения, творческие поиски, поиски заработка, поиски крова. Эта пора была за плечами, миновала.

Позади были также шумные успехи «Разбойников», «Коварства и любви», «Заговора Фиеско» и «Дон Карлоса», неистовых пьес, написанных со всею яростью первого юношеского воодушевления. Несмотря на свой огонь и бунтарство, мятежные пьесы эти во всем соответствовали духу уходившего века, века париков и косичек, века просвещения, поклонявшегося отвлеченным началам разума и справедливости. Они носили на себе, кроме того, беспорядочный отпечаток шиллеровской неустроенности, его метаний из крайности в крайность, его мытарств, его увлечений.

Пьесы эти, всюду прогремевшие и прославившие автора, не могли, однако, избавить его от бедности, в особенности когда он женился и когда в семье пошли дети.

Помощь в беде пришла откуда не ждали. Иностранные почитатели исходатайствовали Шиллеру от датского правительства пенсию размером в тысячу талеров в год.

Несколько лет, пока ему выплачивали это содержание, ушли у Шиллера на то, чтобы разобраться в себе и осмотреться кругом более спокойно. Он получил профессуру философии и истории в Иенском университете. Занимаясь теми же предметами дома для собственных целей, он написал несколько статей по эстетике и известный свой труд «Историю тридцатилетней войны». Он сблизился с Гете, натурой глубоко от него отличной, инстинктивно пытливой и природно-всеобъемлющей, и почерпнул много плодотворного из этого сближения. Работа над собой не оставляла досуга для художественной деятельности. Шиллер временно от нее отказался.

И когда после такого перерыва он вернулся к оставленному творчеству, давшему потом «Валленштейна», «Орлеанскую деву» и «Вильгельма Телля», Шиллер открыл этот богатый заключительный период работою над «Марией Стюарт», тема которой давно его привлекала.

2

История Марии Стюарт необычайна и поражает всякого. Дочь шотландского короля Иакова Пятого, она родилась в 1542 году в резиденции шотландских королей, замке Линлитгау. Вскоре потеряв отца, она пяти лет от роду была отправлена матерью, которая правила Шотландией в течение ее несовершеннолетия и сама была из французской семьи знаменитых Гизов, к королевскому двору во Францию на воспитание. Марию предназначили в жены будущему королю Франции Франциску Второму, вто время шестилетнему ровеснику Марии. Через десять лет их обвенчали и короновали. Слабый и болезненный Франциск пробыл на троне только два года и умер. Восемнадцатилетняя Мария овдовела.

Это было время страшных брожений во всем мире. Благодетельные влияния века Возрождения, перед тем сказавшиеся в искусстве, охватили к этому времени остальные, широчайшие стороны жизни, политику, науку, религию. Обновлению Европы изо всех сил сопротивлялись ревнители старого.

Их духовными вождями были дяди Марии, Гизы, исступленные католические изуверы, виновники будущей Варфоломеевской ночи. Они нашли опору в лице короля Испании Филиппа Второго и в союзе с ним готовили этим проблескам нового во всей Европе кровавую расправу.

Мария рано, подростком, насмотрелась резни и ужасов. Она была свидетельницей неудавшегося протестантского восстания в Амбуазе и жестокого его подавления, с пытками и публичными казнями на площадях, с колесованием и четвертованием за-

живо и другими истязаниями, на которые была так изобретательна эта бесчеловечная эпоха.

В странном соседстве с этим жестокосердием протекала утонченная жизнь двора, балы, празднества, театральные представления. Есть свидетельства об этих развлечениях в записках старшего современника Марии, французского придворного

Брантома. Мария слыла первою красавицей и любимицей этого общества. Всесторонне по тому времени образованная, Мария говорила и писала на многих языках и наделена была от природы незаурядным поэтическим даром. Когда-то, до рождения Марии служивший пажем у ее отца в Шотландии, Рон-сар был теперь учителем Марии в Париже. Вероятно, тут, в этом блестящем, бездушном и распущенном кругу зародилась, но еще не развилась будущая нетерпеливая страстность Марии и ее нравственная неразборчивость. Неожиданно, в разгаре этих увеселений и ужасов в Шотландии скончалась мать Марии, замещавшая ее на престоле, и перед Марией встала необходимость отправиться в далекое, по наследству доставшееся ей, почти незнакомое королевство.

3

Там она застала дела еще более запутанные, чем во Франции. Смуты не были новостью в Шотландии. Два века подряд не терпевшая власти над собой своевольная шотландская знать враждовала со своими королями из дома Стюартов, из которых ни один не умирал естественной смертью, но все кончали насильственно, трагически.

Мать Марии и она сама были католичками. Новым оружием аристократии против них было религиозное учение пуритан, одно из самых решительных разновидностей протестантства.

Преобразователь шотландской церкви Джон Нокс, в свое время подстрекавший народ против правительницы Марии Гиз, был закован в цепи и два года провел на французской галере. Его освободили по ходатайству Эдуарда Шестого, короля Английского, и Нокс некоторое время прожил у Кальвина в Женеве. После смерти Марии Гиз он вернулся на родину и теперь без стеснения, открыто предавал эту «Новую Иезавель», как он называл Марию, анафеме. Одно из его воззваний, выпущенных против нее, было озаглавлено: «Трубный глас против нечестивого правления женщины».

Его многочисленные ученики и последователи толпились под окнами дворца Марии, собирались на улицах Эдинбурга, потрясали дланями, громко гнусавя стихи из Библии, и, ни в чем не понятные Марии, наводили на нее ужас.

Она была новым человеком в Шотландии и не знала местных условий. С нею оставался женский штат каммерфрейлин, вывезенный ею из Франции, и кучка молодых почитателей, сначала проводивших ее до Кале, а потом потянувшихся следом за нею за море.

Вождем недовольных лордов был двоюродный брат Марии Муррей. Чтобы укрепить свое политическое положение, Мария его приблизила, ища в нем опоры. В то же время вторым браком она вышла замуж за другого своего родственника, лорда Дарнлея, страстно в нее влюбленного, красивого, ветреного юношу. Из слепой, не имевшей основания ревности Дарнлей на глазах у Марии заколол одного из приехавших с нею обожателей, ее секретаря и любимца Риццио. Мария не простила Дарнлею этой крови. Она не помешала новому своему ухаживателю, силачу и сумасброду графу Ботвелю, которым она увлеклась до самозабвенья, разделаться с Дарнлеем. Дарнлей пал жертвой Ботвеля. Мария отдала свою руку убийце. Ботвель стал ее третьим мужем.

Свою трилогию о Марии Стюарт английский поэт Суинберн открывает именно этими днями приезда Марии в Шотландию. Коренную вину Марии, оправдывающую

ее будущие несчастья, Суинберн видит в легкомыслии и опрометчивости, с какими, теряясь среди поклонения и нападок, Мария спешила от человека к человеку и от положения к положению, ни на чем не останавливаясь и все попутно забывая. Между тем предметами ее переменчивости были живые люди, и они возвышались и падали, и рушились судьбы, и слетали головы, в зависимости от покровительства Марии или ее пренебрежения.

Убийство Дарнлея было подхвачено в лагере недовольных как знак к еще более резким выступлениям. Это убийство было последней каплей, переполнившей чашу их терпения. Оно подлило масло в огонь совсем других, более глубоких и сложных обстоятельств. В Шотландии вспыхнула и все жарче стала разгораться гражданская война. Мария набирала и распускала войска, давала сражения и то побеждала, то терпела поражения. Весной 1568-го года, после одной решительной и проигранной битвы она с верными ей отрядами была оттеснена к южной границе Шотландии, перешла ее и вынуждена была обратиться к своей двоюродной сестре Елизавете Английской с просьбой о пристанище. Елизавета велела поместить Марию в одном из пограничных замков на севере, лишив ее свободы передвижения. Марию взяли под стражу. Начались мытарства девятнадцатилетнего плена. Марию переводили из замка в замок. С течением времени условия ее содержания ухудшались, постепенно превращаясь в обыкновенный вид тюремного заключения. Особенно суровыми они стали с переводом Марии к Паулету в Фотерингей, в последние четыре года ее заточения. В эти годы участились разрозненные восстания английских католиков в ее пользу, которые происходили и ранее, наряду с заговорами отдельных самоотверженных безумцев, пытавшихся освободить Марию силой. В 1586 году, после одного нового, раскрытого и предупрежденного покушения на жизнь Елизаветы, Марию судили, приговорили к смерти и казнили.

4

Этой заключительной главе в жизни Марии посвящена трагедия Шиллера «Мария Стюарт». В ней две потрясающих картины, сцена свидания Марии с Елизаветой и потрясающая сцена ее прощания перед казнью. На этих сценах держится вся драма, остальные служат подготовительными и соединительными звеньями к ним.

«Мария Стюарт» наименее мечтательное и романтическое из произведений Шиллера, наиболее естественное, сильное и земное.

Шиллер писал «Марию Стюарт» не по заранее составленной предвзятой схеме. Он взял действительный исторический случай, редкий и волнующий, и поэтически изложил его.

Лица и перипетии трагедии списаны с первоисточников. Несколько мелких отклонений от исторической точности вызваны необходимостью. Одни сделаны в интересах сжатости, другие ради большей цельности впечатления.

События четырехлетней длительности уложены в рамку двух или трех дней. Обе главные героини выведены в том неопределенном возрасте условной молодости, который всегда присущ женским образам, увековеченным историей. Свидания королев на самом деле в истории не было, или мы о нем не знаем.

Образ Елизаветы в драме не шаржирован. В судебном деле Стюарт она действительно вела себя лицемерно и уклончиво. А это ведь тоже была необыкновенная женщина, сама едва ушедшая от гибели, когда в дни отрочества она томилась узницею в Тауэре, а царствовавшая тогда родная ее сестра, Мария Кровавая тысячами сжигала на кострах протестантов, среди которых было столько друзей Елизаветы. Без преувеличений и неискаженно показан Берли, в действительности бывший большим законоведом и богословом своего времени. Историческая Елизавета

как на каменную гору надеялась на его политический разум, в шутку называя его «Sir Spirit» (Господином Духом).

Любопытная подробность, сохраненная летописями, скрыта за подкупающим, порывистым характером Мортимера. Половина заговорщиков, самоотверженно проливших свою кровь за Марию, начинали шпионами, которых завербовал и приставлял к заключенной Уольсингем, посол и министр полиции Елизаветы. Побежденные обаянием Марии, они из ее врагов и тайных осведомителей превращались в беззаветно преданных ей защитников. Так было с Гиффордом, так было с Парри, Бабинг-тоном и другими. Эту частность, почерпнутую из документальных материалов, Шиллер ввел в историю Мортимера.

Многие, втом числе знаменитый историк Мишле в своей двадцатитомной истории Франции, упрекали Шиллера в идеализации Марии и ее характера. Они строили предположения о том, в какую сторону, к каким страшным катастрофам повернулись бы события в Европе, если бы какое-нибудь из покушений на Елизавету увенчалось успехом и по восшествии на престол Мария восстановила бы в Англии католичество и открыла фронт Великой Испанской армаде.

Но трагический писатель не обязан следовать этим допущениям. Если он поддается чувству жалости и очарования, продолжающим действовать в пользу героини на протяжении столетий, если он заражает нас этими чувствами и возвращает им жизнь, его задача разрешена и назначение оправдано. Сложный мир его собственного замысла, а не далекая, во всей подлинности уже не восстановимая быль, вот с чем обязаны благодарно считаться театр, зритель и читающее потомство.

СЛЕПАЯ КРАСАВИЦА ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ КАРТИНА 4-я.

УТРО НА ПОЧТОВОЙ СТАНЦИИ

Разговор Дюма с Сашей Ветхопещерниковым в трактире

Дюма. Да, ведь это старое родовое имение со своими преданиями, страшными и захватывающими, как мне говорили.

Саша. И все они исторические достоверности, а не измышления. В Пятибратском пролито много крови, подвизались замечательные личности и буйствовали самодуры, выказывались образцы высокого мужества и совершались преступления.

Дюма (вынимает записную книжку). Говорят, тут были волнения еще до Петра Первого.

Саша (подведя Дюма к более свободному окну). Нет, еще гораздо раньше. Из-за идущего снега это плохо видно. Замечаете вы возвышенность вроде кургана, по ту сторону большой дороги?

Дюма. Разумеется. Очень высокий холм.

Саша. Тут, по дошедшим до нас сведениям, стояли виселицы Стеньки Разина. Крепостное право в России совсем не такого древнего происхождения. Крестьяне стали рабами, холопами после Смутного времени. Это обращение в неволю было тогда нестерпимо по новизне и непривычности и, разъяряя людей свежею неправотой, приводило к народным возмущениям, частым, кровавым и беспощадным.

Дюма (записывает). Имение и тогда уже носило свое название?

Саша. Пятибратским оно названо позже, при Петре Великом. Тут тогда удавили младенца, законного наследника, под предлогом, будто бы в имении родился двухголовый уродец. Указом Петра все виды противоестественного вырождения подлежали сдаче в анатомические музеи. За скрытие монстра и обход закона владельцам тогда порядком нагорело, но это было лучше, чем если бы их судили за детоубийство. Тогда тут будто бы грызлись и не могли разделиться несколько совладельцев, как уверяют, пять братьев, отчего имение и названо Пятибратским.

Дюма. Еще про людоедку какую-то рассказывают.

Саша. Была, была такая. Это вы про графиню Домну Убойницу слыхали. Еще Сатанихой ее звали. Сколько людей она насмерть забила! Девок кипятком обваривала, щипцами палила. Другие не хуже лютовали, все с рук сходило. Этой не спустили. Но зато ей досталось. На любовнике с государыней они не сошлись. Судили ее за душегубства, за извод людей, к смерти приговорили, заменили торговой казнью с лишением имени, звания, свободы и прав состояния. Вы через Москву проезжали?

Дюма. Да.

Саша. Долго в ней стояли? Дюма. Две недели.

Саша. О московских улицах имеете понятие? Дюма. Очень слабое.

Саша. У Бориса и Глеба в Арбатском на привозе палач кнутом ее наказывал. Говорят, хотя знали про нее, какая это крово-пивица-изуверка, люди на площади замертво падали от жалости. Из толпы деньги на помост бросали, чтобы бил не так жестоко. Выжила она на эшафоте. Потом в монастырском застенке под землей мальчика прижила от караульного солдата. Сюда в имение его привезли. Воспитали, прятали. С тех пор всякие сказки о нем, самые невероятные, будто бы чуть ли не весь здешний род от него пошел, господа и люди. И все перемешалось и перепуталось.

Дюма (торопливо записывает, не поспевая за Сашею). А что это такое Сумцовское дело? (См. дополн<ение>.)

Саша (оглядывается кругом, прикладывает палец к губам). Об этом молчок. Дело это темное, никому до конца не ведомое, и о нем не принято говорить. В имении мы будем с вами видеться ежедневно. Там при случае доскажу я вам то немногое, что сам знаю по этому поводу. Но одно из замечательных лиц этого дела и его главную невинную жертву вы сами сейчас увидите. За этим человеком послали, он сейчас придет на станцию. Это содержатель близлежащего въезжего двора и питейного дома Прохор Никитич Медведев. Он разместит по горницам своего трактира проезжающих, застрявших здесь по причине непогоды. Вы тоже, может быть, попадете к нему. Вот его история. По делу, о котором вы спрашивали, он был ложно оклеветан и приговорен к двум тысячам шпицрутенов. Его гоняли сквозь строй в несколько сроков с долгой отлежкой в лазаретах в промежутке. Виновница дела, одна из теток графа на смертном одре призналась во взведенной на Медведева напраслине. Доследование подтвердило судебную ошибку. Медведева вернули с сибирской каторги, граф дал ему вольную, наградил деньгами. Медведев пустился по винным откупам, разбогател и быстро пошел в гору. У него трактир на большой дороге, свои лошади и извозчики. Он с успехом соперничает с государственной почтой. Вы неоднократно спрашивали о крепостных и желали их видеть отпущенными на волю. Сейчас вы увидите, чего может достигнуть русский человек из простых мужиков, если с самого начала не ставить законодательных препятствий каждому его шагу к свободе, грамотности, к преуспеянию.

После вопроса Дюма: А что такое Сумцовское дело?

Саша Ветхопещерников. А вы уже и про это слышали? Это темное, до конца не раскрытое и никому не ведомое дело. Но самое замечательное из (о Прохоре Никитиче как в рукописи).

Все, что случилось с предшественниками нынешнего владельца Пятибратского, с его дядей и теткой. Дядя графа Иринея Орестовича, щеголь, кутила и мот Илларион, женился на дочери богатых соседей-помещиков, Людмиле Архиповне Сумцовой, принесшей в качестве приданого необозримые и частью непроходимые Сумцовские леса, лежащие вдоль знаменитой Владимирки. На Сумцовском перегоне близ Ундолы часто совершали побеги арестанты из мимо препровождаемых партий. В Занежной деляне, которая называется «Зайдешь не выйдешь», по преданиям, скрывался гремевший в свое время разбойник и беглый каторжник Костыга. Поговаривали, что

его знали мужики деревни Дальней, среди них молодые тогда крестьяне Пахом Суре-пьев и Фрол Ащеулов, впоследствии на долгие десятилетия выбранный в сельские старосты, занимавшиеся в то лето валкой строевого леса рядом с Занежною деляной, и помогали Костыге прятаться. Молодые граф и графиня были добрые, вздорные и ветреные люди, горячие и доверчивые. Дворовым было очень хорошо у них, дворня прислуживала и жила у них на положении вольнонаемной. Граф и графиня отбирали себе в ближайшую челядь молодых и приглядистых малых и девушек, расторопных и способных, обучали их грамоте, приближали к себе, хорошо содержали.

Молодой граф часто отлучался в столицы, играл там и жил разгульно. Он стал расстраивать перешедшее к нему по наследству состояние, пошел расточать полученный от жены в приданое капитал. Пошли учащаться его измены Людмиле Архиповне, его многочисленные сторонние увлечения.

Вначале это огорчало до слез и обмороков Людмилу Архиповну, доводя до мысли о самоубийстве. Она никогда не могла успокоиться и привыкнуть к проделкам мужа, но с течением времени приучила себя смотреть на них сквозь пальцы.

Среди домашней прислуги молодых Норовцевых выделялись Прохор Никитич Медведев и камердинер молодого барина Глеб Леонтьевич Щеглов. Вся людская обожала барыню и сокрушалась за нее, но так как забулдыга-барин был хотя пропащим, но в основе неплохим и незлобивым человеком, то и осуждение, которое он вызывал по отношению к себе, не восстанавливало против него. Его порицали с сожалением, без вражды и неприязни. Больше всех из прислуги сочувствовали барыне Прохор Медведев и Глеб Щеглов, дружившие между собой. Постепенно родились и стали усиливаться слухи, будто сочувствие камердинера Глеба к барыне далеко не того невинно христианского свойства, как это изображали в доме, и что его преданность ей перешла границы дозволенного. Даже в детях Норовцевых, тогда народившихся, Иринее и Ирине сплетники желали видеть сходство с Глебом Щегловым. Надо прибавить, что в предшествующих поколениях уже тяготевшее над Пятибратским темное предание и толки налагали на жителей из рода в род переходивший обет или долг молчания. Из безотчетного страха потревожить что-нибудь такое, открытие чего грозило бы общему миру и спокойствию, в Пятибратском молчали не только о том, о чем лучше было не говорить, но и не касались вообще ничего лишнего. Эта местная сдержанность и страх разгласки еще сгустили тот покров невыясненности, который остался лежать на таинственных и без того обстоятельствах загадочного Сумцовского дела. И вот выдалось это богатое бедами и потрясениями роковое лето 1832 года.

У Людмилы Артемьевны пропали ее фамильные драгоценности безмерной красоты и стоимости, фермуар без укладки, алмазные серьги и брошки в трех футлярах, целая шкатулка редкостных безделушек, всего на сумму в несколько сот тысяч и все сразу. Пропажа обнаружилась, когда Илларион Иринархович попросил у жены фермуар для временного ломбардного заклада с целью уплаты неотложного карточного проигрыша, и Людмила Архиповна отказала ему не только в удовлетворении его просьбы, а через несколько дней и в том, чтобы дать ему взглянуть на эти вещи, которых он клятвенно пообещал не трогать.

КАРТИНА 7-я.

СПЕКТАКЛЬ ПЕРЕД ПОСТОМ

Одна из проходных комнат с окнами во двор в усадебном дворце графов Норовцевых в Пятибратском. Через одну или две комнаты в левую сторону — зрительный зал домашнего театра. В таком же расстоянии направо — большая дворцовая банкетная. От времени до времени слева и справа отзвуки шума, не мешающие разговорам в проходной, как-то: волны нарастающего и затихающего рукоплескания из театра и отголоски смеха, шагов и звона посуды из банкетной. В

середине комнаты, несколько согнувшись и навострив уши, супруги Пичугины прислушиваются к ходу представления в зале, которое с минуты на минуту должно прийти к концу.

Галина Пичугина. Сейчас кончат и поведут ужинать. Я мимо заглянула в банкетную. Все, кажется, как следует. Столы, сервировка, освещение.

Алексей Пичугин. Не наша печаль. На то у графа дворецкие.

Слева входит Кубасов. При его появлении супруги почтительно выпрямляются, делают, однако, любезно шутливую попытку призвать его к тишине, чтобы он своим зычным голосом не мешал представлению. Куки на, смеясь, прикладывает пальчик к губам, Кукин машет на него обеими руками.

Куки на. Помилосердствуйте, ваше превосходительство. Там перед их сиятельством спектакль дают.

Чубасов. Небось не оглушу. Там, пожалуй, не спутают, разберутся, кто такой Кубасов, кто такая Федра. Ха-ха. Впрочем, некоторые певички... того. Весьма-с, весьма-с. Я не прочь пройти, свести знакомство. Не любитель чиниться, знаете. Готов осчастливить, кто мне приглянется. [Прямой характер, открытый, без церемоний.]

Галина Пичугина. Сейчас кончат. Артисты разгримируются, спустятся в зал, в публику. У нас всегда такое заведение. За ужином познакомитесь.

Кубасов. Неужели за один стол сядем?

Галина Пичугина. У нас, ваше превосходительство, граф на все со своей колокольни смотрит. А впрочем, вот и они, их сиятельство, легки на помине.

Входит граф Иоанникий Игнатьевич Норовцев.

Граф Норовцев. Кто это тут разорался? В зале ни слова не слышно. Безобразие. Ах это вы, ваше превосходительство?

Кубасов. Моя вина, ваше сиятельство. Такой от природы голос зычный. Впрочем, весьма поучительное зрелище. Скажу больше, — занятное. Весьма-с, весьма-с. Среди присутствующих, кажется, две-три значительные личности, если не ошибаюсь?

Граф Норовцев. До некоторой степени. Пожалуй. Адъютант его императорского высочества великого князя Игоря Кирилловича, француз путешествующий — знаменитость да несколько титулованных, — родня. Да и вы, наконец. Забыл, простите (кланяется подчеркнуто вежливо).

Кубасов. Грех смеяться над простым служакой, ваше сиятельство. Конечно, куда нам до ваших штукарей и лицедеев дворовых. Вы на них годами лоск в Париже наводили. А мы из мелкопоместных, верной службой русским государыням и государям свой род возвысили, взращены на медные деньги.

Граф Норовцев. О что вы, что вы, как вы заблуждаетесь. Мне ваше мнение о виденном до крайности ценно. С нетерпением жду, что вы на это скажете.

Кубасов. Добро, коли так. Хотел бы верить. Занятное зрелище, поучительное. Кроме того, значение просвещения. Благодетельная великая сила. Но вот какого рода возражение. Я на все смотрю в интересах целого, с точки зрения государственной пользы. Ваши актеры — дворовые. Баловством, образованием, исполнением выдуманных положений, в которых они в действительной жизни не могут оказаться, вы их подымаете на несвойственную их сословию высоту, наряду со свободным состоянием дворян, которые их смотрят и удостаивают своим присутствием и своим одобрением. Вы следите, ваше сиятельство, за моею мыслью?

Граф Норовцев. Да, если только это — мысль.

Кубасов (увлеченный собою и не заметив колкости). Разумеется, свыше возвещено близкое улучшение доли землепашцев. Царское слово свято. Кто не верит в исполнение августейшей воли. Сверх того, главный ревнитель ожидающихся преобразований, его императорское высочество великий князь Игорь Константинович,

ваш личный друг детства. Кроме того, сами вы, ваше сиятельство, общественный деятель достаточно признанный и определившийся.

Граф Норовцев (саркастически кланяясь). О помилуйте, вы мне льстите.

Кубасов (опять не замечая насмешки, продолжает). Вы — покровитель искусств и освободительных стремлений, а главное вы — председатель здешнего губернского комитета и член целого множества крестьянских и землеустроительных комиссий. Все это так, все это я понимаю. Но, дорогой мой. Это, может быть, случится не позднее чем завтра. Но пока еще этого не случилось. Воли крестьянам еще не вышло. Повсеместно в силе еще и действуют законы старого порядка.

Граф Норовцев (которым овладевает его обычный недуг, болезненное нетерпение, в момент приступа доводящее его до бешенства). Ну что же вы остановились? Высказывайтесь до конца. Не обращайте на меня внимания.

Кубасов. Заметьте, мужичков только по губам помазали, они и голову потеряли. Обнародование освобождения приурочивали к Рождеству, теперь ждут к Благовещенью. Между тем поступают жалобы от помещиков. Крестьяне волнуются и выходят из повиновения. Теперь...

Граф Норовцев. (Он давно в раздражении сжимает и разжимает кисть правой руки, хватаясь за спинку легкого гостиного кресла и на все лады вертя и качая его, словно собираясь поднять его, замахнуться им и запустить в Кубасова.) Теперь. Что же вы остановились.

Кубасов. Принимая во внимание наследственные тайны Пя-тибратского...

Граф Норовцев. Что-о-о? Что вы сказали?

Кубасов. Как председатель уездной управы, я поневоле соприкасаюсь с уездными архивами.

Граф Норовцев. Но ведь это бабьи бредни столетней давности. Как вам не стыдно повторять эти басни.

Кубасов. Однако...

Граф Норовцев. Все давно выменено, искуплено, заглажено. Нет уж, будет, будет. Не хочу больше слушать эти небылицы.

Кубасов. Да ведь это вашей чести, ваше сиятельство, не задевает. Это ваши родичи в предшествующих поколениях.

Граф Норовцев. Я сказал вам. Баста, довольно.

Кубасов. У вас в роду соединились крайности. И вольнодумство, и человекоистязательство, и подвижничество, и чудовищные преступления.

Граф Норовцев (подымает кресло над своей головой, бросаясь к Кубасову, к нему подбегают оба Кукина).

Куки на. Успокойтесь, ваше сиятельство.

Граф Норовцев (опускаяруку, утирает лоб платком. Ослабшим, задыхающимся голосом.) Прошу прощенья. Готов дать вам удовлетворение, если потребуется. Впрочем, зачем я повторяю эти нелепости, которые я презираю и в которые не верю. Пеняйте на себя. Никому не советую мне перечить. —

Кажется, спектакль кончился, Галина. По-моему, публика расходится. Кукина. Так точно, ваше сиятельство.

В продолжение следующих нескольких минут большой поток гостей и зрителей, хлынувший из зрительного зала вправо, по направлению к банкетной. Военные высших чинов, шляпы в руках, парадные мундиры, шпоры и аксельбанты, дамы в вечерних туалетах. Обрывки восклицаний и разговоров. «Бесподобно». «Хорошо подобранная труппа». «Состав императорских театров в Москве и Петербурге тоже, я слышала, скуплен с бору да с сосенки по разным имениям». «Скажите, ma tante, а

играют ли у нас в России артисты из свободных, не крепостные. Нет, я не смеюсь, ей-богу, какой тут смех!»

Вскоре в толпе начинают появляться смешавшиеся с ней исполнители и исполнительницы второстепенных ролей, статисты и статистки в классических костюмах никогда не существовавших античных пастухов и пастушек. Вскоре, подмытые и унесенные толпою, движущейся вправо, в ней растворяются и пропадают из комнаты Кукины, граф и Кубасов. Вместе со вновь прибывающими из зала в их гуще в комнату входит актер Петр Агафонов. Он недоволен, расстроен, отвлечен в сторону чем-то своим, никому не ведомым. Ему кивают, знаками выражают умиление, восторг, участие. Изо всего этого он не замечает ничего или очень мало, что тут же обнаруживается из его ничуть не деланного, крайней рассеянностью объяснимого «своя своих не познаша» с княжной Лидой Рокшанской.

Лида Рокшанская. Как я рада за вас, Пьер.

Агафонов. Когда опять к нам приедете?

Княжня Рокшанская. Господь с вами, Пьер. Куда уезжать мне, откуда приезжать? Я год безотлучно в Пятибратском. Зачем вы делаете вид, будто не узнаете меня?

Агафонов. Как не узнаю. Вы княжна Лидия. Я страшно устал, княжна. Приезжайте к нам поскорее и почаще.

Княжня Рокшанская. Вы просто-напросто хотите довести меня до слез, Пьер. А меж тем много ли у вас таких верных друзей, как я. Я знаю, чьи это проделки. Графиня Софи хочет поссорить нас. Агафонов. Напротив. Я всегда вам так рад.

Княжна исчезает в толпе.

О будь я свободным! Я тотчас со Стешей, с Катей Ланту-хиной, с Сашей Ветхопещерниковым, учителем, да с двумя-тремя лучшими актерами махнул бы в Питер. Там бы мы свой театр основали. Деньги, люди, связи нашлись бы, успех был бы на нашей стороне, счастье бы нам улыбалось.

Входит слева дочь графа Софи Норовцева.

Софи. Пьер, я так рада за вас. Но об этом потом. Спешно требуется ваша помощь. Папа опять там из себя выходит. Пойдемте, урезоньте его. Вы действуете на него так благотворно.

Уходят.

В комнату входят председатель уездной уголовной управы Чубасов, правитель театральной конторы Алексей Александрович и начальница костюмерной Галина Николаевна.

Галина Николаевна. Мы не утомили вашего превосходительства нашим присутствием. Мы, наверное, их превосходительству надоели, Алеша.

Алексей Александрович. Я тоже так полагаю.

Чубасов. О, напротив. Очень, очень полезные сведения. Кое-что я счел долгом записать, как вы имели случай заметить. Вот ваш карандаш. Он мне больше не нужен. Благодарю вас.

Галина Н иколаевна. Простите за назойливость, но так уж я от природы откровенна. Я вдова офицера. Мой муж убит на дуэли. Скажу больше. Его оклеветали. На него легла тень незаслуженного позора. Он вынужден был застрелиться. И что же. Это не восстановило меня против остального общества. Народ, интересы государства для меня выше личной пользы и всегда на первом плане.

Чубасов. Очень похвально. Очень похвально.

ВТОРОЙ ВАРИАНТ КАРТИНЫ 7-й

Дворец графов Норовцевых в Пятибратском. В нижнем этаже вдоль фасада идет анфилада проходных комнат с ковровою дорожкой через все. В правом конце их находится танцевальная зала дворца, в левом — большая банкетная. Одна из комнат

анфилады. Окна в парк. Ночь. Зима. Два-три фонаря на дворе. В усадебном театре в чаще парка идет и близится к концу драматическое представление, в танцевальном зале внутри дворца происходит балетная репетиция, которая тоже с минуты на минуту должна кончиться.

В неполно освещенной комнате Дрязгин и Дрязгина, стоя и не сходя с места, то поглядывают в окно в глубь темноты парка, то краем уха прислушиваются к шуму в зале, дожидаясь конца спектакля и репетиции.

По половику анфилады ровным шагом, как по линейке, расхаживает судебный следователь из города Платон Стратонович Курбасов. Он ходит по анфиладе взад и вперед из конца в конец, и когда проходит по комнате, где стоят Дрязгины, они почтительно сторонятся с коврика, давая ему дорогу, и потом опять занимают прежние места.

Дрязгина (по проходе Курбасова из правой двери елевую). Какой высоченный. Нагибается по привычке под притолоками, хотя не достает до них головой.

Дрязгин. Он из военных. Страшный человек. Покойного государя министров любимец. Всем в уезде ворочает.

Дрязгина. Его на спектакль не звали. Я сама расписывала приглашения. Зачем он из города? Не к добру это.

Курбасов (следуя из левой двери в правую, кДрязгиной). Ты кто?

Дрязгина. Начальница костюмерной, ваше превосходительство.

Курбасов (к Дрязгину). А ты?

Дрязгин. Управитель репертуарной.

Курбасов. Шут вас подери, с вами голову потеряешь. У других лен, пенька там, свекла какая-нибудь, а тут одни лампионы и помада. Графовы дворовые?

Дрязгин. Никак нет, ваше превосходительство. От рождения вольные. По вольному найму.

Курбасов. Приношу извинения. Знал бы, не стал тыкать. Имена?

Дрязгин. Дрязгины, Харитон Онуфриевич и жена Ксения Алексеевна.

Курбасов. К <черту> батюшков ваших. Харитон и Ксения. Обойдемся без отчеств. (Проходит в правую дверь.)

Дрязгин. Он хочет попасться графу навстречу нечаянно. Он спрашивал, по какой граф пройдет дороге. Неприятное, говорит, дельце.

Дрязги на. Наверное, страсти бабкины столетние. Неужели что-нибудь новое. Конца нет этим разбирательствам.

Дрязгин (взглянув в окно). Похоже, расходятся. Тогда и репетировать перестанут. Как в банкетной?

Дрязги на. Дворецкий сказывал, все готово. На полтораста персон сервировано, как приказано. Много гостей именитых. Адъютант его императорского высочества, французский путешественник проезжий.

Дрязгин. Дюма.

Дрязги на. Да, господин Дюма. Дружок пустельге нашей. Сам как Агашка-удача, играет и пишет. Померещилось тебе. Не видать в окно, чтобы расходились.

Дрязгин. Видно, ошибся я.

Курбасов (возвращаясь из правой двери). И много у вас, скажи, Харитон, лесу этого?

Дрязгин. Не мерили, ваше превосходительство. Конца нет. Говорят, опушка в другой губернии.

Курбасов. Парк тоже заглох порядком. Я два действия посмотрел, не усидел. А как сюда шел из павильона, только один двор пересечь, а чуть не заблудился.

Дрязгина. Вот к весне крытые портики построят, легко будет переходить. А когда фейерверк и иллюминация, все как днем видать.

Курбасов. Молчи, не спрашивают тебя, Онуфрия.

Дрязгина. Ксения, ваше превосходительство.

Курбасов. То бишь дебри изрядные, пардон, Ксения.

Дрязгин. Необозримые урочища.

Курбасов. Зато и гнездо известное разбойничье. Тем и прославились.

Дрязгин (крестится). Что вы, что вы, ваше превосходительство.

Курбасов. Даты что переполошился. Небось не повесим. Поздно. Стеньки, Стеньки Разина старина глубокая, государыни Екатерины голубушкино время.

Дрязгин. Мало ли что сказывают, не к ночи будь помянуто. Говорят, три раза горело Пятибратское. Подожгли.

Курбасов. Подожгут в четвертый. (Проходит елевую дверь.)

Дрязгин. Куда это он слова закидывает? Все обиняками какими-то, что тут скрывается. Граф ли не в меру высоко по делам своим вознесся? По всей Руси, сама ведь знаешь, чтим. Ну — освобождение крестьян, губернские там всякие комитеты. Он, его сиятельство, хоша и титулованный, а все не государь. Не может баловство такое братьям сенаторам в Питере нравиться. Дескать хошь ты и граф, а всяк Еремей про себя разумей.

Дрязгина. И Петька со Стешкой, простые холопы, бознать что о себе думают. Хоть будь они сорок раз таланты и гении, хоть десять лет проживи мальчиком и девочкой в обучении в Париже. Черт ли мне в том, что вас забавы и игрища прославили, может быть, и я была бы не хуже бездельница да знаменитость, когда бы мне совесть не мешала. Публика руки себе отбивает, вам хлопавши. Эка невидаль! Званья вам эта стукотня не прибавит. Баре не баре и мужики не мужики. Так, нивесть что, ни павы ни вороны, самое подлое племя.

Дрязгин. Цыц. Назад он идет.

(Курбасов, появляясь из левой двери.)

Курбасов. Дремучие леса. Высидел я два действия, ушел с антракта. Неплохо. Федра ты Федра. Отчего же не Федра. Можно и Федру. Правда, на Балканах турки христиан притесняют...

Дрязгина. Сущая правда, ваше превосходительство, притесняют, ах как притесняют.

Курбасов. В такие времена до этих ли пустых забав.

Дрязгина. Святая правда, ваше превосходительство. Не поверите, мы с мужем назад с минуту о том же говорили.

Курбасов. Смущает и другая сторона. Рабы играют свободных. И неплохо играют, вот что вредно. Правда, предначертаниями императорского величества, которые не замедлят сказаться в недалеком будущем, крепостная зависимость отменяется, крестьянам обещана воля. Но этого еще не случилось. Действуют старые законы. Прежние отношения остаются в силе. Положение и так неясное, а тут еще эти крепостные театры. Разумеется, просвещение — великая благодетельная сила, кто спорит. Но годится ли мазать простых людей по губам, подавать преждевременные, а тем более ложные надежды? Небось у вас и так все в брожении. От помещиков поступают жалобы, крестьяне повсеместно выходят из повиновения.

Дрязгина. Извините, ваше превосходительство, ваши речи попадают в самую, что называется, точку. Прошу прощения, вот я, к примеру сказать, во втором браке. Упокойник первый муж мой, офицер, на себя руки наложил по причине оговора. Его оклеветали и опозорили, судили и разжаловали с лишением дворянства. Он застрелился. Он пал жертвою несправедливости. Казалось бы меня, вдову покинутую,

горе должно было бы озлобить, против людей и наших законов восстановить. Но я не забылась. Россия, благо родины остались для меня выше личных собственных моих огорчений.

Курбасов. Похвальный, очень похвальный образ мыслей.

Дрязгина. Да, к чему я это говорю. Мне смирение помогло. Вот я с нынешним мужем Харитоном Онуфриевичем вольные птицы. Я, женщина, жизнью пораненная, могла бы с ним куда хочу улететь, хоть за море, меня никто не держит. А хотя я не податного сословия, бедная дворянка, и пути никуда мне не заказаны, я не бросаю Пятибратского из преданности и благодарности, я верна своему делу, не то, что наши звезды и светила крепостные, небось сами видели, какую бурю одобрений им выражали, эти только волею и бредят, им только покажи отпускную издали, они графа и не вспомнят и знать не захотят, мигом кто куда разлетятся. Да разве для них что свято. Они и в Бога не веруют, им и царь нипочем, иссвоевольничались. А как графом облагодетельствованы, пуще родных детей им заласканы?

Курбасов. Это'кто же, например, осмелюсь полюбопытствовать?

Дрязгина. Да почти что все, можно сказать. Ну зачем далеко ходить, первые зачинщики — наши актеры лучшие Петр Агафонов да Степанида Трущобина.

Курбасов (вынимает памятную книжку). Не найдется ли у вас

карандашика. Дрязгина. Пожалуйста. Премного обяжете. Курбасов (записывает сказанное в книжку. По рассеянности не

возвращает Дрязгиной карандаша). Благодарствую, очень

ценные сведения. Похвальный, очень похвальный образ

мыслей.

ДВА РАННИХ ВАРИАНТА

ПЕРВЫХ ДВУХ ЯВЛЕНИЙ 7-й КАРТИНЫ

1

Стеша Л ентехина (пробегая мимо)». Опять ты со своей философией, Петя, «все кругом мертвые, одни мы с тобой живые». Ну время ли мне это выслушивать. (Оглядывается, прислушивается.) Меня Чубасов преследует. Отведите его в сторону, ты да кордебалет труппы, заговорите. Я затрещину ему залеплю, не выдержу. Что тогда будет. Нас схватят живыми, три деревни до смерти кнутом запорят.

Убегает.

Знатная Зрительница (входя навстречу Агафонову мимоходом). Насилу прорвалась к вам. Небывалый успех. Поздравляю.

Агафонов (рассеянно, отсутствующе). Благодарю вас. Когда опять к нам приедете?

Знатная Зрительница. Не понимаю. Как приеду? Откуда приеду? Я гощу в Пятибратском безотлучно зиму и лето и никуда уезжать не собираюсь. Вы хотите сказать, что не замечали моего присутствия?

Агафонов. Приезжайте поскорее.

Знатная Зрительница. Вы продолжаете смеяться надо мной? Где вы витаете, никого кроме себя не слыша?

Агафонов. Приезжайте почаще. — Виноват, вы слышите, какой-то содом совсем близко по соседству. На кого-то кричат, кто-то оплошал, чье-то упущение. Кто-то изволит гневаться. Это его сиятельство граф. Ему вредно раздражаться. Пойду успокою его.

Ранние редакции Оба выходят.

Агафонов возвращается с графом Норовцевым.

Агафонов. Как вам не стыдно. Из-за какого-то соусника.

Граф Норовцев. Я его в солдаты отдам.

Агафонов. Приходить в бешенство от всякого пустяка!

Граф Норовцев. Как ты со мной разговариваешь. Как вы все научились разговаривать со мной. Но я тебе все прощаю. Я хочу поговорить с тобой.

Агафонов. Я тоже. Но у вас сейчас гости. Многолюдное общество. Отложим. Это проходная комната. Сюда поминутно входят, заглядывают.

Граф Норовцев. Нет, именно сейчас. Мы запремся с обеих сторон. (Запирает обе двери.) Нам не помешают. Этого нельзя откладывать.

Агафонов. Извольте.

2

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ СЦЕНА ПЕРВАЯ

«Цветной мешок», задняя комнатка рядом с большой банкетной в летнем дворце графов Норовцевых. Оттуда через арку с занавесью, которою закоулок отделен от главного помещения, все время ослабленные отзвуки голосов, гула шагов, звона посуды, отдаленной еле различимой музыки, смеха, в степени, не мешающей ходу действия. В комнату заглядывают и скрываются, входят и выходят. Перед началом действия кто-то за сценой, совсем по соседству бушует и кого-то распекает: какое-то упущенье, скандал.

Актер Петр Агафонов. Благодарю вас, княгиня. Когда опять к нам приедете?

Знатная Зрительница. Как когда приеду? Я живу здесь неотлучно на ваших глазах постоянно и никуда не отлучалась. Вы хотите сказать, что никогда не замечали меня.

Актер Петр Агафонов. Приезжайте почаще.

Знатная Зрительница. Вы, кажется, изволите насмехаться. Будьте почтительнее, когда с вами разговаривает дама.

Актер Петр Агафонов. Простите великодушно. Там граф, я слышу, опять из себя выходит. При его комплекции это ему так вредно. Вот, слышите, кричит, что дворецкого в солдаты отдаст.

Уходят оба, через минуту Агафонов возвращается с графом.

Граф. Ты играл бесподобно, Петя. Я плакал, ты неподражаем. Ты идешь вперед семимильными шагами.

Агафонов. Оставьте, ваше сиятельство.

Граф. При чем тут сиятельство? И к чему этот тон дурацкий? Я люблю тебя как родного сына.

Агафонов. Премного благодарю. Говорят, я действительно чем-то таким прихожусь вам, родней внебрачной.

Граф. Ах, ты и это знаешь, голубчик. Возможно, возможно. Ты идешь вперед, дружочек, в сапогах-скороходах.

Агафонов. Оставьте, граф. Вы знаете мою заветную мечту, мое самое затаенное желание.

Граф. На что тебе воля? Через год-два вы все равно ее по указу получите. И все разлетитесь и сопьетесь. Ты посмотри на Алешку и Гальку, на Галину Николаевну и Алексея Александровича. Они из неподатного сословия и даже, может быть, дворяне. Они не прикреплены к земле, им дорога повсюду открыта. Что же их тут держит? Преданность мне и делу.

Агафонов. А на что они годятся, кроме того чтобы костюмы из кладовой выдавать и роли переписывать, колоды деревянные без души и таланта. А куда они от вас пойдут, если вы их погоните? Куда они денутся, кому они нужны? А еще туда же, сволочь бездарная, поучать меня и Стешу.

Граф. Да кстати и Стеша отличилась. Какая божественная гениальная Федра.

Агафонов. Вы бы, если бы не обо мне, о Федре бы этой позаботились. Все эти восемь лет учения в Париже я ведь все видел. А фуроры, а овации... Французы руки себе отхлопывали, цветами забрасывали. Каково ей быть крепостной?

Граф. Как ты смеешь так голос на меня подымать? Я сказал, я всех бы вас отпустил давно, если бы не знал, что без моего участия это все равно случится не сегодня завтра. Я председатель губернского комитета по этому вопросу, его высочество великий князь, главный государев помощник по задуманному — мой лучший друг и твой горячий поклон ник. Как ты смеешь кричать на меня по этому поводу, имен но по этому?

РАННИЙ ВАРИАНТ

8-й КАРТИНЫ (ВЫЧЕРКНУТЫЙ).

ВЛЕСНОМ

Внутренность трактира. Окна по обеим сторонам зала. В правое видно сельскую церковь на лесной опушке, в левое — часть идущей лесом большой дороги с почтовой станцией невдалеке. Лес кругом.

В зале хозяин, Прохор Медведев, и актер Маркиан Удача. Первый, полускрытый стойкой, протирает и переставляет посуду на полках и на прилавке, второй, в сапогах и пиджаке поверх косоворотки, с небольшим переплетенным томиком и записною книжкой в руках, перелистывает томик, разыскивая какие-то места и страницы, читает, восхищается, утирает слезы, задумывается, что-то записывает, сочиняет. То и дело прячет обратно по карманам штанов и пиджака обе книжки, то и дело их вновь, для чтения и записей, вынимает. Беспокойная, рассеянная личность.

Маркиан. Теплынь какая! (Отворяет окно, в окно что-то влетает. Маркиан нагибается, подбирает с полу влетевшего жука.)

Маркиан. Майский жук. Ты подумай! В Благовещенье! Какая весна ранняя. (Жукулетает в окно, Маркиан делает безотчетное движение вслед, точно желая поймать его. Обращаясь к Прохору.) Ну и дальше что?

Прохор. Я думал, не выживу. Отсрочивали. На смерть не засекали. Отлежишься и опять марш под плети. В четыре срока. А разом нешто возможно.

Маркиан. Ну, а потом?

Прохор. А потом графская свояченица призналась, покаялась, перед смертью покаялась, это, говорит, я напрасно на Медведя сказала, это меня бес попутал, это все я.

М арки ан. Ну?

Прохор. Ну, они видят, — служебная ошибка, наговор. И воротили с каторги. Маркиан. И тут он тебе вольную дал.

Прохор. И тут он мне вольную дал за оговор, за напраслину. И пошел я служить у целовальников по откупам. Да ты знаешь ли, откель звание такое — целовальник.

Маркиан. Верно слышал, да забыл, ты скажи.

Прохор. Верный целовальник он называется как он крест целу-е? царской статьи казенной не воровать.

Маркиан. Ах, вот оно что! Ну а потом?

Прохор, Пошел я служить по питейной части сидельцем. Ну а тут, на твоей уже бытности, завел свой питейный дом. По-нашему сказать, кабак. Ну и, конечно, своих извозчиков и лошадей. У царской почты по ямской статье доход отбивая, по-русски сказать, казне конкурент.

Маркиан. А закон это позволяет?

Прохор. Отчего же. Этому не препятствуют. И у меня десятский Шохин в доме, земская полиция.

Пауза. Теплая весенняя тишина. Вдруг откуда-то из глубины леса становится слышно пение одинокой птицы, рассыпающей редко и раздельно, словно крупными горошинами, свои полные, медлящие звуки. Оба к ней прислушиваются.

Прохор. Ишь какая мастерица! Как ловко подбирает! Маркиан. Это кто?

Прохор. Я сам в певчих птицах нетверд, хоша и охотник. Полагаю, это — деряба, а по-нашему сказать — дрозд.

Маркиан. Я тоже так думаю. (Некоторое время слушают пенье птицы.) Видно, ветром оттуда принесло. И из храма пенье хлынуло. «Благовествует» начали. Отпуст прочтут, народ из церкви пойдет. Иные под твою елку повалят.

Прохор. А какой грех? Благовещенье Посту послабление.

Маркиан. Благовещенье — великий праздник.

Прохор. Спасибо, научил. Слава те Господи и меня не из речного песку делали. Крещеные.

Маркиан. Я не о том. Я знаю, был ты и в церковных старостах. Да вот слушай, как тут об этом говорится. Точно на земле в

Лесном, нынешним утром, сегодня! Так живо и просто. Вот слушай «Благовествует Гавриил...»

Прохор (перебивает). Благовествует Гавриил благодатной днесь... Я «Благовествует» назубок помню.

Маркиан. Нечего сыпать скороговоркой. Какая нетерпячка. Ты послушай, я тебе по-другому, с толком прочту. Понимаешь, входит он к Марии, к Богородице, и сразу с порога говорит: не удивляйся странному моему зраку ни ужасайся, архангел бо есмь. То есть он ее предупреждает, чтобы она не пугалась. Не волнуйся, говорит, я архангел, я к тебе с неба, это дело такое обыкновенное и, чтобы не забыть, я пришел тебе сказать, что ты родишь Бога, родишь Господа, Пречистая.

П рохор. Действительно, очень умилительно и душевно.

Опять слышно пенье птицы.

Эк опять ветром в окошко потянуло! И пенье из церкви докатывается. И гляди, никак гроза собирается. Это в Благовещенье, слыханное ли дело. Видишь, туча откуда надвигается. Грозовая, черная. Ты, чего доброго, притвори окошко.

Затворяют окошко. Заметно и все стремительно темнеет. Молния. Раскат грома. Прохор крестится, шепчет «Свят, свят, свят, Господь Саваоф, исполнь небо и земля...».

Снова молния и гром, тьма сгущается.

Маркиан. Какой раскат громовой долгий. И конца-то ему нет. Да гром ли. Похоже, будет — барабан.

ВАРИАНТ КАРТИНЫ 8-й. ТЕАТР В БЛАГОВЕЩЕНСКОМ

День Благовещения, престольный праздник в родовом имении графов Усольцевых, не в пример обыкновению, жаркий день ранней весны. Окна большой двухсветной залы трактира растворены с обеих сторон. В окна правой от зрителя стены видна действительная или только в предположении сельская церковь, в окна левой стороны — дорога и здание почтовой станции.

Снаружи входит в пальто с накидкою свирепого вида проезжающий с ручным несессером и, никого не видя в зале, обращается к пустому помещению, как к таковому, хриплым заспанным голосом.

Проезжающий в накидке. Это почтовая станция?

Как из-под земли возникает Феклисов, вылезающий из-под стола, под которым что-то шарил.

Феклисов. Я думал, обронили брошку. А это майский жук. В Благовещенье. Така весна ранняя.

Проезжающий в накидке. Я спрашиваю, это почтовая станция?

Феклисов. Извините. Это господ Усольцевых человек отпущенный Прохор, Прохор Никитич трактир держит и птицей торгует. Они сами вышедши. Ежели угодно, я кликну. Ямщики действительно это место любят. Редко до станции доезжают, тут останавливаются. А станция сама она — во-о-она, в окошко видать. У Прохора

Никитича свои лошади и извозчики. Он почтовому ведомству доход перебивает, по-русски сказать, конкурент.

Проезжающий в накидке. Ничего. Мне станция сподручнее. Меня кучер довезет. (Уходит, неторопливо и не сразу, потому что, путаясь, наступает на полы длинного дорожного пальто.)

Феклисов. Правда небывалый случай? Это я касаемо жука. Доброго здоровья.

Жук, которого Феклисов осторожно держал за полукрылья, высвобождается из его пальцев и вылетает в окошко. Феклисов бросается вслед, пытаясь поймать его.

Пауза. Теплая весенняя тишина. Чирикают, распевают птицы, особенно одна, которая откуда-то издалека, из глубины леса крупными редкими зернами, с долгими перерывами, роняет свои гулкие звуки. Не видно, как вошел и стал у стойки в глубине зала хозяин.

Прохор Никитич. Эка мастерица. Как подбористо выделывает. Это кто?

Феклисов. А я и не видал, как вошел ты. Я в певчих птицах и

сам нетверд. Это, думается, дрозд. Прохор Никитич. С кем это ты тут растабаривал?

Феклисов. Какой-то сумасшедший. (Взглянув в левое окно.) С почты никак кто-то.

Прохор Никитич (взглянув туда же). Да не кто-то, а сам смотритель.

Станционный Смотритель. Я за тобой, Никитич. Опять на станции дебош. Проезжие дерутся, избивают кучеров. Сделай милость, наведайся. У тебя легкая рука на скандалы. Ты у меня не одну потасовку улаживал, мне жизнь спасал. Сделай милость, сходи ко мне, разними драчунов.

Прохор Никитич (у него руки во время разговора заняты пере-ставлением с места на место на полках и на прилавке посуды, штофов, закусок и прочего). Ну что ты, ваше благородие, господин отставной, Христос с тобою. Ну куда я теперь отлучусь. Служба отойдет, публика сюды повалит. Даром что Пост. Пойдут лакать, только подавай. Не напасешься. Благовещенье. Да что у тебя там подеялось?

Станционный Смотритель. Я не знаю, как сказать. Сам не пойму. Молоденьких два из Питера, видать сами друг с дружкой сцепились, а потом пошли других задевать. Один, мне поблазнилось не господина ли графа племянник, может ошибка, налетает на кого не попадя, я, говорит, приехал хлебопашцев утружденных ослобонять, я всем, говорит, завтрашний день дам волю по всей губернии.

Прохор Никитич. Ясное дело, Ксюша. Графчонок Ксенофонт Усольцев. В пеленках отличался. Ну и что же.

Станционный Смотритель. Орут, орут, никому не дают слова сказать. Какой-то свой дворовый, попробовал, сумлеваюсь, говорит, чтобы была у вас такая власть. Это говорит, будет, когда деревья пойдут корнями вверх расти. Ну и пошло. Своих и чужих по скулам. Молчать, кабальные. Знай свое холопье место. Освобождение крестьян.

Прохор Никитич. Ступай. Может, утихомирились. А то укройся где-нибудь. Им трактира не миновать. Брюхо скажется. А я их тут разберу.

КОММЕНТАРИИ

Пятый том состоит из разделов: статьи о художественном творчестве, драматические произведения, выступления и очерки, ответы на вопросы анкет, заметки и наброски, стенограммы. Основным содержанием тома стали вопросы творческой эстетики, которую Пастернак понимал как представления о природе искусства и его роли в обществе и истории.

Особое место среди этих работ занимают статьи, связанные с художественным переводом, они не выделены из общей последовательности, потому что, по мнению автора, в конечном счете для художника писание с натуры или копирование великих мастеров прошлого представляет собой аналогичные задачи. «Настоящий перевод

должен стоять твердо на своих собственных ногах, не сваливая своих слабостей на мнимую хромоту подлинника», — писал он, и к своим переводческим работам Пастернак предъявлял «требования, обязательные для всякого самостоятельного литературного произведения» («Заметки к переводам Шекспира. Общая цель переводов», 1946. См. «Ранние редакции». С. 476.). Вынужденный посвятить переводам многие годы, Пастернак занимался серьезным изучением и анализом творчества переводимого автора, результаты которых нужно было донести до читателя. Но переводы, как правило, печатались без авторских предисловий по причине особой редакторской строгости идеологического порядка к их текстам. Теми же обстоятельствами объясняется то, что работы этого рода не были при жизни автора собраны в книгу, хотя такие намерения высказывались автором, в частности, в записках к А. Е. Крученых, которому Пастернак отдавал на хранение рукописи многих из них.

Помещенные в этом томе очерки, правленные автором стенограммы выступлений, газетные и журнальные заметки, рецензии, конспекты, ответы на вопросы охватывают все полувековое творчество Пастернака.

Не все, что занимает писателя, находит место в его законченных работах. Отсеиваются далеко не второстепенные детали и соображения. Часть этого материала еще при жизни автора по разным поводам появлялась в газетных и журнальных публикациях, кое-что осталось в записях для себя. Небольшое собрание заметок такого рода составило отдельный раздел тома. В него вошли юношеские работы, примыкающие к докладу «Символизм и бессмертие», читанному в 1913 году, и одноименной книге статей, тогда же анонсированной, но не дописанной. Рассматривая художественный опыт Шекспира, Пушкина, Блока, Маяковского, Пастернак пристально исследовал становление их мастерства в раннем периоде творчества, чтобы понять исток и особенности их дара. Тот же способ исследования применим и к творчеству самого Пастернака, поэтому особый интерес вызывают его юношеские неотделанные записи.

Черновой вид, в котором сохранились эти заметки, характеризуется большим количеством зачеркиваний в тексте, обозначенных квадратными скобками [ ], некоторые неразборчивые и недописанные места купированы или раскрыты конъектурами, что обозначено угловыми скобками < >. Распространенные сокращения служебных слов и окончаний, которыми обычно пользуются в записях для себя, специально не обозначены, поскольку они не имеют смыслового значения, но затрудняют и без того нелегкое чтение (м. б. — может быть, напр. — например, т. е. — то есть). В названиях книг, журналов и других случаях сохраняются особенности правописания того времени. Датировка заметок основывается главным образом на биографических данных, авторские даты очень редки; иной раз поставленные задним числом, они нуждаются в уточнении. Материалы семейного собрания приводятся без указания на источник. Переводы иностранных текстов сделаны составителями.

Приносим благодарность за помощь в работе над томом В. Г. Смо-лицкому, М. А. Рашковской, О. В. Шалыгиной, В. А. Рогатину и Энн Пастернак Слейтер.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Воспоминания — Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., «Слово/ Slovo», 1993.

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации. ГЛМ — Рукописный отдел Государственного Литературного музея. Джаншиев — Г. А. Джаншиев. Из эпохи великих реформ. СПб., 1907. Ивинская. В плену времени — Ольга Ивинская. В плену времени. Годы

с Борисом Пастернаком. Париж, 1978. Избр.-1948 — Борис Пастернак. Избранное. М., «Советский писатель»,

1948 (тираж книги уничтожен). Избр.-1985 — Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Стихотворения и поэмы. М., «Художественная литература», 1985. «Избранные переводы» — Борис Пастернак. Избранные переводы. М.,

«Советский писатель», 1940. И МЛ И — Рукописный отдел Института мировой литературы им.

М. Горького Российской Академии наук, Москва. Каталог Кристи — Poetical manuscripts and autograph letters by Boris

Leonidovich Pasternak from the archive of OPga Vsevolodovna Ivinskaia.

London, Wednesday, November 27'h, 1996 at 10.30 a. m. Christie's. ЛН — Литературное наследство. М., «Наука».

Материалы музея груз, литературы — Борис Пастернак. Материалы фонда Государственного музея грузинской литературы им. Г. Лео-нидзе. Тбилиси, 1999.

Музей грузинской литературы — Государственный музей грузинской литературы им. Г. Леонидзе, Тбилиси.

«Об искусстве» — Борис Пастернак. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990.

Пыпин — А. Н. Пыпин. История русской литературы. Т. IV. СПб., 1913.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГБ — Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки.

РО ЦНБ АН, Киев — Рукописный отдел Центральной научной библиотеки Академии наук, Киев.

Сб. 1956 — Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы, 1956. Типографский набор сборника был рассыпан.

Собр. соч. — Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. М., «Художественная литература», 1989-1992.

Философские конспекты — Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1. Stanford, 1996.

Slavica Hierosolymitana — «Slavica Hierosolymitana». Slavic Studies of the Hebrew University. Jerusalem.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ (С. 5)

В раздел вошли публиковавшиеся или подготовленные к печати работы Пастернака по вопросам художественного творчества. «В сущности едва ли не все сочинения Бориса Леонидовича Пастернака, — писал

В. Ф. Асмус в своей статье «Творческая эстетика Б. Пастернака», — были сочинениями об искусстве: стихи, проза, письма...» («Об искусстве».

С. 8). Вопросы искусства разбираются в его повестях, автобиографических очерках и романе «Доктор Живаго». Но в данном разделе тома объединены статьи Пастернака, специально посвященные его взглядам на искусство, которые в прямом смысле слова разрабатывают темы его творческой эстетики. Обреченный на долгое молчание в своем оригинальном творчестве, Пастернак по условиям времени и своему глубокому интересу к мировой литературе большую часть своей жизни посвятил переводам с иностранных языков, и многие из представленных в разделе работ являются «заметками переводчика». К его большому огорчению, написанные им статьи были отвергнуты издательствами и оставались неизвестными при его жизни.

«Ни разу не позволяли мне предпосылать этим работам собственных предисловий. А может быть, только для этого я переводил Гете, Шекспира. Что-то редкостное, неожиданное всегда открывалось при этом и как (!) всегда тянуло меня это новое, выношенное живо и сжато сообщить! Но для... "работы мысли" у нас есть другие специалисты, наше дело подбирать рифмы» (письмо Б. К. Зайцеву 28 мая 1959).

Сокращения в публикациях его работ и чужая редактура текста болезненно воспринимались автором, который в высшей степени строго относился к сказанному и тщательно работал над точным выражением своих мыслей. Приведенные в разделе «Ранние редакции» сохранившиеся отрывки и редакции текста статей дают некоторое представление об этом процессе.

Вассерманова реакция (С. 6). — Первый сборник «Центрифуги» «Руконог». М., 1914. Отклик на статью В. Шершеневича «Футуропита-ющиеся» («Первый журнал русских футуристов». JSfe 1-2. М., 1914). Была написана по заказу С. Боброва, который, по своему позднему признанию, «придавал слишком много значения пустопорожней фигурке Шершеневича, которая в дальнейшем не играла почти никакой роли». «Боря, — писал он о Пастернаке, — разумеется, был прав, негодуя на мой "режим" <...> Боря смотрел на этого литературного проходимца гораздо спокойнее, будучи уверен, что это никакого серьезного значения иметь не может. И оказался прав» (Воспоминания. С. 63). Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893-1942), автор трех поэтических сборников и книги «Футуризм без маски» (1913), входил в группу московских эгофутуристов «Мезонин поэзии». Пастернак познакомился с ним у своего друга детства А. Л. Штиха, учившегося вместе с Шершеневичем на юридическом факультете университета. В своей книге «Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве» (М., 1916) Шершеневич процитировал из «Вассермановой реакции» несколько пассажей и, признаваясь, что не смог ее понять, объявил Пастернака «жертвой обывательской недоступности научного способа мышления». Название «Вассерманова реакция» — медицинский термин диагностики сифилиса.

С. 6. ...особая эпоха Георгов? — Время промышленного переворота в Англии XVIII — начала XIX в. пришлось на правление сменяющих один другого королей Георга I, II, III, IV Ганноверской династии.

С. 7. Опиат — наркотическое средство с содержанием опиума.

С. 8. Исходная точка футуризма... — первыми в русской поэзии термин «футуризм» применили к себе члены литературной группы «Гилея» (1913), в которую входили Д. Д. и Н. Д. Бурлюки, Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский, А. Крученых, Б. Лившиц и др.

Истинный футуризм существует. — Пастернак опровергает положение, выдвинутое Шершеневичем, что футуризм — это выдумка, выгодно используемая критиками, пишущими статьи и читающими лекции «об истинном футуризме» («Футуропитающиеся»). Созданная в марте 1914 г. группа «Центрифуга» («Руконог» вышел в апреле) не причисляла себя к футуристам. Впервые это название по отношению к поэтам «Центрифуги» (Н. Асеев, С. Бобров, Пастернак) употребил В. Брюсов (в июне 1914 г.). «Первым русским футуристом» «Руконог» объявил И. В. Игнатьева, недавно покончившего с собой поэта, издававшего журнал «Петербургский Глашатай». Там печатались также Василиск Гнедов, Константин Олимпов, Рюрик Ивнев и др.

С. 9. Катрен — строфа в четыре стиха.

Кл иен тел а — форма взаимоотношений между патроном и клиентами, впервые возникшая в Древнем Риме.

...какоморфия... образов... — (от греч. какос — плохой, безобразный, [хорфг] — форма) — некрасивое оформление образов.

Тематизм, другими словами quantitй imaginaire... —уподобляя поэзию комплексной составляющей в математике, Пастернак в чистом лирическом содержании видит величину действительную, а в тематизме — мнимую. Позднее свою книгу стихов «Поверх барьеров» (1917) Пастернак характеризовал преобладанием в ней

«объективного тематизма», а тематическая сторона книги «Темы и варьяции» (1922) отмечена в самом ее названии.

С. 10. Сымпровизировать в улыбаться искусство...; Чтобы взоры были, скользя коленей, о нет, не близки...— строки из стих. К. Большакова «Посвящения» (1913).

Потому, что вертеться веки сомкнуты...; Потому что вертеться грезится сердце... — из стих. «Иммортель» (1913).

С. 10—11. ...подсмотришь за таящейся в stanz'e затворницей (см. Dante, De vulgari eloquio, игра слов: stanza — горница, и станс — стихотворная форма), ключи от Шершеневичевских затворов... — Пастернак по-своему перекраивает понятие «ключа», употребляемое в работе Данте «De vulgari eloquentia» («О народном красноречии»), Данте называет ключом (claves) «вплетенный» в станцу (строфу) «отъединенный стих», не имеющий рифмы в той же строфе, но рифмующийся со стихами других, последующих строф канцоны. Пастернак в своей поэтике часто пользовался этим приемом рифмовки. Обыгрывая смысл народного слова «станца» (буквально: комната), Данте определяет его как «просторное пристанище или вместилище всего искусства» (Данте Алигье-ри. Малые произведения. М., 1968. С. 393,298). Значение, которое придавал Данте «блистающей народной речи» в создании литературного языка, близко Пастернаку, неоднократно писавшему об «общеупотребительном, будничном просторечии, которое освежает язык поэзии» («Люди и положения», 1956); понимание этого было основой его творческой работы.

СИ. ...ассоциативная связь по сходству и никогда не по смежности... — Р. О. Якобсон в своей работе «Заметки о прозе поэта Бориса Пастернака» (1935), развивая эту оппозицию, отмечает, что лиризм Пастернака «пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности» (Работы по поэтике. М., 1987. С. 329). Пастернак здесь обосновывает свою позицию тем, что только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически, считая, что ассоциативная связь по сходству может быть затребована только извне, со стороны потребителя, то есть читателем: Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима.

...приводит его к Апеннинскому сапогу... — имеются в виду строки из стих. Шершеневича «Кто-то на небе тарахтел звонками...»: «Надев на ногу сапог полуострова Апеннинского / Прошагаем к иррациональности Марса» («Первый журнал русских футуристов», 1914).

...однообразные жардиньерки его шаблонных предложений. — Жардиньерка — подставка для комнатных растений; здесь: стихи, служащие подставками для словесных украшений.

Черный бокал (С. 12). — Второй сборник «Центрифуги». М., 1916. Легшие в основание статьи положения о субъективности, отчуждаемой от индивида в пользу лирики и становящейся категорией лирического содержания, впервые были высказаны в докладе «Символизм и бессмертие» (1913). Его текст утерян, сохранились только тезисы (С. 318.). Летом 1913 г. Пастернак готовил книгу теоретических работ, анонсированную в альм. «Лирика» под назв. «Символизм и бессмертие». На полях автографа стих. «Грозя измереньем четвертым...» (1913) примеч.: «См. статью Импр<ессионизм> в лирике», писавшуюся для этой книги. Возможно, это было первое название будущей статьи «Черный бокал», содержание которой позволяет отнести ее замысел к этой несостоявшейся книге. Для сб. «Центрифуги» статья была дополнена мыслями о противопоставлении Лирики и Истории, характеризующими отношение автора к Первой мировой войне. С. Бобров, заказавший статью, вспоминал о ней в конце жизни: «Может быть, "Черный бокал" был не бог весть какой программной статьей (пожалуй, это была первая попытка высмеять "грубый социологизм"). Нотем

не менее, это была крохотная, вполне философическая "программа действий" нашей маленькой, но вполне даровитой кучки» (Воспоминания. С. 66).

С. 13. ...объясняла бы... обезьяна новые свои ухватки. — Скрытая ссылка на сюжет комической оперы В. Г. Эренберга «Вампука, невеста африканская...» (1909), главный персонаж которой, обезьяна, подражает человеку, не понимая смысла его поступков. См. также в «Охранной фа-моте» о футуристическом движении: «Это были слова и движенья крупного разговора, подслушанные обезьяной и разнесенные куда придется по частям, в разрозненной дословности, без догадки о смысле, одушевлявшем эту бурю».

...аристотелевский мимесис... — определение искусства как подражания реальности из книги Аристотеля «Поэтика».

...далека... от медлительности Нарзесовыхпередвижений. — Имеется в виду византийский полководец армянского происхождения Нарзес, приближенный императора Юстиниана I (VI в.).

С. 14. ...в Um t—0 видит формулу кинематического мгновения... — формула движения, где математический символ t обозначает время, интервал которого стремится к нулю.

Преобразование временного в вечное... — формула основной задачи искусства и его оправдания в эстетике Пастернака. Ср. в «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946): «В духе всего нового искусства, противоположного античному фатализму, он (Шекспир. — Е. П.) растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения» (гл. «О начале трагического и комического у Шекспира»).

...футуриста, этого априористалирики. — В свое понимание лирики как субъективного видения мира Пастернак вкладывает философское понятие априори (a priori — лат.), то есть безусловного абсолютного знания, предшествующего опыту.

Субъективная оригинальность футуриста — не субъективность индивида вовсе. — Ср.: «Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы поучаемся видеть нисколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще» («Символизм и бессмертие. Тезисы»; 1913).

...о «платоно-шопенгауэровских» идеях... — понимание идеи как идеальной сущности, являющейся подлинно объективной реальностью, было сформулировано древнегреч. философом Платоном (V-1V вв. до н. э.) и конкретизировано немецким философом А. Шопенгауэром (1788—1860), установившим иерархию идей как структурную целостность различных «объективации воли».

...К, d и тому подобным -алам... — символические обозначения скорости, дифференциала и аналогичных понятий математического анализа.

С. 16. Жизнь и смерть, восторг и страдание — ложные эти наклон-ности особи — отброшены. — Основные характеристики героя истории, «гения поступка», вечного антипода человеку творческой складки, поэту. Это противопоставление, прошедшее через все творчество Пастернака, нашло наиболее полное выражение в образе Павла Антипова-Стрельникова в «Докторе Живаго».

...ни за что не оскорбим мы их недозволенным к ним приближением. — О «безнравственности праздного разглядывания чужого мужества» и «бездеятельных, беспоследственных вздохах по этому поводу» Пастернак писал в «Докторе Живаго», в главе, посвященной Первой мировой войне.

Николай Асеев. «Оксана» (С. 17). — «Slavica Hierosolymitana», vol. I, 1977 (публикация Кр. Барнса). — «Об искусстве», по автографу, датированному: Тихие Горы, 3 янв. 1917 (собр. Л. А. Озерова), с исправлениями ошибок первой публикации.

Рецензия написана по заказу С. Боброва для Третьего сборника «Центрифуги», издание которого не состоялось, автограф остался в архиве С. Боброва. Получив от Боброва книгу Асеева, Пастернак благодарил его: «Большое спасибо за Оксану. Удивительный Николай! Сколько в нем настоящей сладостности, романтической, невменяемой, сколько упорства и силы в мечтательности, неослабной, неусыпной. Замечательное дарование! <...> Местами он до слез трогает безукоризненностью своей глубины, ты понимаешь? Лучшие вещи в книге, мне кажется, — вновь перепечатанные Ой конин и Зор» (27-28 нояб. 1916). Нет оснований считать эти слова восхищения знаком того, что выход в свет «Оксаны» «ранил» Пастернака, как писал в своих поздних воспоминаниях Бобров, который «с точки зрения достижений в стихотворстве» считал «Оксану» «гораздо более зрелой книгой», чем «Поверх барьеров»: «В "Оксане" Асеев уже сформировался. Это уже был готовый стихотворец, возмужавший. В своем роде, с упорной поступью, довольно суровой (по-хлебниковски), но необычайно певучей. Сточки зрения, так сказать, внешней, "Барьеры" уступали ему по всем статьям» (Воспоминания. С. 65). В полном согласии с мнением Боброва Пастернак с готовностью признавал за Асеевым «редкую форму поэтического дара» в его классическом понимании («Другу, замечательному товарищу», 1939). Позже он писал о прекрасном владении Асеева в годы их «первых дерзаний» «зрелым, совершенно сложившимся поэтическим слогом» («Люди и положения», 1956). Рецензия на «Оксану» лишена откровенных комплиментов, но и она ясно показывает ошибочность мнения Боброва не только в оценке отношения Пастернака к книге Асеева, но и в сопоставлении достоинств книг обоих авторов. Если «Оксана» — сборник, составленный из стих. 1912-1916 гг., взятых из ранних книг и публиковавшихся в журналах, то «Поверх барьеров» — книга, стягивающая все 49 стих, в одно целое «единым лирическим обручем».

Предпринятый Пастернаком подробный разбор первых четырех книг Асеева, включенных в «Оксану», показывает широкий диапазон возможностей его поэтического дара. «Ночная флейта» была издана в конце 1913 г. (на титуле: 1914) в изд. «Лирика»; «Зор» — в 1914 г., как и две последующие, в изд. «Лирень»; «Леторей» (совместно с Г. Петнико-вым) — в 1915 г.; «Ой конин дан окейн» — в начале 1916 г.; «Оксана» — в ноябре 1916 г. в изд. «Центрифуга». Перечисляя включенные в «Оксану» книги, он сразу отмечает, что в нее вошли также 13 стихотворений, печатающихся впервые. Путем анализа некоторых формальных приемов Пастернак демонстрирует неравноценность двух первых и двух вторых книг, где художественные приемы, сокращенные в количестве с пяти до трех, «мало отличают автора от лучших поэтов времени».

Вскоре после написания рецензии Пастернак, живший в это время в Тихих Горах на Каме, получил книгу С. Боброва «Алмазные леса» и писал К. Г. Локсу, что, читая ее, испытал «свежесть и своеобразие» этих стихов, подобные тем, что пережил при чтении в первый раз «Оксаны». «Выйди они раньше, я своей статьи об Асееве так бы писать не стал <...> Николай прочтет многое такое в статье <...> что его уродует, стилизует, искажает. Вовсе не образность у него существенна. И не всегда она самостоятельна <...> "Алмазные леса" напомнили мне только Николая разве. Не книгу его, не жанр — но только род пользования такой поэзией. Но Николай сложнее. Он слишком, подчас, многосоставен» (13 февр. 1917). Книга Асеева названа в честь Ксении Михайловны Синяковой (1893-1985), в 1915 г. ставшей его женой.

С. 17. ...стихотворения, подобные «Пожару на барже» и тем, кото-рые озаглавлены: «Выбито на ветре», «И последнее морю». — Эти стихи входили в книгу «Леторей», подаренную Пастернаку с надписью: «Милому Борису, моему другу, всегда мною любимому, высокомерному поэту. Ник. Асеев. Москва 1916. 29 ноября».

...просвещенный сарт... — старое название тюрков, живших в Средней Азии.

«Ой конин дан окейн». — Название книги в переводе с цыганского значит «Люблю твои глаза».

С. 18. ...сверстанная Асеевым и Петниковым... — книга «Леторей» объединяла стихи двух авторов — Асеева и Григория Николаевича Пет-никова (1894-1977).

«Скачки», «Проклятие Москве» — стихи, входившие в книгу «Ой конин дан окейн».

...стихотворения 24,25,26,28,29,46,50, коней, 47-го... — стихи «Стяни пояс туже...», «Ой, в пляс, в пляс, в пляс...», «Перуне, Перуне...» публиковались в журналах; «Песня сотен» (под назв. «Звенчаль») — входила в книгу «Зор»; «Пляска» — в «Оксану»; «Еще! Исковерканный страхом...», «Как желтые крылья иволги...» и «Если ночь все тревоги вызвездит...» — в «Ой конин дан окейн».

«Песня Ондрия», «Гремль 1914» и «Тунь» — были впервые опубликованы в «Оксане». Для разборов Пастернака характерно выделение вещей наиболее понравившихся и последовательное распределение других на разряды по качеству. См. этот же принцип в письмах к А. Ахматовой, М. А. Фроману, В. С. Познеру, О. Э. Мандельштаму. Яркое изображение последней мирной весны 1914 г., данное в стих. Асеева «Гремль 1914», послужило контрастом для стих. Пастернака «Кремль в буран конца 1918 года», с его картинами зимней революционной Москвы.

С. 19. Синева онемела пусто... Или ветер, сквозной и зябкий... — из стих. «Оттого ли, грустя и хрустя...» («Ой конин дан окейн»).

А вечер в шелках раздушенных... — из стих. «Еще! Исковерканный страхом...» («Ой конин дан окейн»).

Жизнь осыпается пачками... — из стих. «Скачки» («Ой конин дан окейн»).

Поведу паровоз на Мохнач... Я слышу этот визг и лязг... — из стих. «Нынче поезд ушел на Золочев...» («Оксана»).

Проломаю сквозь вечер мартовский... Я пучком телеграфных проволок... — из стих. «Если ночь все дороги вызвездит...» («Ой конин дан окейн»).

«Безумная песня», «Фантасмагория» — из книги «Ночная флейта»; второе из этих стих., посвященное художнице Н. С. Гончаровой, послужило поводом для написания стих. Пастернака «Фантазм» («Возможность»), 1914 г.

«Сомнамбулы» — впервые опубликовано в книге «Оксана».

Захохотал холодный лес... — из стих. «У подрисованных бровей...» («Ой конин дан окейн»).

А уж труба второй войны... Но то рассерженный грузин...— из стих. «Повей Вояна» («Ой конин дан окейн»),

Лев, лицом обращенный к звездам... — из стих. «Царь играет на ветряных гуслях...» («Ой конин дан окейн»).

Троица! Пляшут гневливо холмы... — из стих. «Троица! Стройся, кленовая лень...», впервые опубликованного в «Оксане».

С. 20. ...две строфы, начинающиеся словами: «Когда старейшины молчат..... — из стих. «У подрисованных бровей...» («Ой конин дан окейн»).

...стихотворение «Михаил Лермонтов»... — впервые опубликовано в «Леторее».

Владимир Маяковский. «Простое как мычание» (С. 21). — «Литературная газета», 19 марта 1965 г., по автографу (собр. Л. А. Озерова). Рецензия написана для Третьего сборника «Центрифуги», оставшегося неизданным и сохранившегося в архиве С. Боброва. По желанию Боброва Пастернак должен был раскритиковать Маяковского за грубую вульгарность языка, что вызвало у Пастернака возмущенную отповедь:

«Я органически не способен искать у Маяковского неловкостей стиля. Это было бы возможно, если бы у Маяковского то, что ты называешь уклоном в сторону

извозчичьего language'a (языка. — фр.), не было явно намеренным исканием и нахождением собственного стиля. <...> На мой взгляд, Маяковский единственный среди всех нас, пишущих, — поэт, если относиться с некоторой обязующей взыскательностью к этому слову. <...> Надо радоваться тому, что есть один такой и нет другого, а не коверкать этого последнего» (26нояб. 1916). Статья была написана в начале февраля 1917 г., ее посылка сопровождалась следующими объяснениями: «После ряда самых разнообразных вариантов я пришел к тому заключению, что о Маяковском писать с той специальной деловитостью, с какой я писал о Николае (Асееве. — Е. П.), <...> невозможно. <...> Я знаю, как неприятен будет тебе "естественно-исторический" привкус статьи; — но этот привкус неизбежен. В самом деле, рассуди сам. Первые его вещи ярче последних. <...> А дело в том, что, отметь я у Маяковского упадок образности, ничего к этому замечанию не прибавив, — я бы явно покривил душой. Вышло бы, что эти первые его вещи годятся в прототипы форм, желательных для развития поэзии; тогда как это — образцы явно нежелательных форм, несмотря на всю их живую полновесность^.. > В статье имеется достаточно указаний на то, что самобытности в сфере конкретизированного искусства места я не отвожу, потому что не нахожу в нем для нее места. Но я считаю недопустимым обойти молчанием ее явление» (3—4февр. 1917).

С. 21. ...набрасывать план... естественной истории современного таланта... — отношение к Маяковскому как представителю поколения стало содержанием третьей части «Охранной грамоты». Характеристика юности Маяковского — городского подростка (см. далее текст статьи) передает первое впечатление Пастернака, увидевшего в нем «какое-то продолжение Достоевского», а в его поэзии «лирику, написанную кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольникова или героя "Подростка". Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» («Доктор Живаго»). «Естественно-исторический привкус» статьи о Маяковском, в котором Пастернак каялся Боброву (3-4февр. 1917), позволяет соотнести ее с работой, упомянутой в «Анкете московского профессионального Союза писателей...» (1919) под назв. «К естественной истории дарования» (С. 403).

... Таково «Я». Такова значительнейшая часть стихотворений отдела «Кричу кирпичу». — «Я» — цикл стихов 1913 г., включивший отдел «Кричу кирпичу», названием которого стала строчка из стих. «Несколько слов о себе самом».

С. 22. ...охоту к бесцельной спецификации породы. Все реже и реже...— в рукописи поверх текста, написанного чернилами, внесена, возможно рукою Боброва, окончательная правка карандашом, авторский предварительный вариант: «вкус к бесцельной спецификации породы. Все меньше и меньше...». В статье «Другу, замечательному товарищу» (1939) Пастернак писал, что «поколенью (не исключая и Маяковского) была свойственна одаренность общехудожественная, распространенного типа, с перевесом живописных и музыкальных начал». Имеется в виду, в частности, живописный талант Маяковского и музыкальный — Пастернака.

...трезвучье с большой септимой... — аккорд из трех звуков с интервалом в семь ступеней, «большой септаккорд», звучащий диссонансом.

Александр Блок, написав «Магическое» и «Отравы»...— циклы стихов 1904-1906 гг., вошедшие в книгу «Нечаянная радость» (М., 1906).

...напоминающим Лафорга и Рембо. — Французские поэты Жюль Лафорг (1860-1887) и Артюр Рембо (1854-1891), писавшие об одиночестве человека в современном городе.

С. 23. И поэтического мира... — из стих. Е. А. Баратынского «В дни безграничных увлечений...» (1831).

«Трагедия» была тем поворотом... — имеется в виду трагедия «Владимир Маяковский», которую Пастернак слышал в чтении автора на следующий день их знакомства. В «Охранной грамоте» Пастернак записал свои впечатления: «В горловом краю его творчества была та же безусловная даль, что на земле. Тут была та бездонная одухотворенность, без которой не бывает оригинальности, та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни, в любом направленьи, без которой поэзия — одно недоразуменье, временно не разъясненное. <...> Заглавье скрывало гениально простое открытье, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру».

Несколько положений (С. 23). — альм. «Современник», 1922, № 1. Беловой автограф (РО ЦНБ АН, Киев) под назв. «Квинтэссенция»; дата: 19 декабря 1918, с дарственной надписью «Рюрику Ивневу, поэту, другу». Тексту статьи предпослана «Историческая справка»: «История этого слова такова. К четырем "основным стихиям" воды, земли, воздуха и огня итальянские гуманисты прибавили новую, пятую — человека. Слово quinta essentia (пятая сущность) стало на время синонимом понятья "человек" в значении основного алхимического элемента вселенной. Позднее оно получило другой смысл». Рукопись описана в работе Л. Флейшмана «Неизвестный автограф Б. Пастернака» (Материалы XXVI научной студенческой конференции, Тарту, 1971). Разночтения с автографом даны ниже, в комментариях, невключенные главы — в «Ранних редакциях».

Судя по автографу, статья должна была предварять цикл «Статей о человеке». О своем намерении составить книгу теоретических работ Пастернак сообщал родителям в феврале 1917 г. В «Анкете московского профессионального Союза писателей...» (1919) значится книга «Quinta essentia (Гуманистические этюды о человеке, искусстве, психологии и т. д.)», для которой были к тому времени написаны статьи о Клейсте, о Тютчеве, о Шекспире, «Quintessentia», «К естественной истории дарования», о трагедии Суинберна. Из шести статей сохранилась только «Quintessentia», в 1922 г. получившая назв. «Несколько положений».

Антифутуристическая направленность статьи сказывается не только в критике современной эстетики, которая «плетет сплетню о специальностях», потворствуя изъянам вдохновения, но и в утверждении необходимой опоры искусства на реальные впечатления. «Живой, действительный мир, это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. <...> Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели — натурой и моделью». Этот аспект статьи Пастернака, открывающей сборник группы молодых поэтов, был поддержан в статье В. Брюсова «Нео-реализм», где он утверждал, что художник должен твердо понимать, «что только из восприятий повседневной действительности, из наблюдений над ней — он может брать материал для своего творчества» и «называя себя нео-реалистом, не забудет, что искусство подлинно и действительно только тогда, когда вбирает в себя жизнь».

Посылая М. Цветаевой 23 мая 1926 г. статью «Несколько положений», Пастернак признавался: «Перебирая старую дребедень, нашел в сборничке 22 года две странички, за которые <...> стою горой. Прилагаю, и ты прочти не спеша, не обманываясь формой: это не афоризмы, а подлинные убежденья, может быть, даже и мысли. Записал в 19-м году. Но так как это идеи, скорей неотделимые от меня, чем тяготеющие к читателю (губка и фонтан), то поворот головы и отведенность локтя чувствуются в форме выраженья, чем, может быть, ее и затрудняют».

С. 23. Когда я говорю о мистике... — первая глава в рукописи называется «Забота».

С. 24. ...в этот мир любительской беззаботности не перейду. — В рукописи после этих слов: «Мое замешательство понятно. При мне неумело назвали близкую родственницу. Сказав просто "книга" — назвали сестру. Младшую. Моя старшая — Жизнь».

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно—губка. — Вторая глава в рукописи называется «Нынешние извращения». Одной из «неотделимых» от себя идей Пастернак в цитированном выше письме к Цветаевой (23 мая 1926) называет метафору искусства-губки. Ее конкретность он объяснял родителям (7 февр. 1917): «...в вещах моих всегда то, что и лично для меня, в воспоминанье, связано бывало с фактом так-то и так-то пережитого вдохновения (вещь как губка пропитывалась всегда в таких случаях всем, что вблизи ее находилось: — приключеньями ближайшими, событьями, местом, где я тогда жил, и местами, где бывал, погодой тех дней)». Та же метафора использована в стих. «Весна» (1914): «Поэзия! Греческой губкой в присосках/ Будь ты...».

...а в наши дни оно... показывается с эстрады... роскошь самоизвращения, равную самоубийству. — Этот пассаж направлен против выступлений поэтов перед публикой, «разврата эстрадных читок», приобретавшего в то время большое распространение. В частности, здесь проявляется спор Пастернака с Маяковским и беспокойство за судьбу его поэзии и его самого. Вспоминая в 1936 г. зародившуюся уже тогда «балаганную» практику поэтических выступлений, Пастернак говорил, что «был пристыжен сибаритской доступностью победы эстрадной. Достаточно было появиться на трибуне, чтобы вызвать рукоплескания. Я почувствовал, что стою перед возможностью нарождения какой-то второй жизни, отвратительной по дешевизне ее блеска, фальшивой и искусственной <...> Я увидел свою роль в возрождении поэтической книги со страницами, говорящими силою своего оглушительного безмолвия...» («Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР», 1936. С. 230).

...светопрозрачностью и фосфоресценцией, как некоторой болезнью. — В рукописи после этих слов: «и что таясь и кусая ногти, оно сверкает и слепит, из-за спины рентгенизируемое Господом Богом».

Книга есть кубический кусок... — третья глава в рукописи называется «Книга».

...забота природы о сохранении пернатых... — в рукописи после этих слов: «зазвучавшая громко и настойчиво. Это ее вешний звон в ушах».

Книга — как глухарь на току. — Во время своего пребывания на Урале весной 1916г. Пастернак был свидетелем охоты на токующих глухарей, которые, не видя охотника, давали убить себя с двух шагов.

Таков уклад духовной вселенной. — В рукописи после этих слов: «Искусство осуждено выдавать себя мельчайшим движеньем. Это — свойство чистейшей из совестей».

С. 25. Неумение найти и сказать правду... — см. совет, который Пастернак давал своей двенадцатилетней сестре: «Только пиши правду, правду. Как ты видишь их (человека с колодцем и ратушей за плечом, войско в болотах, пожар, шумящий дождь. — Е. Я.), а не так, как говорят, когда говорят о том, что видят. Не подделывай. Ты, может быть, уже усвоила себе некоторое умение как бы садиться в слова и фразы, которые везут непременно в тонко подмеченное и необычное...» (письмо к Ж. Л. Пастернак 17 мая 1912).

Книга — живое существо. — В рукописи после этих слов: «У ней есть прошлое».

...вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть. — В рукописи после этих слов: «Потому что, мне кажется, скорее краскою, нежели в краску, вглядывается художник, больше гармониею, чем в гармонию вслушивается композитор, не говоря

уж о писателе, которому само слово, — если он — писатель, говорит, на что оно ему дано».

Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. — Четвертая глава в рукописи называлась «Шум вечности».

...стремительной повсеместностью и повсевременностью... — в рукописи вариант: «повсеместностью на все времена».

...и растет, и катится, будя заповедные дебри... — в рукописи вариант: «и растет, шеломя пробужденные дебри, и катится...».

В чем чудо? В том, что жила раз на свете... — пятая глава в рукописи называется «Закон чудесного».

Car mon pis et mon mieux... — стих, взято из книги «Мемуаров» поэта Пьера де Брантома (1540-1614), который «часто приводит французские стихотворения Марии, пережитые, сосредоточенные, убеждающие, полные печальной выразительной силы», — писал Пастернак в статье «Фридрих Шиллер. Трагедия "Мария Стюарт"» (1957). После этих строк в рукописи далее: «Пуритане желали ей зла. Незадолго перед тем она потеряла мужа, короля Франции и Шотландии. Стихотворение хватает за душу».

...английский поэт Чарльз Альджернон Суинберн закончил «Chastelard'a»... — А.-Ч. Суинберн (1837-1909) — автор драматической трилогии о Марии Стюарт. Осенью 1916 г. в Тихих Горах Пастернак перевел первую часть трилогии Суинберна «Шателяр» о любви к Марии французского поэта рыцаря Пьера де Шателяра. Рукопись перевода была потеряна в 1920 г. в типографии, о чем Пастернак упоминает в очерке «Люди и положения» (1956).

...тому назад лет пять, переводчик взглянул в окно... — в рукописи вариант: «два года тому назад, переводчик [выглянул] поднял голову от работы и взглянул в окно...».

С. 26. ...Елабужская вьюга... — в рукописи вариант: «вятская вьюга». Поселок Тихие Горы, где жил Пастернак зиму 1916—1917 г., находился в Елабужском уезде Вятской губернии.

...девочка и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так задушевно хорошо сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих... — Пастернак повторяет эту мысль в своей статье «Фридрих Шиллер. Трагедия "Мария Стюарт"» (1957): «Если он (трагический писатель. — Е. П.) поддается власти жалости и очарования, продолжавшим действовать на протяжении столетий после смерти героини в ее пользу, если он возвращает жизнь этим добрым чувствам, он правильно разрешает свою задачу и оправдывает свое назначение».

Существуют недоразуменья. Их надо избежать. — Шестая глава в рукописи называется «Оставьте меня».

Здесь место дани скуке. — В рукописи после этих слов: «И дефиниций».

...дыры, мешающие им летать. — В рукописи вариант: «дыры, приводящие их в негодность». Этими словами кончается шестая глава.

Неотделимые друг от друга поэзия и проза... — с этих слов в рукописи начинается седьмая глава, называющаяся «Определенья».

...находит человека в категории речи... — в рукописи вариант: «находит человека в материи речи...».

— Начала эти не существуют отдельно. — В рукописи вместо этих слов: «Природа и человек, вот ось. Вот родники и вот цели».

С. 21. В нем не разочаровываешься на другое утро. — В рукописи после этих слов: «И завтра, я знаю, я еще не нарадуюсь на него». И далее вариант: «Он может служить примером поэту больше даже, нежели натурой».

Безумье — доверяться здравому смыслу. — В рукописи с этих слов начинается восьмая глава, которая называется «Чистая поэзия».

...напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по сознанью... — в рукописи вариант: «напоминая конвульсии дождя на пыльных потолках и гипсах, начинает шуметь и летать по сознанью...». Гипсовые отливки античных оригиналов, стоявшие под потолком на высоких шкафах и служившие для обучения рисованию, передают обстановку первых творческих вдохновений, пережитых Пастернаком в квартире Училища живописи на Мясницкой улице.

...круженье десятка мельниц на краю голого поля в черный, голодный год. — В рукописи вариант: «круженье десятка мельничных крыльев на самом краю скользкого Голого поля в черный голодный год». Тот же образ тревоги был использован в стих. «Гримасничающий закат...» (1910): «Как мельниц машущая даль / В зловещий год неурожайный». Зимой 1918 г., когда писалась статья «Несколько положений», «неурожайный» год приобрел реальные черты черного, голодного года послереволюционной разрухи. Следовавшие в рукописи за этими словами девятая и десятая главы были отброшены при публикации. См. «Ранние редакции». С. 472.

Предисловие к Саксову «Фюнзингенекому конокраду,,,» (С. 27). — «Красная новь», 1922, №5. Пастернак переводил Ганса Сакса в 1918-1919 гг. («Немецкая масленица» и три масленичные интермедии: «Фюнзингенский конокрад...», «Корзина разносчика» и «Эйленшпигель со слепцами») по заказу издательства Театрального отдела Наркомпроса. Издательский интерес к Саксу объяснялся его простонародным происхождением, в чем усматривалась его близость с пролетарскими и крестьянскими поэтами. В короткой заметке «Ганс Сакс» (1919) Пастернак отмечал также «параллель» между Саксом и Демьяном Бедным. С. 322. В пересмотренном виде переводы из Сакса были включены в сб. «Избранные переводы».

С. 28. ...неизменно заключаются поучением, моралью, постоянно рифмующеюся с именем автора, с «подписью руки». — В своих переводах Пастернак передает эти концовки таким образом: «Такой совет вам на проверку/Дает Ганс Сакс из Нюрнберга» («Немецкая масленица»). Или: «Что это подлинная стать / Ганс Сакса подпись и печать» («Эйленшпигель со слепцами»).

Он оставил около двух тысяч (!) отдельных произведений. — А. А. Аникст называет цифру «свыше шести тысяч»; в это число входят религиозные гимны, басни, сказки, рассказы и анекдоты и свыше двухсот пьес для народного театра («Избранные переводы». С. 198).

С. 29. ..хвою автобиографию под названием «Somma all' meiner Gedicht». — В «Сумме моих стихов» Ганс Сакс указывает 4275 песен, 1700 стихотворных произведений (в их числе около 200 пьес), 7 прозаических диалогов и еще 73 разных стихотворений.

Крученых (С. 29). — сб. «Жив Крученых». М., 1925. — Собр. соч. Т. 4, по авт. машин., в которой фамилия Крученых склоняется по образцу фамилий, оканчивающихся на согласный (РГАЛИ, ф. 1334).

Статья включена в сборник, составленный самим Алексеем Крученых (1886-1968), одним из родоначальников футуризма, приверженцем заумного языка. Здесь объединены 5 статей 1919—1922 гг. Работа С. Третьякова посвящена историческому анализу заумного языка с широким цитированием текстов. «Крученых первый, — пишет он, — колуном дерзости расколол слежавшиеся поленья слов на свежие бруски и щепки и с неописуемой любовностью вдыхал в себя свежий запах речевой древесины — языкового материала». Он считает Крученых блестящим чтецом своих произведений, интерпретационная гибкость, тембры меняющейся интонации, вой — все это «дроворубка прозаического разговора». Заметка Д. Бурлюка — отрывок из его большой статьи о футуристическом эпатаже. Татьяна Толстая-Вечорка в статье

«Слюни черного гения» проводит серьезный разбор особенностей стиха и метафор Крученых: «Жалом утончившимся, как язык муравья, он с неподражаемой легкостью и ловкостью вылавливает жалящие сдвиги и находит зудящие как шрапнель созвучия». С. Рафалович пишет, что футуризм был отрицанием и опорочением, «прыжком» в заумь и менее всего творчеством. На фоне серьезных работ о футуризме и роли в нем А. Крученых отчетливо слышен иронический подтекст статьи Пастернака, написанной по просьбе составителя специально для этого сборника. Он противопоставляет полемическую запальчивость Крученых фальшивой пустоте современной поэзии, безжалостно обрисованной им в «Ответе на анкету "Ленинградской правды"» (1926). Поддержка со стороны Пастернака обусловлена устоявшимся анахронизмом Крученых, оставшегося верным платформе русского футуризма в период резкого отхода от нее Маяковского и его сторонников. Именно этим «крайним» положением Крученых в современной системе литературных взаимоотношений объясняются оценки Пастернака, притом, что его изысканные комплименты несут в себе немалую долю дружеского подтрунивания. В периоды постоянно возобновляющихся критических нападок на Крученых иронический тон Пастернака каждый раз сменялся утешительным. Так, после статьи Асеева «Охота на гиен» («Молодая гвардия», 1929, № 12) Пастернак писал Крученых по поводу его лирических книг «Ироniада» и «Рубиниада» (изд. автора, 1930): «Меня трогает твой приход к лирике, когда все пришло к очередям, — что-то вроде Фета по несовременности. И как твой заумный багаж засверкал и вдруг заиграл» (8 нояб. 1930).

С. 29. ...постановки Плодов Просвещения... — названием пьесы Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» Пастернак характеризует время, когда начинали диктовать свои условия вынесенные волною революции невежды и недоучки, почувствовавшие себя новыми хозяевами жизни. См. также «Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР» (1936), где новыми «Плодами просвещения» Пастернак называет «социалистических реалистов» с их «адвокатским красноречием». С.231.

Зудесник. Зудутые зудеса. М., 1922 — сборник стихов, составленный А. Крученых. Кроме Крученых, в него вошли также стихи И. Те-рентьева.

Слабейшая сторона Крученыха — его полемика. — См. сб. А. Крученых «Апокалипсис в русской литературе» («Черт и речетворцы», «Тайные пороки академиков», «Слово как таковое», «Декларации»). М., 1923; «Сдвигология русского стиха. Трахтат обижальный и поучальный» (примеры из Пушкина, Брюсова и др.). М., 1922; «500 новых острот и каламбуров Пушкина. Собрано А. Крученых». М., 1924.

С. 30. Его изучение Пушкина... — в книге «Апокалипсис в русской литературе» Крученых сопоставляет счет из прачечной с отрывком из «Евгения Онегина» и находит в нем «более редкие и звучные буквы», чем у Пушкина: «Люди разучились говорить и только по вечерам со сна свистят и енятся и някают — "В тоске безумных сожалений/ К ее ногам упал Евгений/ Она вздохнула и молчит / И на Онегина глядит / Без удивления, без гнева..." — вот только и слышно гнусавое ени-ени да пронизывающее уши е-е-е» (С. 31). «Поэты бегут глагольных рифм, потому что они очень доступны и потому что переполняют стих разными ел... те... ся... тся..., но Пушкин перенес это внутрь и простору для-ся-тся стало больше. Всего "Евгения Онегина" можно выразить в двух строчках: ени — вони / ен — е — тся. Сонный свист торжествует, но бедный читатель уже в школе напуган Пушкиным, что и пикнуть не смеет и до наших дней "тайна Пушкина" оставалась под горчишником» (С. 32).

...спор с Брюсовым... — см. книгу «Сдвигология русского стиха» и приложение к сборнику «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (1924): «К. (так! — Е. П.) Якобсон. Десять возражений (по поводу статьи В. Брюсова "Среди стихов")».

...открывает заумь и у Сейфуллиной. — В книге «Заумный язык: у Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др.» (М., 1925) Крученых пишет: «У Сейфуллиной развита любовь к звучащему слову <...>. Сейфулл ина зорко следит за словарем своих героев («иха» вместо трудно произносимого «их»). <...> Только заумь, хотя и в зачаточном виде, спасает и выводит на правильную дорогу Сейфулл ину» (С. 11).

...перестает слышать Пушкина... — см. выше цитаты из книги «Апокалипсис в русской литературе». II глава сборника «500 новых острот и каламбуров Пушкина» называется «Семь тысяч сдвигов у Пушкина».

Вместо предисловия (С. 30). — сб. Крученых «Календарь». Вступление Бориса Пастернака. Продукция № 133. Издание Всероссийского Союза поэтов. М., 1926. — Собр. соч. Т. 4, по автографу (РГАЛ И, ф. 1334). Судя по двум исправлениям в конце заметки, сделанным Крученых при публикации, иронический тон Пастернака был неприятен ему и он постарался смягчить его откровенность (см. далее в коммент.).

С. 30. Милый мой, на что тебе это предисловье? — В сб. «Календарь»: «Милый мой, Крученых, на что тебе...»

Припоминая состоянья, в каких мы ее слушали... — одно из таких слушаний описано в дневнике Л. В. Горнунга, пришедшего к Пастернаку 21 янв. 1926 г.: «Неожиданно пришел Алексей Крученых, сразу же вытащил из кармана несколько экземпляров своей брошюры о Есенине и раздал нам. Потом читал нам свои стихи металлическим пронзительным и неприятным голосом. <...> Борис Леонидович, который не стеснялся Крученых, от души хохотал, слушая его...» (Воспоминания. С. 70—71). Крученых издал несколько брошюр о Есенине в 1926 •:: «Новый Есенин. Собрание стихотворений»; «Гибель Есенина; «Лики Есенина. От херувима до хулигана»; «Проделки Есенина». Свой другой приход к Пастернаку Крученых сам обрисовал в письме 11 нояб. 1931 г. Г. В. Бебутову. Причем Крученых вполне серьезно воспринимал «цирковую» сторону своих выступлений и вовлеченных в игру слушателей: «7/ XI с./г. я вечером зашел к Борису Пастернаку. Скоро туда же ввалился Тициан Табидзе и Паоло Яшвили, — только что с поезда. <...> Б. П. просил меня читать стихи. Я прочел несколько своих "коронных". Приняли горячо, просили еще. <...> Указывая на туман, глядевший в окно, на обезглавленный храм Христа Спасителя, читал отрывки из предисловия Б. П. к моему "Календарю".—Но однажды Б. написал еще более фантастическое, именно в первую нашу встречу у Брика (1922 г.): "Я всегда мечтал писать, как Крученых". Тициан заметил: "Да это правильно, об этом следует мечтать". Б. П.: "Не всякая мечта осуществляется". Я был наверху... Если к этому прибавить еще, что до ужина Б. П. написал мне на экз. "Спекторского": "Тонкому эстету Алеше Крученых от одного из боборыкинствующих. 7.XI. 31. Б. Пастернак"<...>. И еще черточка: никто не решился читать после меня. Все были поражены, ошеломлены, растроганы» (по копии Г. В. Бебутова). П. Д. Боборыкин (1836—1921) — прозаик-бытописатель.

С. 31. И ты так крепко держишься за творчество в его ребяческой стадии... — в «Календаре»: «...творчество в его первичной стадии...».

Ты его молодости не допустишь. — В «Календаре»: «Ты его возмужалости не допустишь».

Лили Харазова (С. 31). — «Литературное обозрение», 1990, № 2. Статья была написана как послесловие к посмертному сборнику немецких стихов Елены Георгиевны Харазовой, готовившемуся в издательстве И. Оттенса в Берлине. Издание не состоялось из-за смерти издателя, машин, текст статьи остался в собр. Е. В. Ногаевской.

ЛилиХаразова (1903-1927) была дочерью проф. математики и анархиста Г. А. Харазова, жившего на положении политического эмигранта в Швейцарии. В 1914 г. он был амнистирован и вернулся в Грузию, оставив детей в Цюрихе без всяких средств. Отправившись на розыски отца, Лили приехала в 1918 г. в Тифлис, жила в Сухуми и Ростове-на-Дону, в 1922 г. попала в Москву. Состояла членом Всероссийского Союза поэтов. В марте 1926 г. состоялся ее творческий вечер в Доме Герцена, на котором она познакомилась с Пастернаком. В письме М. Цветаевой 9 февр. 1927 г. он рассказывал о приходе Харазовой к нему новогодней ночью со стихами о Рильке, сочиненными ею в день его кончины. Ее «далекая и легкая» связанность с Рильке стала основой «отеческого» отношения Пастернака к ней. «Она — необыкновенный человек, чрезвычайно вдохновенный, — писал он Цветаевой. — Это я говорю о ней, а не о том, что она доносит до страницы» (22 февр. 1927). Стихи Харазовой о Рильке были переписаны им и посланы Цветаевой.

Через полгода после смерти Харазовой 28 мая 1928 г. Пастернак подробно изложил Цветаевой историю написания статьи о ней и ее «потрясающую биографию»: «Осенью скончалась Лили Харазова, помнишь, я однажды посылал тебе ее немецкие стихи и в вечер смерти Рильке она ко мне заходила? Теперь ее второй муж издает в Германии ее стихотворения и мне по смыслу контракта, который он заключил, надо писать к ним послесловье. Она скончалась 24 лет, была красавица и не от мира сего, была медиумичкой, рассказывать о ней — не кончить, она была человеком глубоко одаренным с действительно по двум-трем подробностям ужасной судьбой — только оттого я и отнесся и отношусь к ней как старший брат (я видел, что иначе нельзя, потому что всякая радость привыкла оборачиваться для нее несчастьем, а с нее и перенесенных уже за глаза довольно). Она кроме того писала стихи и часто хорошо и во всяком случае со всем перечисленным связанные и косвенно о нем говорящие. <...> Отец ее талантливый мерзавец из мистических анархистов и средне-пробных гениев, математик, поэт, все что хочешь, что ему дочь, да еще в момент, когда его, богача, разорила революция. Если и до нее по 5-му изданью Заратустры все было ему (именно ему, это о нем радел Fr. N<itsche>) позволено, то что же говорить о 19-м годе <...> — так все встало в своей мере предо мной, когда я ее всего лишь увидел, при полном же вторичном огляде и подавно. Так я и написал. И началось. Муж, Ася, Женя. Я де "ничего почти не сказал о ней, как о поэте". А в том-то и ее трагедия, что поминать ее значит проклясть вновь и на-свеже случай (переезд) и среду именем покойницы, ее памяти ради. Придрались к фразе: что искусство в ее жизни только случай, что неотразимо обаятельная, богато одаренная и глубоко несчастная, она свободна и не порабощена им».

Е. Г. Харазова скончалась 13 сентября 1927 г. от брюшного тифа. Два ее перевода из русских поэтов были при ее жизни напечатаны в журнале «Neue Zeit» под псевдонимом Мария Висе (в память учительницы в

Цюрихе), а пять стих. — в «Kьnstlerselbsthilfe» в 1928 г. (Ее мужем был поэт и искусствовед А. И. Ромм. Лея — А. И. Цветаева, которая познакомила Пастернака с Лили Харазовой. Женя — Е. В. Пастернак.)

С. 32. В 1918 году, пятнадцати лет от роду... — см. об этом в письме к Цветаевой: «Самое главное в ее жизни, на мой взгляд, было то, что она родилась в Швейцарии, безотлучно там прожила до 15-летнего возраста, воспитывалась в одном из лучших пансионов, а когда кончилась война, была одна, 15 лет, ни слова в жизни не слыхав по-русски, препровождена в Россию (на Кавказ) к отцу, уехавшему оттуда в начале войны. Девочка проделала этот путь (18-й и 19-й год!) одна, сквозь хаос, разруху, тиф, мешочничество, гражданскую войну и пр. прямо из-за стола табльдота, а об отце всю войну не было вестей!» (28 мая 1928).

Тут она попала в среду, никого ничем, кроме путаницы и горя... — в письме к Цветаевой Пастернак так определяет эту среду: «Благодаря ему (отцу. — Е. П.), ее кругом стала среда тифлисских вундеркиндов кофейного периода, имажинистов, ничевоков и пр. (ты помнишь этот кокаинный олимп в "Домино" и "Дворце искусств"?)» (там же).

Всего обыкновеннее люди гениальные... — ср. «На мой взгляд, гений сродни обыкновенному человеку...» («Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР», 1936. С. 235).

...сверхчеловечество кажется нормальной нравственной мерой... — в «Охранной грамоте» (1931) эти слова характеризуют искусство Древней Греции, «воспитанной на никем потом не повторенной требовательности, на сверхчеловечестве дел и задач...».

Необыкновенна только посредственность... составляет так называемый «интересный человек». — Ср. «Промежуток этот заполнен теми "интересными людьми", теми необыкновенными и всегда третьими лицами, которые-то, на мой взгляд, и составляют толщу так называемой посредственности» («Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР», 1936. С. 235).

С. 33. ...увлекалась Моисеи... — немецкий актер Сандро Моисеи (1880-1935). Пастернак видел его в 1906 г. в Берлине и в 1925 г. в ролях Гамлета и царя Эдипа, когда тот приезжал с гастролями в Москву.

...дружила с Вилли Ферреро... — итальянский дирижер (1906—1954), в 1920-е гг. был с гастролями в Москве.

Другу, замечательному товарищу (С. 34). — «Литературная газета», 26 февр. 1939. — В феврале 1939 г. торжественно отмечалось 25-летие творческой деятельности и 50-летие со дня рождения Н. Н. Асеева. Пастернак участвовал в юбилейном вечере в Клубе писателей. Начало дружбы с Асеевым было положено совместным участием в литературной группе «Лирика» и публикацией в альманахе с тем же названием (1913).

С. 34. ...в компании, среди которой появилась «Ночная флейта». — Первая стихотворная книга Асеева «Ночная флейта» вышла в изд. «Лирика» в дек. 1913 г. одновременно с «Близнецом в тучах» Пастернака.

На титуле обеих книг значится 1914, с этой даты отсчитывается 25 лет творческой деятельности Асеева. От юбилейного празднования собственного 50-летия со дня рождения, приходившегося на февраль 1940 г., Пастернак решительно отказался.

...заслуги... удостоившиеся награды. — Асеев получил орден Ленина.

...«Русская сказка», «Огонь», стихи о детях и беспризорных... — «Русская сказка» — стих, из сб. «Изморозь» (1927); «Огонь» — поэма 1923 г.; «Сенька-беспризорный. Стихи о беспризорнике, который стал октябренком», 1926.

Ганс Сакс (С. 35). — «Молодая гвардия», 1940, № 1, как предисловие к публикации масленичной интермедии «Корзина разносчика».

С. 35. ...щепетильным требованиям цеховых статутов и табула-тур. — Цеховые статуты — уставы ремесленных цехов, определяющие порядок их деятельности. Табулатура — буквенная система музыкальной записи в Европе XV-XVII вв.

С. 36. ...молодой Гёте... остановился на фигуре Ганса Сакса и увековечил ее в известном стихотворении. — Стих, под назв. «Истолкование старинной гравюры на дереве, изображающей призвание Ганса Сакса» (1782).

Генрих Клейст (С. 36). — Борис Пастернак. Воздушные пути. М., «Советский писатель», 1983, по машин, с авт. правкой. — Автограф, варианты даны в коммент. Статья предназначалась для предисловия к готовившемуся сборнику Г. Клейста в переводе Пастернака. Работа над сборником затягивалась, авт. исправления в тексте статьи дают возможность датировать работу над ней 1939—1941 гг.

Свою первую работу о Клейсте Пастернак писал летом 1911 г. к столетию со дня его самоубийства («Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре»). В 1914 г. по заказу Камерного театра он перевел комедию Клейста «Разбитый кувшин». Постановке спектакля помешала начавшаяся война с Германией. Публикации перевода в журн. «Современник» (1915, № 5) должна была предшествовать статья, которая осталась ненапечатанной. Пастернак включал ее в сб. «Quinta essentia», о чем писал в «Анкете московского профессионального Союза писателей...», 1919 г. С. 403. В 1918-1919 гг. по договору с издательством «Всемирная литература» были переведены три драмы Клейста («Принц Фридрих Гомбург-ский», «Семейство Шроффенштейн» и «Роберт Гискар»). Для готовившегося в 1941 г. сборника переводы были вновь просмотрены автором и снабжены предисловием. Выходу книги помешала война. Сведения о жизни Клейста почерпнуты главным образом из работы Адольфа Виль-брандта (Biographische Einleitung // Heinrich v. Kleists Werke. Berlin. Leipzig. Wien. Stuttgart).

С. 36. ...в сборнике моих переводов... — «Избранные переводы». В сб. вошла трагедия Клейста «Принц Гомбургский».

...выпустило его комедию. — Г. Клейст. «Разбитый кувшин». Перевод Б. Пастернака. М., «Искусство», 1941.

...ставят его на первое место вслед за названными. — В рукописи после этих слов: «По-настоящему его оценили спустя столетие. Незадолго до войны его узнали у нас».

С. 37. Принадлежность к старинной семье Клейстов... — Г. Клейст происходил из рода курляндских баронов.

Его вдохновителем, а потом и жертвой был Наполеон... — в рукописи вариант: «Его жертвой и виновником был Наполеон...»

Шиллер учил о царстве эстетических идей. — В рукописи было: «эстетических идей внутри нас». По представлениям поэта и драматурга Фридриха Шиллера (1759-1805), творческий характер вырабатывает в своей деятельности («игре») реальность высшего порядка («эстетическую реальность») и создает самого себя как гармоническую личность: «В царстве эстетической видимости осуществляется идеал равенства, который мечтатели хотели бы реализовать и по существу» («Письма об эстетическом воспитании», 1795).

Девятнадцатый век был здесь... со всем своим будущим словарем. — В рукописи: «со всеми своими будущими словечками». После этих слов: «Так, подпоручик, в чине которого Клейст подал в отставку, назывался еще по старому секунд-лейтенантом, но с легкой руки Фихте уже...».

С легкой руки Фихте появилось выражение «выработка своего я»... — немецкий философ И.-Г. Фихте (1762—1814) в своей главной работе «Основа общего наукоучения» (1794) развивал теорию субъективного идеализма, основанную на понятии «я» как деятельного субъекта.

...испестрила его жизнь знаками всего, что его окружало. — В рукописи вариант: «всего, что вокруг него творилось».

В его сочинениях попадаются следы... шлегелевского Шекспира... — имеются в виду параллели с Шекспиром в переводе поэта и историка литературы А.-В. Шлегеля (1767-1845).

С. 37—38. ...южно-американское путешествие Александра Гумбольдта... —А. ГУмбольдт(1769-1859) —немецкий естествоиспытатель и географ, автор книг «Путешествие в равноденственные области Нового Света», т. 1-30, 1807-1834.

С. 38. Подверженность современным веяниям... — в рукописи вариант: «Приверженность к областному магнетизму засадила Клейста за чуждые ему математику и нравственную философию». См. ту же мысль в набросках «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» (1911): «Очень вероятно, что в самом начале своего

развития, еще в кружке военных, он обратился к самообразованию в том полусне, который обыкновенно сопровождает такие шаги, внушенные тенденцией большинства или духом времени». С. 298.

...на манер кавалерист-девицы Надежды Дуровой... — Надежда Андреевна Дурова (1783—1866), первая в России женщина-офицер.

Выдавая себя за мужчину, принимала участие в войнах с Францией в 1807 и 1812-1814 гг., автор «Записок кавалерист-девицы» (1836-1839).

...товарищем в путешествиях и частою поддержкой в безденежьи. — В рукописи после этих слов: «Любопытная подробность. Когда зевота свела челюсти последней слушательницы и сам Клейст давно расстался с философией... Когда новые предполагаемые превращения Клейста-художника, Клейста-переселенца в Америку, Клейста-строителя паровых машин, Клейста-сельского хозяина истощили терпение его невесты и она ему отказала, а потом прошли годы и все забылось, Клейст заездом в Кенигсберг попал в дом, где, как ему сказали, он увидит давнишнюю знакомую. Через несколько минут вошла Вильгельмина, оказалось, она здесь замужем за профессором Кругом, преемником Канта по здешней кафедре. Как странно! В ее судьбе материализовалась одна из клейстовских фантазий. Что это было? Передача ошибок на расстояние! Лунатизм девушки, скованной сном и скукой, и по его вине притянутой к немилому предмету?»

К небу поднимался дым из сел, прятавшихся в долине. — В рукописи вариант: «К морозному небу столбом поднимался плотный ночной дым прятавшихся в долине сел».

Никогда до того он не помышлял о поэзии. — В рукописи после этих слов было: «Но, по-видимому, деятельный итог затянувшейся бездеятельности и есть вдохновение».

С. 39. ...растянутая трагедия, полная нелепости. — В рукописи вариант: «полная задушевности».

Август Коцебу (1761-1819) — немецкий писатель, драматург.

Попытки объясниться только усугубляли неприязнь. — В рукописи вариант: «Попытка объяснения углубила неприязнь».

...Гёте писал одному литератору... — недатированная запись после 1810 г., опубликованная Иоганнесом Фальком в его книге «Goethe aus ndherm persqnlichen Umgange dargestellt». Leipzig, 1832. («Облик Гёте в личном общении».) В современном издании: «Goethes Gesprdche». Zьrich, 1965-1987. Bd. 2. № 3338 (за сведения благодарим С. В. Козач-кова). Н. Н. Вильям-Вильмонт так комментирует отношение Гёте к Клейсту: «Генрих фон Клейст — известный реакционный поэт, драматург и новеллист романтической школы, обнищавший отпрыск прусского дворянского рода; был проникнут юнкерским национализмом, и эта черта в его творчестве отвращала от него симпатии Гете» (И.-В. Гете. Собр. соч.: В 13 т. Т. 13. М., 1949. С. 554).

Его узнали. К прирожденной робости... Его несчастья приобрели закономерность. — В рукописи вариант: «Она стала достоянием современников. К прирожденной <...> Остатком его дней завладела разрушительная закономерность».

С. 40. ...поссорился с Пфулем, будущим генералом... — барон Карл Людвиг Август Пфуль (1757-1819) после поражения Пруссии при Иене в 1806 г. перешел на русскую службу в чине генерал-майора и составлял план военныхдействийв 1812 г.; изображенЛ. Толстым в «Войне и мире» как член прусского генерального штаба.

...пробегать по моргам Парижа в поисках его тела. — В рукописи после этих слов вариант: «Но у Клейста был другой план. На французском побережьи формировалась армия для высадки в Англию».

...место недавнего заточения и смерти черного консула Туссена Лу-вертюра. — Туссен Лувертюр (1743—1803) — негр из Сан-Доминго, возглавил восстание рабов в 1791-1797 гг. и помог французским войскам вытеснить с острова англичан и испанцев. В начавшейся вслед за тем борьбе с властью Директории он был схвачен и заключен в крепость Жу.

...назначенное королевою Луизой вспоможение. — Прусская королева Луиза Августа Вильгельмина Амалия (1776-1810) — жена Фридриха Вильгельма III, окружала себя выдающимися людьми и покровительствовала литературе. После поражения под Иеной бежала в Кенигсберг, где скончалась через четыре года.

...политика всегда покрывает жизнь, — недоказанная натяжка публицистов. — В рукописи вариант: «...политика покрывает жизнь и всех одинаково волнует, — наивная натяжка публицистов».

...это коснулось неисчислимо многих в самых далеких углах мира. — В рукописи вариант: «эта новость коснулась неисчислимо многих в самых неожиданных углах мира, до такого суеверия довел страх Наполеоновой непобедимости, таким символом рекрутчины, смерти, бездомности и сиротства стал звук этого имени, давно нарицательный».

К Наполеону он питал личную вражду, как... — в рукописи после этих слов вариант: «к самой роковой фигуре своей жизни, сравнимой только с Гёте».

С. 41. ...известие о катастрофе при Ваграме... — деревня недалеко от Вены, где 6 июля 1809 г. Наполеон наголову разбил австрийские войска и вынудил Австрию пойти на перемирие.

Это уж не был прежний причудник... а трезвый борец с действительными немилостями судьбы. — В рукописи вариант: «...а излеченный от блажи борец с причудами и блажью судьбы».

С. 42. ...охотно рассталась бы с жизнью, если бы нашла товарища. «За чем же дело стало?» — сказал Клейст и предложил себя в спутники. — В рукописи вариант: «...рассталась бы с жизнью, если бы ей не было страшно одной. "За чем же дело стало?" — сказал Клейст и предложил ей себя в компаньоны». См. о самоубийстве Клейста в набросках «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» (1911): «Теперь его празднично снаряженное самоубийство, на которое он позвал случайного человека, девушку только знакомую ему, как зовут на спешную прогулку, вызванную внезапным, невыполнимым пока замыслом...». С. 302.

...издания «Всемирной литературы» и «Academia». — Генрих фон Клейст. Собр. соч. в 2 т. М., «Всемирная литература», 1923. В первый том вошли: «Семейство Шроффенштейн» и «Роберт Гискар» в переводе Пастернака, «Амфитрион» в переводе А. Оношкович-Яцыны; во второй — «Разбитый кувшин» в переводе Ф. Сологуба и другие переводы его и А. Н. Чеботаревской. В сборник Клейста в изд. «Academia» (1928) вошла проза Клейста в переводе Г. Рачинского и Г. Петникова («Михаэль Кольгаас»).

Гамлет, принц Датский (От переводчика) (С. 42). — «Молодая гвардия», 1940, № 5—6, как предисловие к первой публикации «Гамлета» в переводе Пастернака. Эта редакция перевода сильно отличается от книжных изданий, каждый раз претерпевавших редакционные изменения по требованию издательства. Перевод делался по просьбе В. Э. Мейерхольда, и в соответствии с мыслями о «русском ответвлении шекспировской традиции» в народном театре Ап. Григорьева и А. Н. Островского. В стилистике перевода сказались черты некоторой русификации и свободного введения просторечия, что было одинаково близко и режиссеру. Эта первоначальная редакция перевода была после ареста Мейерхольда радикально переработана в процессе постановки во МХАТе. Публикация в журнале

сопровождалась примеч.: «В Москве право первой постановки трагедии в этом переводе предоставлено Московскому Художественному академическому театру имени Горького». Издавая перевод отдельной книгой в 1941 г., Пастернак в наброске предисловия к нему отсылал «читателей со вкусом и пониманием, умеющих отличить истину от видимости» к журнальному варианту «Переводчик готовил работу о Шекспире, Ап. Григорьеве...». С. 390.

С. 42. Мне несколько раз предлагали перевести «Гамлета». — Предложение перевести «Гамлета» Пастернак получил от издательства «Academia», о чем он писал О. М. Фрейденберг 2 нояб. 1924 г.

При существовании хороших переводов я долго считал ненужным умножать их... — вспоминая о разных предложениях издательств, Пастернак, как записал А. К. Тарасенков, «отсылал издателей и театры к старым переводам Соколовского, Кронеберга. У меня с детства осталось впечатление, что эти переводы, несмотря на их провинциализм, характерный для конца прошлого века, — поэтичны, в них есть Шекспир» (Воспоминания. С. 170). См. также письмо М.Л.Лозинскому: «Я всегда отсылал к существующим переводам, из которых знал какой-то из старых, видимо Кронеберговский, а может быть, и К. Р. ...» (1 марта 1940).

С. 43. ...речь шла об особом, вольном, свободно звучащем переложении... — перевод был сделан по заказу В. Э. Мейерхольда для Александрийского театра.

...соблазнившись задачей, я передумал. — Пастернак писал отцу о причинах, побудивших его взяться за эту работу: «Переводов Шекспира, в частности Гамлета, наверное, не меньше пятнадцати. Несколько сделано и совсем недавно. Я вообще не люблю порицать работы прошлого.

А Шекспира у нас, вплоть до последних опытов (Радловой и Лозинского, очень хороших поэтов), переводили так разнообразно, то есть с разными, взаимно возмещающимися удачами, что в новых переводах, особенно Гамлета, никакой надобности нет. Но если, из снобизма или еще почему, ко мне настойчиво обращаются с таким предложеньем, то отчего мне не воспользоваться этим театральным капризом даже без надежды сравняться с предшественниками. Ибо это дает оправданье для отлучки в Шекспира и погруженья в него. А пребыванье в нем, то есть замедленное чтенье, само по себе ни с чем не сравнимая драгоценность» (29апр. 1939).

Для повышения шансов на счастье я переводил, так сказать, с завязанными глазами... — ср. с письмом М. Л. Лозинскому: «...за писаньем собственного черновика выдерживал себя в намеренном неведении насчет последнего (перевода Лозинского. — Е. #.), как и относительно всех остальных переводов» (1 марта 1940).

...достал переводы Кронеберга и К. Р.... — перевод А. И. Кронеберга был издан впервые в 1844 г., вошел в «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей». Изд. Н. В. Гер-беля, СПб., 1880. Перевод К. Р. (К. К. Романова) вышел в 1899 г.

...работы Соколовского, Радловой и Лозинского... — перевод А. Л. Соколовского был издан в 1883 г., А. Д. Радловой — в 1937 г., М. Л. Лозинского—в 1933 г.

Оказалось, — законы языка при тождественности предмета сильнее... — см. в цит. выше письме Лозинскому: «Когда я раскрыл пять или шесть книжек, сердце у меня упало: филологическая близость, литературное изящество и сценическая живость превзошли мои опасения».

Рукопись пестрила сходствами и совпадениями... — «Было время, конец осени, когда под влияньем обнаруженных с Вами совпадений, — писал Пастернак Лозинскому, — я собирался: признать попытку неудавшейся, сложить оружие и письменно поздравить Вас с моим поражень-ем <...> Все это были предложения, сами собою укладывавшиеся в ямбическую строчку, те самые, относительно которых к

радости по поводу их естественности у меня (за черновой работой) неизменно примешивалось опасение, что в своей закономерности они, наверное, пришли мне в голову не первому». Пастернак приводит далее примеры дословно совпавших строк: «Но как во всех не дрогнет добродетель» или «Он взял меня за кисть и крепко сжал» (там же).

По записям А. К. Тарасенкова, Пастернак назвал соотношение совпадающих строк: на тысячу их приходилось пять (Воспоминания. С. 170).

...идеален перевод Лозинского. Это и театральный текст и книга для чтения... — Л. Чуковская передает слова А. Ахматовой: «...пастернаков-ский перевод сейчас принято хвалить в ущерб переводу Лозинского. А он очень хорош, хотя совсем другой. Перевод Лозинского лучше читать, как книгу, а перевод Пастернака лучше слушать со сцены. В сущности незачем пренебрегать одним для другого, а надо просто радоваться такому празднику русской культуры» («Записки об Анне Ахматовой. 1938— 1941». Т. 1. М., 1997. С. 102-103).

Перед лицом таких трудов... можно было с легким сердцем... взяться за более далекую задачу... — см. письмо Лозинскому: «Рядом с переводами в строжайшем смысле возникла более свободная, простая и легкая сценическая трактовка того же текста...» (1 марта 1940).

О Шекспире (С. 44). — «Огонек», 1942, № 47, с сокращениями и редакторской правкой, под назв. «Мои новые переводы». Написано по заказу Совинформбюро, в архиве которого сохранилась авт. машин, с обильной редакторской правкой и добавлениями, датированная 2 ноября 1942 г. — Сб. «Мастерство перевода, 1966». М., 1968, по автографу (собр. Л. А. Озерова).

В рецензии Л. Лозинской «Новый перевод "Ромео и Джульетты"» приведены слова Пастернака: «Я переводил "Ромео и Джульетту", уйдя несколько вперед по тому же направлению, которое избрал в "Гамлете". Это — стремеление к естественности и плавности языка. Шекспир — вершина индивидуального творчества. Он создал произведения, которые волновали людей в течение столетий, и их нужно передавать так, чтобы они были понятны без комментариев и чтобы сохранялась их живая сила» («Огонек», 1942, № 46).

С. 44. ...за проводами сына... — Евгений Пастернак сразу после окончания школы в первые дни войны был отправлен с группой старшеклассников на окопные работы под Смоленск; до его возвращения (через месяц) от него не было никаких вестей.

Я дежурил в ночи бомбардировок на крыше двенадцатиэтажного дома... — Пастернак участвовал в противовоздушной обороне дома, где он жил. О фугасных попаданиях в это здание он писал жене: «В последний раз, когда я с 11 -го на 12-е дежурил в Лаврушинском на крыше, на моих глазах в дом попали две фугасные бомбы. Одною разрушило четыре квартиры в первом подъезде, в том числе Паустовских, другая попала в красный кирпичный дом налево, разрушив четверть его до основания...» (17 авг. 1941).

...проходил курсы военного обучения... прирожденного стрелка. — В учебной стрельбе в клубе ворошиловских стрелков Пастернак оказался среди лучших стрелков, что было отмечено в заметке в «Литературной газете» Юсент. 1941 г.

Семья моя была отправлена в глушь внутренней губернии. — Эта фраза и следующая выпущены при публикации в «Огоньке». З. Н. Пастернак с двумя сыновьями, трехлетним Леонидом и четырнадцатилетним Станиславом Нейгаузом, уехала в эвакуацию 9 июля 1941 г.

...зима в провинциальном городе... — по приказу о срочной эвакуации Пастернак был отправлен к семье, находившейся в это время в Чистополе на Каме, 14 октября 1941 г.

Беззаконьями своего стиля .раздражавшими Вольтера и Толстого... — эта фраза выпущена в публикации в «Огоньке». Французский писатель и философ Вольтер (Ф.-М. Аруэ; 1694-1787) познакомил Европу с трагедиями Шекспира в своем «Опыте об эпической поэзии» (1728), предисловии к «Эдипу» (1730), «Философских письмах» и др. Л. Н. Толстой выразил свое отношение к Шекспиру в статье «О Шекспире и о драме» (1906). Он не сумел увидеть в Шекспире поэта и предъявлял претензии к метафоричности и образности его языка. В своем понимании Шекспира Пастернак удивительным образом сочетает пиетет к Толстому и спор с ним.

С. 45. ...гордое достоинство труженика и борца. — После этого в «Огоньке» добавлены три фразы, которых нет в автографе: «Его народ с нами. При работе этого не забываешь ни на минуту. Нам и его делу суж-дена победа над мрачными силами фашистского мракобесия».

...драматическимихрониками Шекспира. — В 1945 г. Пастернак перевел две части хроники «Генрих IV».

Оба «Ричарда» <... > руководиться соображениями практики. — Хроники Шекспира «Ричард И» и «Король Ричард III» к тому времени не были переведены на русский язык, шекспировская интерпретация тирании Ричарда III близка событиям времен сталинских репрессий. Но соображения практики, то есть отказ издательства от публикации хроник, лишали Пастернака возможности сделать эти переводы.

Года два-три тому назад я перевел «Гамлета», прошлой зимой — «Ромео и Джульетту». — Первая редакция «Гамлета» была окончена в феврале 1940 г., вторая — зимой 1940—1941 г. Перевод «Ромео и Джульетты» был сделан в феврале 1942 г.

...займусь переводом «Антония и Клеопатры»... — зимние месяцы 1943 г., проведенные в Чистополе, были посвящены работе над «Антонием и Клеопатрой» по заказу МХАТа.

Новый сборник Анны Ахматовой (С. 46). — «Russian Literature Triquarterly», № 9, 1974. Ann Arbor, Ardis. — «Звезда», 1989, № 6, по авт. машин. Заметка была написана в августе 1943 г. для журнала «Огонек», как отклик на книгу А. Ахматовой «Избранное», изданную летом 1943 г. в Ташкенте. Пастернак воспользовался выходом этой небольшой книжки, чтобы высказать свои мысли о значении Ахматовой в судьбах поколения и рассеять миф о камерности и элитарности большого поэта. Заметка Пастернака осталась ненапечатанной.

«Избранное» Анны Ахматовой (С. 46). — «Russian Literature Triquarterly», JVfe 9, 1974. Ann Arbor, Ardis. — «Звезда», 1989, № 6, по автографу (РГАЛИ, ф. 1334). — Две машин, первонач., более короткого текста с авт. правкой и примеч.: «Предназначалась для "Литературы и искусства" осенью 1943 года, откуда и "трезвость и объективность" тона. 1 апреля 1944 г.». По этому варианту статья публиковалась также в журн. «Русская речь», 1989, № 6. — Два отрывка из черновой редакции статьи (ГЛМ,ф. 143).

Рецензия на книгу: Анна Ахматова. Избранное. Стихи. Составил К. Зелинский. Ташкент, «Советский писатель», 1943. Статья писалась в августе 1943 г., но осталась ненапечатанной. В 1945 г. в несколько расширенном виде Пастернак предлагал ее в «Литературную газету». Необходимость сказать в печати о поэзии Ахматовой он почувствовал еще в 1940 г., поздравляя ее с вышедшем тогда сборником «Из шести книг»: «...тут думают (между прочим, Толстой), что кто-нибудь из настоящих писателей должен написать о Вас...» (28 июля 1940). Но так как никто тем не менее не написал такой статьи, он счел себя обязанным сделать это сам. На нескольких страницах Пастернак сумел выразить свое постоянное восхищение ее поэзией, отчетливо выделить ее гражданскую значительность, патриотизм, художественный реализм и историзм непосредственных наблюдений. Но ни рецензию, ни предварительную краткую заметку («Новый сборник Анны Ахматовой») не удалось

опубликовать, Ахматова ничего не знала об этих попытках и текст этих работ остался ей неизвестен. Она впервые прочла их по чужому машин, списку спустя несколько лет после смерти Пастернака.

С. 47. ...живую и увлекательную манеру «Ивы»... — в машин, вариант: «живой и увлекательный слог "Ивы"...». — В сб. «Из шести книг» «Ивой» называлась последняя стихотворная книга Ахматовой, отдельно не издававшаяся и включавшая стихотворения 1920— 1930-х гг. В поздних изданиях Ахматова восстановила ее первонач. название «Тростник». Еще в 1940 г. Пастернак увидел в стихах «Ивы» «новое и чрезвычайно большое», соперничающее со старым «авторство», отмеченное иной манерой, «еще слишком своезаконной и властной, чтобы казаться продолженьем или видоизменением первой. Можно говорить, — писал он Ахматовой в цит. выше письме, — о явлении нового художника, неожиданно поднявшегося в Вас рядом с Вами прежнею, так останавливает этот перевес абсолютного реализма над импрессионистической стихией, обращенной к впечатлительности, и совершенная независимость мысли от ритмического влиянья» (28 июля 1940).

...восходят к новой современной поэме Ахматовой, центральному ее труду... — имеется в виду «Поэма без героя», ранний вариант которой Ахматова читала Пастернаку в 1940 г.; его письмо с разбором поэмы было получено Ахматовой в Ташкенте и утеряно.

...равную художественную ценность раннего и позднего ее периода. — В машин, вариант: «равноценность раннего и позднего ее периода, иными словами, отправную цельность ее творческого мира».

Составитель мог, не опасаясь стилистического несоответствия... — в машин, вариант: «Составитель мог себе позволить, не рискуя стилистической путаницей, ставить рядом ее стихи десятых и сороковых годов на одну тему».

...где приемом нынешней Ахматовой записано ощущение вражеского обстрела... — в машин, вариант: «где мгновенным приемом нынешней Ахматовой записано ощущение вражеского обстрела в нашу войну».

Стих. «Первый дальнобойный в Ленинграде» («И в пестрой суете людской...»), 1941 г., входит в «Ленинградский цикл» «Седьмой книги» (позже получивший название «Ветер войны»).

...стихотворением «Памяти 19 июля 1914»... — стих. 1916 г. входило в книгу «Белая стая».

...сказаны одним голосом и как бы одновременно. — В машин, вариант: «выражены одним голосом и точно в одно время. Обоим присущ тот дар долговечности, который свойствен каждому шагу истинного обновителя».

«Июль 1914» — стих, из «Белой стаи»; «Вечером» (1913) — из «Четок»; «Небо мелкий дождик сеет» (1916) — из «Белой стаи».

...прорываются у ней сами собой с естественностью природной походки. — В машин, вариант: «прорываются у ней помимо воли, с легкостью и отвечают лучшим заветам русской образованности. Эта черта национальной гордости была всегда главным отличием Ахматовой. Следующей отличительной ее чертой мы назовем художественный реализм Ахматовой, ее неспособность [порывать или] расходиться с временем, чуждость схоластике эпигонских перепевов, прямоту и непосредственность ее самобытных и всегда своевременных наблюдений».

С. 48. ...ленинградка Ахматова написала лондонцам стихотворенье... — речь идет о стих. «Лондонцам» («Двадцать четвертую драму Шекспира...»), 1940, посвященном немецкой бомбардировке Лондона (в поздних изданиях включалось в цикл «В сороковом году» «Седьмой книги»).

...стихи об убитом ленинградском мальчике... — два стих, с посвящ. «Памяти мальчика, погибшего во время бомбардировки Ленинграда»: «Щели в саду вырыты...» и «Постучись кулачком — я открою...» (1942) из «Ленинградского цикла» (в поздних изданиях «Ветер войны» «Седьмой книги»).

Это придавало «Вечеру» и «Четкам», первым книгам Ахматовой, оригинальный драматизм и повествовательную свежесть прозы. — См. стих. «Анне Ахматовой» (1929): «Но исходив из ваших первых книг, / Где крепли прозы пристальной крупицы...».

«Песня последней встречи» (1911) и «Сжала руки под темной вуалью...» (1911) из книги «Вечер»; «Столько просьб у любимой всегда!..» (1913) и «Настоящую нежность не спутаешь...» (1913) из книги «Четки».

...врезались в память читателей и по преимуществу создали имя лирике Ахматовой. — См. письмо Пастернака Ахматовой: «Наверное, я, Северянин и Маяковский обязаны Вам безмерно большим, чем принято думать, и эта задолженность глубже любого нашего признанья, потому что она безотчетна. Как все это врезалось в воображенье, повторялось и вызывало подражанья!» (28 июля 1940).

Судить теперь об этих стихах без суда над подражателями... — в черновой редакции статьи вариант: «...теперь судить отдельно об их свежести без попутного суда над подражателями невозможно, и характеристика лирики Ахматовой с этой стороны дает скорее понятие [об ее огромной славе] о мере ее славы и популярности, чем о [ее творческой сущности] неизмеримости ее дара. Реалистическая эта сущность, то есть правильность глаза Ахматовой...» (ГЛМ, ф. 143).

Однако ее слова о женском сердце... при взгляде на более широкий мир... — в машин, вариант: «Ее слова о доме и сердце и о связях и разрывах не были бы так горячи и ярки, если бы и при взгляде на более спокойный мир путешествий, на наши и чужие города, на прошедшие века и долженствование будущих, глаз Ахматовой...».

С. 49. В ее описаниях всегда присутствуют черты и частности, которые превращают их... — в машин, вариант: «В ее описаниях природы всегда присутствуют такие черточки, которые превращают ее виды с натуры в историческую живопись».

Славянский поэт (С. 49). — газ. «Литература и искусство», 21 авг. 1943, с издательской редактурой и сокращениями. — «Об искусстве», по автографу (ГЛМ, ф. 143). Заметка написана как предисловие к публикации пяти стихотворений Ондры Лысогорского в переводах Пастернака.

С. 49. Ондра Лысогорский (1905—1989; наст, имя: Эрвин Гой) — чехословацкий поэт, профессор Братиславского университета. В 1939 г. эмигрировал в Польшу, затем в Москву. После запрещения писать по-ляшски писал стихи по-немецки, печатался в Германии, Франции и Англии. Пастернак познакомился с О. Лысогорским в 1941 г.; после возвращения из эвакуации в 1943 г. стал переводить его стихи, собирался написать предисловие к книге Лысогорского «Песни о солнце и земле» (М., 1945), но это намерение встретило сопротивление в редакции, и книга вышла без вступительного слова.

Хорошо и завидно происходить от простых тружеников. — В рукописи вычеркнут вариант: «Завидное счастье происходить от простых тружеников. Такую жизнь дано бывает прожить в двойном образе: как волей осуществляемую деятельность и как с неба свалившееся произведенье».

Он получил редкое и блестящее высшее образованье. — В рукописи вычеркнут вариант: «Он получил редкое по законченности блестящее образованье. Когда по возвращении из путешествия после окончания университета, он приехал...». О. Лысогорский кончил Немецкий университет в Праге, где изучал философию, получил стипендии в Риме и Сорбонне.

...пустого для нас газетного звука, в котором, однако... — в рукописи вычеркнут вариант: «газетного звука, который, в отличие от нас, не заключал никакой реторики для молодого чешского поэта».

...он стал писать по-ляшски, на местном языке тех мест и их нужды, языке, среднем между... — в рукописи под наклейкой вариант:

«...писать по-ляшски, на [местном] языке самого несчастья, наречии, среднем между...».

К нам его загнала немецкая оккупация... — в рукописи под наклейкой вариант: «К нам в Союз его загнало занятие Чехии нацистами, первые страницы кровавого порнографического детектива, текущая глава которого трактует о клеймении советских военнопленных».

С. 50. СЛысогорским меня сближает общность поэтических привязанностей и испытанных влияний. — После этих слов в рукописи вычеркнут вариант: «У нас с ним удивительные совпадения в знакомствах и личных связях с некоторыми, частью уже умершими отшельниками великой дофашистской Европы». Пастернак имеет в виду Р.-М. Рильке, чья поэзия для Л ысогорского, как и для Пастернака, была предметом поклонения. На своей книге «Избранные стихотворения и поэмы» (М, 1945), подаренной Лысогорскому, Пастернак писал: «Ондра такой настоящий, талантливый и неожиданный, что заслуживает особой надписи. Она и воспоследует, и в ней будет назван Райнер Мария Рильке, наш общий учитель, любимец и первый страдалец. Б. П.» («Советская культура», 4 авг. 1990).

Мне в нем дорог видный современный поэт с интересными мыслями... — в рукописи после этих слов вычеркнут вариант: «и очень родным и неистребимым живописным вкусом. На трех-четырех примерах, которые я нарочно перевожу для этой заметки, я хочу дать о нем первое беглое и посильное понятье. Вот его сонеты».

Заметки переводчика (В порядке обсуждения) (С. 51). — «Знамя», 1944, № 1, вместе с подборкой из четырех стихотворений английского поэта Перси Биши Шелли (1792-1822) в переводе Пастернака: «Индийская серенада», «К...», «Строки», «Ода западному ветру».

С. 51. Евгения Федоровна Книппович (1898-1988), Иван Никано-рович Розанов (1874—1959) — литературные критики.

...мы давали заключение по «Антологии английской поэзии»... — см. отзыв об «Антологии английской поэзии». С. 358. Издание «Антологии» не состоялось.

С. 53. ...музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением. — Эта же мысль высказана в очерке «Люди и положения» (1956) по поводу занятий кружка по изучению классического ямба: «Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания».

...при нашем скромном знакомстве с Китсом и Суинберном... — первое увлечение Пастернака английской поэзией относится к 1913 г., когда он «самоучкой знакомился в оригинале с Китсом и Колриджем, Суинберном и По и другими» (из письма к Л. Л. Пастернак-Слейтер 25 апр. 1936). Переводы Пастернака стих. Джона Китса(1795-1821) датируются 1938 г., трагедий и стихов А.-Ч. Суинберна (1837-1909) — 1916 г.

...русским Шелли был и остался трехтомный бальмонтовский. — П.-Б. Шелли. Полное собрание сочинений в переводе Конст. Бальмонта. СПб., 1903-1907.

Поль-Мари Верлен (С. 54). — газ. «Литература и искусство», 1 апр. 1944, с издательской правкой и сокращениями. — Поль Верлен. Лирика. М., 1969, по автографу (собр. Л. А. Озерова).

Статья написана к столетию со дня рождения великого французского поэта Верлена (1844—1896). Верлен был многолетней любовью Пастернака, строчки стихов которого он брал для эпиграфов к своим стихам (в «Сестре моей жизни»). В первонач. замысле романа «Доктор Живаго» его эпиграфом должны были стать слова Верлена: «Aime tes croix et tes plaies / Il est saint que tu les aies» («Люби свой крест и свои язвы, иметь их — святость») из стих. «O, j'ai froid d'un froid de glace» («Я мерзну от ледяного холода»). В 1938 г. Пастернак перевел семь стихотворений Верлена.

Сохранился листок с набросками первонач. плана статьи, первым пунктом которого стоял вопрос, чем может «интересовать» Верлен «огромный новый русский город после победы». Центральным моментом статьи отмечались «ошеломляющая власть разговорной фразы во всей нетронутости», «современность» и «живой синтаксис» поэзии Верлена. В конце набросков — маленький бытовой штрих, как невестам-бесприданницам на свадьбу «дарили слезы и томик Верлена».

С. 54. ...среди нашей нешуточности, в свете нашей ошеломляющей победы?— В газетной публикации это место подверглось редакционной правке: «...в горячие наши дни, в свете нашей гигантской победы».

С. 55. Под его дуновеньем рабочее движенье перешло в свою сознательную фазу. — В газетной публикации эта фраза выпущена.

...церковь, деревня, город и народность. — В газетной публикации выпущено.

...отведя в своих непозволительно личных исповедях... — в газетной публикации выпущено слово: «непозволительно».

Нечто сходное с жизнью Лермонтова... распущенных парижских товарищей. — В газетной публикации эта фраза выпущена вся целиком.

...ополченцем на парижских укреплениях. — Во время осады Парижа прусскими войсками в ходе Франко-прусской войны.

Грянуло восстание. — В марте 1871 г. восстание в Париже свергло правительство и установило власть Коммуны, просуществовавшей два с половиной месяца.

По восстановлении порядка его рассчитали. Он запил. — В газетной публикации редакционная правка: «После разгрома Коммуны его рассчитали».

...в виде того чудовища одаренности, каким был буян, оригинал и поэт-подросток Артюр Рембо. — В газетной публикации это место заменено: «влице Артюра Рембо». Артюр Рембо (1854— 1891) — французский поэт, под влиянием Верлена написавший к 19 годам свои три знаменитых книги стихов.

С. 55-*56. С поселения Рембо у Верленов их нормальная жизнь кончилась. — В газетной публикации эта фраза выпущена.

С. 56. ...по большим дорогам Франции и Бельгии, совместный запой... — в газетной публикации упоминание о «совместном запое» выпущено.

...драка в Штутгарте, каталажки и больницы. — В газетной публикации выпущена сцена в Брюсселе, оставлен только конец фразы: «и, наконец, заключение в тюрьму в Монсе».

После этого Рембо... — отсюда и до слов: Верлен в тюрьме написал... — в газетной публикации выпущено.

...МенеликуАбиссинскому... — Менелик II (1844-1913) — император Эфиопии (Абиссинии), в 1896 г. добившейся независимости от Италии.

...одну из лучших своих книг. — Имеется в виду книга стихов «Romances sans paroles» («Песни без слов»), 1874.

...стремленьем к пресловутой «музыкальности» (еередко кто понимает)... в пользу вокальной. — «...Музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между звучанием и значением», — писал Пастернак в «Заметках переводчика» (1943). См. также коммент. к этому месту на с. 543.

...требовал «не слов, а дела» даже и от искусства слова... — Пастернак обыгрывает взятое в кавычки известное выражение: «слово и дело государево», которое обозначало систему политического сыска в России XVII—XVIII вв., когда каждый под страхом смертной казни обязан был доносить властям о злых умыслах по отношению к царю или оскорблении его имени.

...в знаменитом своем стихотворении «Искусство поэзии»... — Пастернак перевел это стих, в 1938 г. и цитирует его в своем переводе.

...послужившем манифестом зауми и «напевности»... — см. статью В. Брюсова «От переводчика», предваряющую собрание его переводов Верлена, где он писал о верности Верлена «провозглашенному им принципу "De la musique avant tout chose"» в тех вещах, «в которых на первом месте стоит музыка слов <...> словесное содержание отходит на второй план, и пленяют прежде всего самые звуки слов, сочетание гласных, согласных, носовых» (Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М., 1911.С. 11).

С. 57. Кем надо быть, чтобы представить себе большого и победившего художника... — в газетной публикации эта фраза выпущена.

И в любой степени пьянства или маранья ради баловства, разложив ощущенье до желаемой границы... — в газетной публикации это место выпущено.

Просты и естественны многие, если не все... — отсюда и до слов: Такою простотой и был прост Верлен. — В газетной публикации выпущено. С понятием «идеальной и бесконечной» простоты непосредственно соотносятся слова Пастернака из «Волн» (1931) о ереси «неслыханной простоты» и естественности «в опыте больших поэтов».

С. 58. ...с естественностью Мюссе... — Альфред де Мюссе (1810— 1857) — французский писатель романтической школы.

...Верлен естествен непредвосхитимо... — далее в газетной публикации выпущено: «и не сходя с места, он по-разговорному сверхъестественно естествен...».

Вот, собственно, и все, что мы себе позволили сказать... — в газетной публикации фраза выпущена.

Афиногенов (С. 58). — газ. «Литература и искусство», 28 окт. 1944.

Александр Николаевич Афиногенов (1904-1941) — драматург, особенно популярный в середине 1930-х гг., когда его пьесы шли во многих театрах. В 1937 г. после обвинения в связях с троцкистами был исключен из партии и Союза писателей. Осень 1937 г., затравленный и оболганный, он проводил в Переделкине. К этому времени, когда друзья опасались встречаться с ним, относятся начало его дружбы с Пастернаком и записи их разговоров в его дневнике. «Я знаю — вы не только победите, — ободрял Пастернак Афиногенова, — вы уже победитель, и, пожалуйста, не сомневайтесь в себе, своих силах и способностях. Ну конечно же вы напишете настоящую, большую вещь, и тогда все злое, что было вокруг вас, осыпется, отпадет, вы, пожалуйста, не задумывайтесь над своей судьбой, ваша судьба одна — вы должны писать» (Воспоминания. С. 379). В февр. 1938 г. Афиногенов был восстановлен и в партии, и в Союзе писателей. Но пережитые гонения не прошли для него даром, в первые недели войны он записал в дневнике: «...уже усталым и больным подымался я после 1937 года — тогда именно и зрело во мне это равнодушие к собственной жизни, которое, знаю, кончится моей смертью, и смертью скорой...» (Воспоминания. С. 735).

С. 58. ...в блестящем исполнении Марецкой. — Вера Петровна Марецкая (1906-1978) — актриса театра имени Моссовета.

Сначала войны он работал в Совинформбюро... — 9 сент. 1941 г. Афиногенов был назначен начальником литературного отдела Совинформбюро.

С. 58—59. ...писал «Накануне»... — пьеса была поставлена в 1942 г.

С. 59. ...он нам читал в ночь такого налета. — В Переделкине в дружеском кругу писателей было принято читать друг другу написанные вещи или отдельные главы своих произведений. В дневниковых записях Афиногенова есть рассказ о том, как Пастернак читал главы своего романа о Патрике (1936).

...в глушь эвакуации пришло известие о его гибели... — Пастернак находился в это время в Чистополе на Каме, куда по приказу о срочной эвакуации был отправлен 14 окт. 1941 г. По официальным данным, Афиногенов был убит 29 окт. 1941 г. во время налета немецкой авиации осколком бомбы, влетевшим через окно. Пастернак писал сыну в Ташкент: «Не знаю, известно ли у вас о смерти Афиногенова? Они были уже в Куйбышеве (Самара). Рассказывают, что его с ней (женой Дженни. — Е. П.) предполагали командировать от Информбюро в Америку. Ему потребовались из Москвы какие-то документы, находившиеся на месте службы, на Старой площади близ Ильинки. В 6 часов вечера он прилетел в Москву, в 7 был в помещении Информбюро, в кабинете, и через минуту был убит взрывом бомбы, упавшей близ дома ЦК» (Е. Б. Пастернаку 18 нояб. 1941).

Новый перевод «Отелло» Шекспира (С. 59). — «Литературная газета», 9 дек. 1944. Заметка предваряла публикацию сцены Дездемоны с Эмилией (акт IV, сц. 3). — сб. «Мастерство перевода, 1966». М., 1968, по автографу под назв. «Вместо предисловия» (собр. Л. А. Озерова).

С. 60. Сцена с «Ивушкой»... — песня Дездемоны имеет припев: «Затянемте ивушку, иву споем / Ох, ива, зеленая ива». В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946) «известная сцена ночного туалета Дездемоны с пением еще более знаменитой "Ивушки"» названа «верхом трагической естественности перед страшными красками финала». Эта сцена имеется также в виду в стих. Пастернака «Уроки английского» (1917): «Когда случилось петь Дездемоне, — / А жить так мало оставалось, — / Не по любви, своей звезде она, — / По иве, иве разрыдалась».

Старые русские переводы Шекспира... относится к Гербелевскому изданию... — имеется в виду издание: Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. Изд. Н. В. Гер-беля. СПб., 1880. В трех томах. Сюда включены переводы А. И. Кроне-берга («Гамлет», «Макбет»), А. В. Дружинина («КорольЛир»), П. А. Кан-шина («Генрих IV»), Д. Л. Михаловского («Ромео и Джульетта»), П. И. Вейнберга («Отелло») и др. В выступлении по радио (вещание на англ. языке) 8 сент. 1944 г. Пастернак говорил: «В большей части случаев русские переводы Шекспира, сделанные в XIX веке, очень хороши. Они достаточно гибки и дают самое главное представление о Шекспире как о драматурге. Я пытался следовать старым переводчикам. Но для меня больше, чем для кого-либо из них, Шекспир представитель реализма. Для меня золотым правилом служит то, что общение с великим поэтом требует естественности. Даже в переводе Шекспир должен быть также общедоступным и понятным, как, например, оригинальная русская пьеса Островского или Льва Толстого» («Говорит поэт Борис Пастернак». С. 465).

О своей любви к старым переводам Пастернак рассказывал летом 1959 г., что они «брали основное содержание вещи и, складывая его в старый, какой был под рукой, чемодан, передавали читателю самое главное, существенное — силу и красоту оригинала, пленившие их <...> Потом появились символисты со своей наукой и детально разработанной техникой <...> Они подвели под это дело целую академию, считая нужным вложить в этот чемодан и историю литературы, и современную эстетику, свойственные автору влияния, словарь и особенности поэтики. Чемодан сохранял форму оригинала, но становился неподъемным <...> Но очарование оригинала из чемодана исчезало, общий замысел вытекал из упаковки, дух выветривался

(«Существованья ткань сквозная. Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак». М., 1998. С. 550—551).

С. 61. Современные переводы Шекспира, из которых лучшие принадлежат Кузмину, Лозинскому, Зенкевичу и Радловой... — М. А. Кузмин перевел «Короля Лира» (1934), «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви», «Веселые виндзорские кумушки», «Много шуму из ничего» и «Бурю (1937); М. Л. Лозинский — «Гамлета» (1933), «Двенадцатую ночь» (1937), позже — «Отелло», «Макбета» (1950) и «Сон в летнюю ночь» (1954); М. А. Зенкевич — «Меру за меру» и «Юлия Цезаря» (1949 и 1959); А. Д. Радлова — «Ромео и Джульетту» (1934), «Ричарда III», «Отелло», «Макбета» (1935), «Гамлета» (1937) и «Антония и Клеопатру» (1940).

Идея буквального перевода представляет хроническое... заблужденье. — См. в «Заметках переводчика»: «Соответствие текста — связь слишком слабая <...> бледные пересказы не дают понятия о главной стороне предмета... о его силе». Но сколько бы Пастернак ни писал и ни говорил об этом, каждый раз рукопись сделанного им перевода сопровождалась редакторским длинным списком отдельных мест и выражений, которые требовалось «приблизить к тексту». Оттого в переводах Пастернака существует множество текстологических вариантов. «В периоды наибольшей общей запуганности, — объяснял Пастернак возникновение этих вариантов, — меня заставляли приближать эти переводы к оригиналу до буквального совпадения с ним не из почитания подлинника, а для того, чтобы было на кого ссылаться и на кого валить в случае нареканий» (Г. М. Козинцеву 20 окт. 1953).

Шопен (С. 61). — журн. «Ленинград», 1945, № 15-16 (первая редакция в сокращенном виде). — газ. «Литературная Россия», 19 апр. 1965, по машин, с авт. правкой 1945 г. — Борис Пастернак. Стихи 1936— 1959. Стихи для детей. Стихи 1912-1957, не собранные в книги автора. Статьи и выступления. Ann Arbor, 1961, по машин, с авт. правкой 1957 г. — Автограф под назв. «О Шопене» датирован 11 февраля 1945 г. (РГАЛИ,ф. 2887).

Машин, первонач. редакции сохранилась в собр. Е. М. Уразовой, редактора газ. «Советское искусство». Такая же была передана в Музей им. А. Н. Скрябина С. Н. Дурылиным, которому Пастернак писал: «Зимой исполнилось 135 лет со дня рождения Шопена, и "Советское искусство" спешно, за два дня до даты, заказало мне статью, месяцы восхищалось ею, восхищалось и не напечатало. Мне жалко этих мыслей, я хочу, чтобы ты их прочел. По ознакомлении передай статью <...> в Скрябинский музей, ему в собственность» (3 июля 1945).

Вероятно, в это время такая же машин, была передана польскому поэту Мечиславу Яструну для публикации в журн. «Кузьница» (перевод Ежи Помяновского) с заметкой от редакции, где было указано, что статья написана «специально для нас»: Boryz Pasternak. O Szopenie.

«Kuznica», Lodz, Rok I, № 4-5 (Л. Флейшман. Первая публикация пас-тернаковской статьи «О Шопене» // В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford Slavic Studies. Vol. 22. Stanford 2000. S. 240).

В конце 1945 г., посылая машин, сестре Л. Л. Пастернак-Слейтер в Англию, Пастернак объяснял ее появление: «Лидочка, писал прошлой зимой по предложению газеты (но не напечатали), писал около 11 февраля себе в подарок на рожденье, на даче в лесу, где зимовал с Леничкой, младшим сыном». Аналогичная копия была одновременно послана английскому критику Ст. Шиманскому с надписью: «Статья, спешно и сжато написанная по заказу газеты и не напечатанная». Две последовательные редакции статьи были переданы А. Е. Крученых 8 июля 1945 г. с запиской: «Дорогой Алеша! Вот 2 экз. статьи, черновой и беловой. Второй приобщи к

статьям о Верлене, Клейсте и пр., если они утебя целы, они мне, можетбыть, когда-нибудь понадобятся, а у меня нет этого подбора» (РГАЛ И, ф. 1334).

Окончательная редакция машин, с небольшой правкой 1957 г. была передана французской славистке Жаклин де Пруайяр. «Статья была написана зимой 1944 г. к 135-летию Шопена. Где она тогда появилась, как всегда, в несколько измененном усилиями редактора виде? Вероятно, в журнале Ленинград или Звезда?», — писал ей Пастернак, возвращая выправленный им французский перевод статьи (13 авг. 1959).

Варианты начала первой главы и конца последней по автографу 1945 г. даны в разделе «Ранние редакции». С. 473.

Фредерик Шопен (1810—1849) был любимым композитором матери Бориса Пастернака, известной пианистки, он вырос и воспитывался на ее прекрасном исполнении баллад и этюдов Шопена, чему посвящено стих. «Баллада» (191$); ее игра вспоминается и в других стихах, именно ее трактовка Шопена отразилась в статье. Мысли Пастернака о реализме в искусстве нашли подтверждение при чтении трактата Виктора Гюго «Уильям Шекспир» (1864), из которого Пастернак в 1942 г. выписал: «Итак... дух реализма соединенье живости и правильности. Обыкновенность, которая всегда кажется неожиданной и парадоксальной, вследствие царящих во все времена предрассудков и извращений <...> Его (Шекспира. — Е. П.) поэзия это он сам и в то же время это мы» («Конспект по книге: Vict. Hugo "William Shakespeare"», 1942).

Пастернак считал, что в этой статье ему удалось наиболее четко выразить свое отношение к вопросам искусства. «При том что она неполна и написана слишком торопливо и упрощенно, в ней есть все, что я хотел сказать. Она содержит определенный взгляд на реализм как на предельно высокую степень искусства (совершенное искусство, вся область которого целиком держится такими редкими исключениями и отклонениями). Привычной мерой и практикой искусства становится романтизм, то есть легкая и поверхностная деятельность в узком кругу определенной культуры и определенных вкусов, как, например, французское искусство и литература эпохи рококо, или наш такой же условный социалистический реализм, или типичная классическая немецкая музыка (и Брамс наполовину) и т. д. и т. д.» (письмо к Л. Л. Пастернак-Слейтер 4 нояб. 1959; перевод с англ.). В соответствии с пониманием реализма Пастернак в дневнике Юрия Живаго, не употребляя самого термина, называет искусством не «область, обнимающую необозримое множество понятий», но «начало, входящее в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины <...> Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое, и, когда крупица этой силы входит в состав какой-нибудь более сложной смеси, примесь искусства перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного» («Доктор Живаго»).

Выраженное в статье резкое отношение к романтизму, характерное для Пастернака, вызвано решительным неприятием современной советской литературы. Об этом говорится в приведенном выше письме и в других, посланных Ренате Швейцер: «Романтизм меня не удовлетворяет как нечто официальное, признанное, как вторичное, как искусство в вицмундире гениальности» (14 мая 1959). «Под романтизмом я понимаю не существовавшее некогда литературное течение и не действующую школу, не степень развития искусства, но романтику как принцип, как производное, непервоначальное, как литературу о литературе и любование искусством самими художниками, в то время как творящий гений презирает искусство, являясь поклонником жизни в искусстве» (16 июля 1959; перевод с нем.).

С. 62. И, однако, и тут все зиждется на исключениях. — Ср. письмо к Л. Л. Пастернак-Слейтер: «Но есть отдельные одинокие судьбы, которым не нужны

современное искусство и красота, они создают целые миры в звуках, повествовании или красках, исступленно и неустанно насыщая и напитывая свои произведения содержанием и предвидением, о которых никто не помышляет и чего никто от них не требует, так что их работа становится для них подлинной вселенной, пугающе одинокой, великой и независимой» (4 нояб. 1959; перевод с англ.).

Их музыка... производит впечатление летописи их жизни. — См.: «Для меня больше всего, бездонно много сделал в ней (музыке. — Е. П.) Шопен. И я его произвожу не из вздохов и слез, пролитых им в жизни (я не люблю романтизма и слова романтизм), но из особенностей парижской городской жизни тридцатых годов прошлого века, из деревьев парижских бульваров» (письмо к Ч. Гудиашвили 28 марта 1959). Парижские улицы прошлого века, так же как фольварки и парки, фигурируют в стихах Пастернака о Шопене: «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931) или «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» (1956) и др.

Говоря о реализме в музыке, мы вовсе не имеем в виду иллюстративного начала... — ср.: «Говоря о содержании, я, естественно, имею в виду вовсе не иллюстративность, то есть программность музыки. В сущности, иллюстративность невозможна ни в каком искусстве. Даже в слове ни фабула, ни предмет повествования не есть еще содержание, а им является степень напряжения и воплощения прожитой жизни в искусстве» (письмо Ренате Швейцер 25 июля 1959; перевод с нем.).

И прежде всего. Что делает человека реалистом... — в машин. 1945 г.: «Что делает художника реалистом...».

Именно его собственные воспоминания гонят такого человека в область... — в машин. 1945 г.: «Его собственные воспоминания гонят его в область...».

С. 63. ...черты ее деспотизма испытал Шопен на себе самом... — после этих слов в автографе: «когда, истощая изобретательность, следовал в ее гармонизации и отделке...»

...тема третьего, Е-аиг'ного этюда... — принятое у нас обозначение: Этюд ми мажор, ор. 10, № 3.

...Шопен поднял кверху сжатые руки с восклицанием: «О, моя родина!»... — этот эпизод приводится многими биографами Шопена со слов его ученика Адольфа Гутмана, вспоминавшего, что Шопен любил этот этюд больше всех других.

...и вот, умножая до изнеможения проходящие и модуляции, ему требовалось... — в автографе вариант: «умножая до невозможности проходящие и модуляции, приходилось...»

...egis-molVnoM, восемнадцатом этюде... — принятое у нас обозначение: Этюд соль-диез минор, ор. 25, № 6. В письме Т.-С. Элиоту Пастернак признавался: «Я ошибочно суммировал нумерацию этюдов обеих нотных тетрадей (из ор. 10 и ор. 25). Поэтому у меня получилась неверная нумерация и то, что я называю восемнадцатым (12+6), в действительности шестой этюд второй тетради (по-моему, ор. 25, если я правильно помню)» (14 янв.1960; перевод с англ.). Пастернак не ошибся в нумерации, при публикации этюдов сквозная нумерация применяется наравне с делением на две тетради, по 12 этюдов в каждой. Во французском переводе Жаклин де Пруайяр статьи о Шопене Пастернак уточнил и поправил нумерацию этюдов и перевел на принятое у нас французское обозначение тональности.

...приписывают С-аиг'ному этюду, седьмому... — принятое у нас обозначение: Этюд до мажор, ор. 10, № 7.

Выраженью подлежало не только нырянье по ухабам саней, но стрелу пути... — в автографе вариант: «не только нырянье саней в душе и жизни автора и в истории Польши, но стрелу пути все время под одним углом перечеркивали вкось...»

С. 64. ...в баркароле... — Баркарола фа-диез мажор, ор. 60 (1846).

Оттого такой стук капель в Des-аиг'ной прелюдии....— принятое у нас обозначение: Прелюдия ре-бемоль мажор, ор. 28, >fe 5 (1836-1839). В автографе: «такой стук дождевых капель...».

...в As-dur'НОМ полонезе... — принятое у нас обозначение: Полонез ля-бемоль мажор, ор. 53, № 6 (1842).

...в последней части Н-то11уной сонаты... — принятое у нас обозначение: Соната си минор, ор. 58 (1844).

...в середине тихого и безмятежного F-аиг'ного ноктюрна. — Принятое у нас обозначение: Ноктюрн фа мажор, ор. 15, № 1 (1830).

Роберт Шуман. Статьи о Шопене. — В кн. Шуман о музыке. Избранные статьи о музыке. М., 1956: «Новая стихия в искусстве, новый период музыки».

Жорж Санд (1804-1876; наст, имя: Аврора Дюдеван) — французская писательница; в романе «Лукреция Флориани» (1846) и мемуарах «История моей жизни» (1854— 1855) отражена история ее отношений с Шопеном.

Эжен Делакруа (1798-1863) — французский художник, описал свои встречи с Шопеном в своем «Дневнике».

Венгерский композитор, пианист и дирижер Ференц Лист (1811-1886), автор кн.: Фредерик Шопен. М., 1936.

С. 65. ...нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку. — После этих слов в машин. 1945 г. было: «Это рыцарские преданья в обработке Мишле или Пушкина, а не косматая голоногая сказка в рогатом шлеме».

...поразительно, что половину из них писал человек двадцати лет... — 12 этюдов, составивших первую тетрадь, написаны в период с 1828 по 1833 г.

...обучают истории, строению вселенной... — после этих слов в машин. 1945 г. вариант: «и новой совместимости старых евангельских истин с нашей новой манерой рождаться, расти, одеваться, передвигаться, грезить и умирать, чем игре на рояле».

Великий реалист (С. 65). — газ. «Заря Востока», 21 окт. 1945. К столетию со дня смерти грузинского поэта Николая Бараташвили (1817— 1845) Пастернак перевел на русский язык сборник его стихотворений и поэм и читал свои переводы на торжественном вечере в театре имени Руставели в Тбилиси.

С. 66. ...говорил Пушкин в приложении к Баратынскому...— в наброске статьи о Баратынском (1830—1831) Пушкин писал: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

Николай Бараташвили (С. 66). — Николай Бараташвили. Стихотворения в переводе Бориса Пастернака. Библиотека «Огонька». М., 1946 (первонач. вариант в сокращенном виде и без имени автора). — «Дружба народов», 1980, № 2, по машин, с авт. правкой. — Первоначальный вариант в машин, с авт. правкой. Написано как предисловие к сборнику переводов Бараташвили, 1946 г.

О возникновении этой статьи Пастернак писал Нине Табидзе: «Библиотечка "Огонька" (знаете, такие маленькие белые книжки) издает моего Бараташвили. Они просили меня написать им вводную статью.

По горькому опыту всех моих статей я знаю, что всякое присутствие мысли рождает возражения, пересуды, запрещенья. Чтобы не задерживать издания, я решил избавить их от этого огорчения и умудрился написать банальнейшую биографию, лишенную всякого лица и содержания. Вы еще не знали меня с этой стороны и будете поражены, что я способен на такую ординарность. Так вот, если это может Вас позабавить, посылаю статью Вам одной» (24янв. 1946). При издании предисловие было сведено к краткой заметке без указания имени Пастернака.

С. 67. Он родился 22 ноября 1816 года... — в изд. 1946 г. вариант этого абзаца открывает текст заметки: «Величайший грузинский поэт нового времени Николай Бараташвили родился 22 ноября 1816 года в Тифлисе, в семье родовитого грузинского князя, предводителя дворянства, загубившего свое состояние на приемы и угощения...».

...мальчиком он сломал себе ногу... — после этих слов в первонач. машин, вариант: «и всю жизнь потом страдал некоторой хромотой».

Расстроенные дела отца... — в первонач. машин, вариант: «Помешавшие этому стесненные обстоятельства заставили его довольствоваться любым местом на гражданской службе, какое бы ему ни предложили».

С. 67—68. ...он сердил тифлисское общество... — после этих слов в первонач. машин, вариант: «ядом своей иронической жилки, своими шутками и чудачествами насмешника и непоседы».

С. 68. Он любил сестру Нины Грибоедовой, княжну Екатерину Чав-чавадзе. — Екатерина Чавчавадзе (1816—1882) -—дочь известного поэта и общественного деятеля А. Чавчавадзе.

...своими счетами с высшей грузинской аристократией... — после этих слов в первонач. машин.: «от которой его отрывали нужда и талант...»

Григорий Орбелиани был его дядей, Александр Чавчавадзе — другом его отца. — Эта фраза использована в изд. 1946 г. Григорий Орбелиани (1804-1883) и князь Александр Чавчавадзе (1786-1846)—- грузинские поэты романтической плеяды.

Может быть, тот вид, в котором лежат его стихи перед нами, не представляет... — в изд. 1946 г.: «Литературное наследие Бараташвили невелико. Может быть, его стихи, дошедшие до нас, не представляют окончательной редакции...».

...именно он, этот дух, проникающий их... — после этих слов в первонач. машин, вариант: «становится их последнею отделкой и формой, и эта форма выше и совершеннее, чем если бы автор имел время заслонить их большею заботой о внешности».

Лирику Бараташвили отличают ноты пессимизма, мотивы одиночества, настроения мировой скорби. — После этих слов в первонач. машин, вариант: «Однако не в этом видим мы его главную творческую сущность. Как на примере Гейне, Лермонтова и Байрона, для нас гораздо важнее, что эти мотивы и настроения входят в вещественное соединение с чертами жизни и повседневности, что на этом творчестве лежит печать неповторимости и за его отвлеченными значеньями вырисовываются особенности времени, исторический фон, сцены биографии». Тот же текст с некоторыми сокращениями и далее до конца статьи — в заметке изд. 1946 г.

Несколько слов о новой грузинской поэзии (Замечания переводчика) (С. 69). — «Вопросы литературы», 1966, № 1. Писалось как предисловие к сборнику грузинских переводов: Грузинские поэты. Избранные переводы. Тбилиси, 1947.

Пастернак занимался переводами грузинских стихов с 1933 по 1957 г. Со многими поэтами он был лично знаком. Нежная дружба связывала его с Тицианом Табидзе и Паоло Яшвили, не названными в этой статье, потому что в 1937 г. они были признаны «врагами народа» и оба погибли, что было для Пастернака, по его словам, самым большим горем.

Тициан Табидзе писал об удивительной точности и стилистической близости переводов Пастернака грузинским подлинникам: «Трудно указать пример более напряженной работы, переходящей в поэтический подвиг, чем переводы Бориса Пастернака грузинских поэтов. Тут пошло вдело не*только величайшее мастерство непогрешимого мастера Пастернака, но и большая любовь, какое-то творческое сорадование <...> Борису Пастернаку удалось нащупать тот мужественный ритм, что

составляет природу грузинского стиха от Руставели, через Д. Гурамишвили, Н. Бараташвили и других романтиков, до Важа Пшавела и сопутствует новейшей грузинской поэзии» («Статьи, очерки, переписка». Тбилиси, 1964).

С. 69. ...впечатлительности и живости грузинского характера, склонности фантазировать... — «Полная мистики и мессианизма символика народных преданий, располагающая к жизни воображением и, как в католической Польше, делающая каждого поэтом», — писал Пастернак о Грузии в очерке «Люди и положения» (1956).

...черты общительности и балагурства составили судьбу и природу Николая Бараташвили. — Стихи Н. Бараташвили Пастернак перевел в октябре 1945 г., через несколько месяцев он написал о нем статью. С. 66.

С. 70. ...Важа Пшавела во многом представляет его полную противоположность. — Пастернак перевел поэму Важа Пшавелы (1861—1915; наст, имя: Лука Разикашвили) «Змееед» в 1934 г.

...разнообразное творчество Симона Чиковани. — С. Чиковани (1903—1966) был одним из ведущих поэтов литературной группы футуристического направления «Левизна». Пастернак высоко ценил его поэзию, много переводил его и любил как талантливого человека.

С. 71. ...замечательном таланте наших дней, Георгии Леонидзе... Это автор образцовых стихов, на другой язык почти непереводимых. — Г. Леонидзе (1899—1966) в молодости входил в группу грузинских символистов «Голубые роги». В очерке «Люди и положения» (1956) Пастернак назвал его «самобытнейшим поэтом, больше всех связанным с тайнами языка, на котором он пишет».

..литературной деятельности и славы Акакия Церетели... — в 1940 г. Пастернак перевел несколько стихотворений классика грузинской литературы А. Церетели (1840-1915) к широко отмечавшемуся его столетнему юбилею.

...захватывающей непосредственности Николая Надирадзе, высокого мастерства Валериана Гаприндашвили... — первые переводы стихов Н. Надирадзе (1895-1990) и В. Гаприндашвили (1889-1941) были опубликованы в «Новом мире», 1934, № 3.

...отсутствие Галактиона Табидзе... — в общем сб. «Поэты Грузии в переводах Б. Пастернака и Н.Тихонова» (Тифлис, 1935) стихи Г.Табидзе (1892-1959) переводил Н. С. Тихонов.

...с другим ее украшением, Иосифом Гришашвили, представленном в сборнике только одним стихотворением. — Пастернак в 1934 г. перевел стих. И. Гришашвили (1889—1965; наст, имя: Мамулаишвили) «Прощание со старым Тифлисом».

Не переведены Мосашвили и Машашвили... — переводы из Ило Мо-сашвили (1896-1954) в сб. «Поэты Грузии» (1935) были сделаны Н. Тихоновым. Пастернак перевел одно стих. Алио Машашвили (1903—1971 ; наст, имя: Мирцхулава) «Морской орел» для сб. «Родина. Поэты советской Грузии» (Тбилиси, 1946).

Замечания к переводам из Шекспира (С. 72). — альм. «Литературная Москва», 1956, с редакционными сокращениями и спутанной последовательностью глав. — Борис Пастернак. Воздушные пути. М., 1982, по машин, с авт. правкой 1949 г. с добавлением главы «Макбет». — Избр.—1985, по машин, с авт. правкой 1956 г. Написанное тогда же для публикации в «Литературной Москве», но не включенное в нее «Разъяснение к "Замечаниям"» см. в разделе «Ранние редакции». С.477. — Автограф, датирован: Апрель-май 1946 (РГАЛИ, ф. 1334) под назв. «Заметки к переводам Шекспировских трагедий». — Машин, под назв. «Заметки к переводам Шекспира» с авт. правкой 1946 г. — Машин. 1946 г. под назв. «Заметки о Шекспире» и авт. примеч.: «Сокращено и изменено для печатания в "Знамени"» (РГАЛИ, ф. 1334).

Сокращенный текст «Заметок к переводам...» по машин. 1946 г. появился в журн. «Soviet Literature», 1946, №9, по-английски: «Some remarks by a translater of

Shakespeare» («Несколько замечаний переводчика Шекспира»), без имени автора, но в качестве иллюстраций даны фотографии книжных обложек пастернаковских переводов: «Гамлет» (1941), «Ромео и Джульетта» (1944), «Антоний и Клеопатра» (1944) и «Отелло» (1949).

Свою первую работу о Шекспире Пастернак написал в 1916 г. к 300-летию его смерти. Статья предлагалась в «Русские новости», но не была напечатана. В 1919 г. автор включил ее в сборник теоретических работ «Quinta essentia», который не был издан. Ее текст не сохранился, но некоторые мысли и образы статьи, вероятно, отразились в стих. «Шекспир» (1919). В связи с работой над переводом «Гамлета» и чтением книг о Шекспире делались первые «Заметки о Шекспире» (1939—

1942). А. К. Тарасенков 1 нояб. 1939 г. записал свой разговор с Пастернаком, когда тот «сказал, что он перечел бездну книг о Шекспире, книг по английской истории, в частности историю Давида Юма, книги по эпохе Елизаветы, современников Шекспира — Бен Джонсона, Марло и других» (Воспоминания. С. 171). В «Замечаниях к переводам из Шекспира», как и в ранних «Заметках», есть ссылки на работу Дж. Гаррисона «Жизнь Англии в дни Шекспира» (1941), Г. Гейне «Женские характеры у Шекспира» (1839), И. Анненского «Книги отражений» (1909), В. Гюго «Уильям Шекспир» (1864) и другие.

Некоторые мысли, возникшие во время работы над переводами, нашли выражение в появлявшихся в газетах и журналах статьях: «Гамлет. От переводчика» (1940), «О Шекспире» (1942) и «Новый перевод "Отелло" Шекспира» (1944).

Первонач. редакция «Замечаний к переводам из Шекспира» была написана весной 1946 г. в качестве предисловия к готовившемуся изданию «Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака» и называлась «Заметки к переводам шекспировских трагедий». Книга вышла в 1949 г. в изд. «Искусство» без предисловия. Посылая ее в журнал «Звезда», Пастернак писал О. М. Фрейденберг: «Мне надо было к собранию пяти моих шекспировских переводов написать вступительную статью <...> Я на тридцати страницах сумел сказать, что хотел о поэзии вообще, о стиле Шекспира, о каждой из пяти переведенных пьес и по некоторым вопросам, связанным с Шекспиром: о состоянии тогдашнего образования, о достоверности Шекспировской биографии» (5 окт. 1946).

В 1949 г. была дописана глава «КорольЛир», в 1956-м — глава «Макбет» (по автографу из собр. М. К. Баранович — см. в разделе «Ранние редакции». С. 477). В 1949 г. переписаны главы «Общая цель переводов» и «Ритм Шекспира»; первонач. варианты см.: «Ранние редакции». С. 475,476.

В «Замечаниях...» Пастернак лишь мельком упоминает критический очерк Толстого «О Шекспире и о драме» (1906), но внутренний разговор с Толстым по поводу Шекспира он вел всю жизнь. Корнем несогласия было неумение Толстого увидеть в Шекспире поэта, его претензии к нему основываются на гиперболизме и метафоричности языка Шекспира. Толстой выписывает логические нелепицы его метафор и определяет его язык как «особенный», «особенность которого в том, что мысли зарождаются или из созвучия слов или из их контрастов». Толстой резонно объясняет, что так «не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди» (Л. Н. Толстой. Поли. собр. соч.: В 90 т. М.-Л., 1928—1958. Т. 7. С. 428,434). В ответ на эти «обвинения» Пастернак говорит о метафорическом гиперболизме Шекспира, считая его «естественным следствием недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач <...>. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа».

В то же время Пастернак не закрывает глаза на «неоднородность» поэтического стиля Шекспира, в котором чередуется «высочайшая поэзия» и «откровенная риторика, нагромождающая десяток пустых околичностей вместо одного вертевшегося на языке у автора и второпях не уловленного слова». В этих оговорках явственно слышны интонации Толстого и, понимая его чувства, Пастернак четко разграничивает «далекие стилистические крайности» шекспировской прозы, которая «написана гениальным комиком-деталистом, владеющим тайной сжатости», и лежащую на противоположном полюсе «область белого стиха у Шекспира» и ее «внутреннюю и внешнюю хаотичность», раздражавшую Толстого.

Пастернак признавал критику Толстого «наполовину справедливой и сильно предопределившей главную реалистическую, упрощающую тенденцию» его переводов (письмо С. Н, Дурылину 29 июня 1945). В работе над Шекспиром он старался передать естественность и плавность разговорного и живого языка, снимал коробившую Толстого неправдоподобность диалогов, выявлял правдиво увиденные детали, снижал высокопарность, делая понятным то, что Толстому представлялось лишенным логики. Этому способствовал удивительный пастер-наковский лаконизм, его умение передать несколькими точно найденными словами смысл сказанного. «Прошу поверить только одному, — писал он М. М. Морозову. — Нигде я не блажил, не оригинальничал и не позволял себе ничего, что не вело бы к прямой цели: живой и сильной передаче истинного, реалистического гения Шекспира сквозь вычуры и натяжки его времени для страны и времени, только вчера еще покинутых гением Толстого» (15 июля 1942). В ответ на редакторские требования буквального соответствия подлиннику Пастернак объяснял, что «после всего сделанного Львом Толстым и всего случившегося и происходящего в истории» он не в силах «остаться под покровительством мифических шекспировских святынь и неприкосновен ноете й, извиняющих любую риторическую бессмыслицу и метафоризованную романтику, в ущерб Шекспиру настоящему, <...> Шекспиру архитолстовскому, Шекспиру — вершине индивидуального реалистического творчества в истории человечества» (письмо А. О. Наумовой 30 июля 1942).

С. 72. В разное время я перевел...— «Гамлета» в 1939 г.; «Ромео и Джульетту» — в 1942; «Антония и Клеопатру» — в 1943; «Отелло» — в 1944; «Короля Генриха Четвертого» (две части) — в 1945—1946; «Короля Лира» — в 1947; «Макбета» — в 1950. В автографе — первонач. вариант главы «Общая цель переводов» (см. «Ранние редакции». С. 475). В машин. 1949 г. глава начинается: «В настоящем издании собраны сделанные мною в разное время переводы из Шекспира. Это драмы: "Гамлет"...».

...сходство перевода с подлинником достигается... — после этих слов в автографе вариант: «реалистическими средствами».

С. 73. Импрессионизм извечно присущ искусству. Это выражение духовного богатства человека, изливающегося через край его обреченноети. — Эти фразы выпущены при публикации в «Литературной Москве» (1956).

Ее внутренняя и внешняя хаотичность приводила в раздражение Вольтера и Толстого. — Вольтера — в «Опытах об эпической поэзии» (1728), «Предисловии к "Эдипу"» (1730), «Философских письмах» (1733), Л. Н. Толстого — в статье «О Шекспире и о драме» (1906).

С. 74. Ритм Шекспира — первооснова его поэзии. — В автографе вариант (см. «Ранние редакции. С. 476). В машин. 1949 г.: «Ритм Шекспира самопроизволен и первичен. Его бьющая наружу стихия лежит в основании шекспировских текстов».

Размер подсказал Шекспиру... — от этих слов и до: Движущая сила ритма... — в публикации в «Литературной Москве» (1956) выпущено.

...ритмическая определенность самого Гамлета. Она так велика, что кажется нам сосредоточенною... — после этих слов в автографе вариант: «в какой-то все время чудящейся, но на самом деле не существующей ритмической фигуре. В коротких строчках Гамлетовских реплик он весь».

С. 75. ...вещественно врастает в общую ткань драмы... — после этих слов в автографе вариант: «и так соответствует ее предмету, что сознавая всю пустоту такой тавтологии, ее невольно хочется назвать духо-видческой и сведенборгской». Эмануэль Сведенборг (1688-1772) — шведский философ, создатель учения о потусторонней жизни и бесплотных духах.

По давнишнему убеждению критики, «Гамлет» — трагедия воли. — В автографе вариант: «"Гамлета" давно называли трагедией воли».

По мысли Шекспира, Гамлет — принц крови...— см. об этом в «Заметках о Шекспире» (1939—1942): «Просмотренное многими обстоятельство, что Гамлет наследник-цесаревич, сверх-кокочка, избалованный сын-любимец. Эта черта очень сильна в дикции Гамлета: зигзагообразная, порывистая, дерзкая заносчивость, скор, пылок, как всегда готов к вызову и его принятью». См. также выступление по радио, в котором Пастернак говорил: «В дополнение мы не должны забывать, что Гамлет был наследником престола и поэтому издавна привык повелевать даже в своих помыслах. Поэтому его меняющиеся настроения, непостоянство в мыслях, резкие движения и отрывистая речь не нуждаются в объяснении, будто это следствие его мнимого безумия. Они законны без притворства в волевом, избалованном человеке, который неожиданно пришел в противоречие с жизнью, гордом, запальчивом и при этом смелом» («Говорит поэт Борис Пастернак», 8 сент. 1944. С. 466).

В совокупности черт, которыми его наделил автор, нет места дряблости, они ее исключают. — В выступлении по радио Пастернак говорил: «В моем переводе "Гамлета" и в трактовке, данной заслуженным артистом республики Ливановым, Гамлет не психологическая загадка или метафорический символ. Скорее он земной и порывистый образ того высочайшего духа, который в течение веков вдохновлял великих крестоносцев, ученых или вождей народных движений. Гамлетовы слова "Быть иль не быть" не дилемма самоубийства, но живой призыв к нравственным основам существования» (там же). Б. Н. Ливанов (1904— 1972) — актер МХАТа, готовивший роль Гамлета для неосуществленного спектакля по переводу Пастернака.

...зрителю предоставляется судить... — после этих слов в автографе вариант: «как велик должен быть круг планов и желаний Гамлета при таких нравственных данных, чтобы должным образом оценить размеры его жертвы».

...отказывается от себя, чтобы «творить волю пославшего его». — Цитата из Евангелия (Ин. 6,38): «Ибо Я сошел с небес не для того, чтобы творить волю Мою, но волю пославшего Меня Отца». Сопоставление Гамлета с «заповеданным подвигом» Христа сделано также в стих. «Гамлет» (1946), открывающем тетрадь Юрия Живаго.

«Гамлет» — драма высокого жребия... — после этих слов в автографе вариант: «драма призвания».

Ритмическое начало сосредоточивает до осязательности... — в автографе вариант: «Мы сказали, что ритм оказывает смягчающее действие на некоторые резкости трагедии, которые вне круга его гармонии были бы немыслимы. Вот пример».

С. 76. ...разговаривает с любящей его девушкой, которую он растаптывает... — после этих слов в автографе вариант: «тоном послебайро-новского гениальничающего хлыща».

Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты. — В «Литературной Москве» (1956) эта фраза выпущена.

Имеется в виду молитва Христа в Гефсиманском саду: «Да минует Меня чаша сия...» (Мф. 26, 39).

С. 77. Это пример наивысшей поэзии, которую в ее лучших образцах... — в автографе вариант: «Это именно та поэзия, которая дышит и всегда должна дышать прозой».

Это будущая прелесть «Виктории» и «Войны и мира» и та же чарующая чистотаинепредвосхитимость. — В «Литературной Москве» (1956) эта фраза выпущена. «Виктория» (1898) — роман норвежского писателя Кнута Гам-суна (1859-1952). В автографе вместо «Виктории» — «Жизнь» Мопассана.

С. 78. Хотя первоначальные тексты шекспировских драм... — в автографе вариант: «Хотя тексты драм написаны Шекспиром подряд и без перерывов, это не мешало им отличаться строгостью построения и развития, для нас непривычной и, на наш взгляд, преувеличенной и отжившей».

В них царит слишком слепая вера в могущество логики... — после этих слов в автографе вариант: «и реальность нравственных абстракций. Очерки людей и поступков с вольно оттененными светлыми и темными чертами вдруг преображаются в фигуры доблестей и пороков с цепным и ступенчатым строением. Стадии развивающейся страсти располагаются звеньями, как ряды силлогизмов в рассуждении. Это отзвуки схоластики и пережитки средневековой церковной драмы. Это те редкие стороны шекспировского творчества, откуда можно перекинуть мост к французской ложноклассической трагедии, которой его всегда так справедливо противопоставляли».

С. 79. Он живет не благодаря, а вопреки им. — В автографе вариант: «Сказанное надо понимать с большим ограничением. Однако, несмотря на силу страсти и гения...».

...и пьяной драки ночью в крепости. — После этих слов в автографе: «Временно пропускаем промежуточную часть».

Может быть. Но вред от этой дани не был бы так велик... — в автографе вариант: «Вероятно, это так. Но эта дань не была бы так велика, если бы ее не платил с таким совершенством техники такой гений глубины и безусловности».

...мысль христианства о другом роде их безразличия. Эту мысль интересовало... — после этих слов в автографе: «не рождение человека, а его обращение, то, чему он служил и себя посвящал».

С. 80. ...рядом с ним белый Яго — необращенное доисторическое животное. — В автографе после этих слов: «Жаркая темнокожая набожность Отелло — предшественница будущего благочестия мучеников и героев "Хижины дяди Тома". Из религиозности, доведенной до фанатизма, он становится убийцей. Он приносит Дездемону в жертву своей фантазии, будто его расправа с нею на земле спасет ее душу от вечной кары за фобом». «Хижинадяди 7олш» (1852) — роман американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу (1811-1896).

...трагедии, вроде «Макбета» и «Лира», образующие самобытные миры... — после этих слов в автографе вариант: «без соответствия чему бы то ни было определенному на свете».

Какое желание мог он возбуждать ? Его хотелось рисовать. — После этих слов в автографе: «"Антоний и Клеопатра" — самое реалистическое, самое зрелое и, может статься, самое лучшее произведение Шекспира. Оно написано о любви к жизни в самом обыкновенном истасканном и ходячем смысле слова. Шекспир показывает это чувство на примере двух великанов».

С. 81. Историками записано, что Антоний с товарищами по пирам... — в автографе вариант: «с собутыльниками». Плутарх в биографии Антония пишет об исследованиях разных ядов, которые проводила Клеопатра, и созданном ею с Антонием «Союзе

смертников», куда вступали друзья, решившие умереть вместе с ними, проводя тем временем недели за неделями в чередовании пиров и празднеств (Плутарх. Сравнительные жизнеописания. СПб., 2001. Т. III. С. 371).

..хроники Шекспира изобилуют намеками на тогдашнюю злобу дня. — Эти сведения взяты из работы Дж. Б. Гаррисона «The National Back-ground» («Жизнь Англии в дни Шекспира»), страницы которой испещрены пометками Пастернака. Гаррисон пишет о том, что содержавшиеся в пьесах Шекспира намеки на современные события были заменой газет и становились предметом споров и обсуждений зрителей, лишенных свободы высказывания в общественных делах (Companion to Shakespeare studies. Ed. H. Granville Backerand G. B. Harrison. Cambridge, 1941. C. 164.). В этом описании исторического фона пьес Шекспира Пастернак отчеркивал также параллели со своим временем.

...трудная... война с Испанией. — Война тянулась в течение сорока лет (1560-е — 1604), на первых порах выражаясь пиратскими нападениями англичан на испанские суда. В 1587 г. после казни Марии Стюарт Филипп II Испанский предъявил притязания на английский престол и выступил с «Армадой» в 130 кораблей, которые были разбиты англичанами в Ла-Манше.

С. 82. Но, во-первых, напрасно думать, что искусство... — с этих слов и до конца абзаца в «Литературной Москве» (1956) выпущено.

...по сообщению историка Тревелиана... — Дж. М. Тревелиан (1876— 1962) — автор книги «Социальная история Англии. Обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории» (М., 1959).

Уже следующее царствование снова вывело вещи из равновесия. — После этих слов в автографе: «Сходными эпохами высшего созидательного расцвета были конец восемнадцатого века в истории Франции и Германии и начало девятнадцатого в России».

Гамлет говорит Горацио, что он настоящий человек... что на нем нельзя играть, как на дудке. — См. в переводе Пастернака: «Блажен, / В ком кровь и плоть такого же состава, / Он не рожок под пальцами судьбы...» (акт III, сц. 2).

...Гамлет предлагает Гильденстерну поиграть на флейте... — См. в переводе Пастернака: «Вот флейта. Сыграйте что-нибудь. <...> Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали! Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знанье моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны» (там же. Акт III, сц. 2).

В тираде первого актера о жестокости Фортуны... боги призываются в наказание ей отобрать у нее колесо... — в переводе Пастернака: «Блудишь, Фортуна! Дайте ей отставку, / О боги, отымите колесо, / Разбейте обод, выломайте спицы / И круглый вал скатите с облаков / В тартарары!» (там же. Акт II, сц. 2).

...сравнивает власть монарха с колесом водоподъемного ворота... — «Кончина короля / Не просто смерть. Она уносит в бездну / Всех близстоящих. Это — колесо / Торчащее у края горной кручи ...» (там же. Акт III, сц. 3).

С. 83. «Переходи сюда, кинжал, — вот твое место... — «Но вот кинжал, по счастью. / Сиди в чехле, будь здесь, а я умру» («Ромео и Джульетта»; акт V, сц. 3; перевод Пастернака).

Капулетти восклицает то же самое о кинжале, ошибшемся местом... — «Кинжал ошибся местом. Вон ремень / С его ножнами на боку Монтекки, / А он торчит у дочери в груди» (там же. Акт V, сц. 3).

Переводить Шекспира — работа, требующая труда и времени. — В автографе вариант: «Мы переводили Шекспира правильными долями. День за днем и шаг за шагом мы как слуги текста подражали когда-то удачно сделанным шагам его хозяина. Не важно, насколько удачно мы воспроизводили его движения и насколько наши

результаты задень соответствовали тому, что он успевал в один присест. Важно то, что и тут и там труд по необходимости дробился на отдельные дни и доли и что в обоих случаях их порядок совпадал. Поэтому, когда мы сталкивались с повторениями, о которых была речь выше, сходство положений необычайно для нас их оживляло. Перед нами с непроизвольной осязательностью возникала обстановка того, как, и кто, и при каких условиях мог дать пример такой непамятливости на протяжении нескольких суток. Нам открывалась определенность того, что жило в истории лицо...».

Не в теории, а на деле сближаешься с некоторыми тайнами автора... — в автографе вариант: «с некоторыми тайнами мастера, ощутимо посвящаешься в них, как вводит маляра или обойщика в жизнь дома работа, которую они в нем производят».

Когда переводчик натыкается на повторения... — в книге: Shakespeare's Tragĕdies. Everyman's Library. London. N. Y., 1913, которой пользовался Пастернак, он отметил на полях более 20 примеров повторяющихся образов и ситуаций в трагедиях «Генрих IV», «Макбет», «Отелло», «Король Лир», «Гамлет» и «Антоний и Клеопатра», переходящих из одной трагедии в другую.

Это лицо в двадцать лет написало тридцать шесть пятиактных пьес... — «В годы с 1591 по 1611, в точности в промежуток в двадцать лет, уложились все драматические произведения Шекспира, покрывая в среднем по одному в каждые шесть месяцев» (Т. Де Куинси. «Биография Шекспира» (De Quincey's writings. Biographical essays: Shakspeare. (так!). Boston. 1851-1870. Vol. II. P. 69).

Тогда непонятность «беконианской» теории... — в автографе вариант: «Мы никогда не сомневались в данных Шекспировой биографии. Нас и раньше удивляло, зачем понадобилось заменять ее простоту и вероятность путаницей выдуманных тайн, подтасовок и их мнимых раскрытий. Но когда за работой над его текстами нас стали встречать такие улики жизни, как эти признаки рассеянности и переутомления, наши недоумения по поводу "бэконианцев" возросли до предела. Мыслимое ли дело, думали мы...». В машин. 1946 г., вернувшейся из «Знамени», к этому месту дано примеч. редакции: «Бэконианцы — сторонники возникшей в XIX веке теории, по которой авторство произведений Шекспира присваивается английскому ученому и философу Фрэнсису Бэкону. Конкретными доказательствами теория эта не подтверждается и основным ее доводом является то, что, будучи малообразованным, Шекспир не мог быть создателем приписываемых ему произведений. Первая с этой теорией выступила американка Дэлия Бэкон, заявившая о правах своего предка Фрэнсиса Бэкона на литературное наследие

Шекспира». Френсис Бекон (1561-1626) — английский философ, лорд-канцлер при короле Якове I, автор утопии «Новая Атлантида».

Мыслимо ли, невольно спрашиваешь себя, чтобы Рэтленд, Бекон и Сауптгемптонмаскировались так неудачно... — о проблемах шекспировского авторства Пастернак мог прочесть в книге G.G. Greenwood. Is there a Shakespeare Problem? N. Y., 1916, в которой автор отделяет Shakspere of Stratford как документированное лицо от драматурга — плода коллективной мистификации 1592—1623 гг. В числе предполагаемых авторов шекспировских трагедий разные исследователи выдвигали разные фигуры английских аристократов. Роджер Меннерс, пятый граф Ратленд (Rutlend; 1576—1612) — один из образованнейших людей своего времени, ученик Ф. Бекона, пользовался покровительством короля Якова I, поэт, любитель театра. Ратлендская теория была впервые высказана в конце XIX в. нью-йоркским адвокатом Г. Цейглером и поддержана бель-гийским преподавателем литературы С. Демблоном, в России — А. В. Луначарским и Ф. Шипулинским. Русский эмигрант-правовед П. С. Пороховщиков определил, что рукописный вариант песни из «Двенадцатой ночи», обнаруженный в конце XIX в. в родовом имении Рат-лендов, написан рукою Роджера

Меннерса и является первоначальным наброском окончательного текста. В поддержку этой гипотезы выступил И. М. Гилилов в своей книге «Ифа об Уильяме Шекспире или Тайна Великого Феникса». (М., 1997). Книга Гилилова подверглась критике. См.: Н. И. Балашова. Слово в защиту авторства Шекспира. М., 1998.

С. 84. ...такой большой художник, как Шекспир, неизбежно есть все человеческое, вместе взятое. — После этих слов в автографе: «А нас поражает, что при необозримости сделанного он успел жить на свете. И мы не удивились бы, если бы узнали, что за недосугом этот творческий дух немного недовоплотился, что он упустил случай быть вполне человеком».

Одна пора Шекспировой биографии для нас особенно несомненна. — А. К. Тарасенков записал слова Пастернака: «Я верю в демократичность Шекспира, <...> я верю <...> что Шекспир, как Ломоносов, пришел как-то утром на лондонскую заставу с обозом извозчиков. На заставе был какой-то театр, вроде загородного "Яра", куда ездила веселиться аристократия» (Воспоминания. С. 171). См. также в «Заметках о Шекспире» (1939—1942): «Так и кажется, что у неизвестного автора при этом предстает перед глазами балаган за Лондонской окраиной, почти на огородах, куда он, закончив сцену, отправится в своей "coach and six" (экипаж, запряженный шестерней. — Е. Я.), [кликнет] кого-нибудь из "Шекспировых шустрых" и пошлет их за хозяином, кулаком-лошадником из мужиков, пайщиком балагана...» С. 327. («Шекспировы шустрые» или «Шекспировы малые» — молодые люди, зарабатывающие тем, что принимают лошадей у дверей театра.)

С. 85. ...это воплощенное в форме выдумки позднейшее воспоминание... — в автографе вариант: «просто воплощенная в форме человека биографическая веха, позднейший дорожный знак на повороте к воспоминаниям о том времени».

С. 88. ...любовь дочерняя и в более широком смысле любовь к ближнему... — после этих слов в автографе: «любовь к добру любовь к правде».

В «Короле Лире» понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники. — В письме 5 апр. 1953 г. Пастернак пересказывал эту мысль Б. Н. Ливанову, собиравшемуся играть Лира: «Боря, Лир с средины, где со сцены уходит шут и его начинает заменять прикидывающийся сумасшедшим Эдгар, — очень по тебе. Его бушевание и безумие отсюда — это вылитый ты за столом, твое гениально-величественное красноречие с грозным, подкапывающимся под умничающих лицемеров простодушием. Тебе будет очень легко играть его. И в этой достоевщине есть одна вечная толстовская нота. Я не могу найти того, что писал об этой трагедии в предисловии ко всем, но вот эта мысль. В "Лире" о добре, присяге, интересах государства и верности родине говорят одни мерзавцы и уголовные преступники. Положительные герои этой трагедии — сумасшедший самодур и до святости правдолюбивая дурочка. "Здравый смысл" представлен экземплярами из зверинца и только эти оба — люди. Эта мысль чрезвычайно анархическая».

Эту сообразность тона ставят в заслугу Шекспиру... — после этих слов в автографе вариант: «в особую заслугу в самое давнишнее время — замечательный критик Англии С. Джонсон, а в самое последнее — ее замечательный современный поэт Т. С. Элиот». Сэмюэл Джонсон (Johnson; 1709—1784) — литературный критик и издатель полного (8 томов) и текстологически выверенного издания сочинений Шекспира (1765), которое предварил фундаментальным предисловием. В нем он защищал Шекспира от критических нападок предшествующего столетия за несоблюдение законов классицизма, в смешении жанров комедии и трагедии. Т.-С. Элиот (1888-1965) — английский поэт. В сборнике работ о Шекспире (Companion to Shakespeare studies. Ed. H. Granville Backer and G. B. Harrison. Cambridge, 1941), которым пользовался Пастернак, имеется статья Т.-С. Элиота «От Драйдена до Кольриджа». Шекспиру

также посвящены главы его книг «Лес священный» («Sacred wood», 1920), «О драме» и др. (Т.-С. Элиот. «Бесплодная земля». М, 1971).

С. 89. Почти как у Леонида Андреева или Метерлинка!— В автографе после этих слов: «Девятнадцатый век в России и Европе называли шекспировским и гамлетовским по огромности оказанного им на этот век влияния. Оно распространилось в несколько сроков и дало разные плоды в разное время». В машин. 1949 г. последняя фраза исправлена: «Это влияние возобновилось на рубеже двадцатого в несколько ином действии». Леонид Николаевич Андреев (1871—1919) — русский писатель и драматург. Морис Метерлинк (1862-1949) — бельгийский драматург и поэт-символист.,

В сб. «Companion to Shakespeare studies» в работе Дж. Айзекса (J. Isaaks) Пастернак подчеркнул слова: «В Германии и России период романтического движения — Гамлетовский период» (С. 300). Интерес к трагедии «Гамлет» в России начался в конце XVIII в., когда появилось сразу несколько переводов монолога «Быть или не быть», и продолжен в XIX различными переводами всей пьесы целиком. К 1850-м гг. особое внимание литературных и театральных критиков было обращено к образу самого Гамлета и его интерпретации. Но если Гёте в «Вильгельме Мейстере» говорил о величии и непостижимости его характера, в России главным образом получило распространение понимания Гамлета как «лишнего человека» с чертами безволия и несостоятельности. И. С. Тургенев в своем очерке «Гамлет и Дон Кихот» обвинял его в безверии и сомнениях относительно существования добра. Н. А. Полевой считал: «Гамлет по своему миросозерцанию и по нравственному настроению <...> человек нашего времени, дитя XIX века. <...> Его страдания нам понятны. Мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе» (цит. по: Ю. Д. Левин. Русский романтизм // «Шекспир и русская культура». М.-Л., 1965. С. 270).

Один из Шлегелей переводил его, а другой вывел из творений Шекспира свое учение о романтической иронии. — Август Вильгельм Шлегель (1767— 1845) — историк литературы и знаменитый переводчик Шекспира, писал о нем в своих лекциях о литературе (1884) и статье «Нечто о Шекспире» (1796). Его брат Карл Вильгельм Фридрих Шлегель (1772-1829) — философ, теоретик романтизма, автор «Критических фрагментов» (1797).

Мы не знаем, где нашлась бы подходящая литературная форма... — эта фраза выпущена в «Литературной Москве» (1956).

...сцепления Шеллинговых и Гегелевых идей... — имеется в виду пантеистическая «Натурфилософия» Фридриха Вильгельма Шеллинга (1775-1854), развивавшая учение Георга В.-Ф. Гегеля (1770-1831).

Шекспир — предшественник будущего символизма Гёте в «Фаусте». — После этих слов в автографе: «и в учении о превращении органических и творческих форм».

С. 90. В духе всего нового искусства...он растворяет временность и смертность... — в автографе вариант: «знака в бессмертии значения».

Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт» (Предисловие переводчика) (С. 90). — Избр.—1985 по машин, с авт. правкой (3-я редакция статьи). Окончательная, 5-я редакция — впервые в наст, издании по машин, с авт. правкой. — Автограф первонач. редакции под назв. «"Мария Стюарт". Трагедия Фридриха Шиллера» (см. раздел «Ранние редакции». С. 479). — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334). — Машин. 4-й редакции с авт. правкой. На полях одной из страниц рукою Пастернака отмечено: «Не годится, пересмотреть и переделать к 15-му октября» (РГАЛИ, ф. 1334).

Статья писалась по заказу Гослитиздата в 1957 г. для книги: Шиллер. «Мария Стюарт». М., 1958. Приведенное выше авт. примеч. о необходимости пересмотреть определенное место в тексте осталось невыполненным, что датирует работу над

статьей осенью 1957 г., когда издательство получило запрещение на печатание Пастернака. В ЦК КПСС стало известно о скором выходе в Италии «Доктора Живаго», и назревал политический скандал. Книжка вышла через год без предисловия.

Пастернак перевел трагедию Ф. Шиллера (1759-1805) в августе-сентябре 1955 г. для МХАТа. Первое серьезное знакомство Пастернака с биографией Марии Стюарт относится к осени 1916 г., когда он переводил первую часть трилогии А.-Ч. Суинберна, посвященной шотландской королеве, «Шателяр» и писал о Суинберне работу. См. статью «Несколько положений» (1918). Крепкие нити пронесенного через всю жизнь интереса к английской литературе и истории тесно связываются с последовавшими в 1940—1950-е гг. переводами Шекспира и «Марии Стюарт» Шиллера. В них отразилось прекрасное знание и понимание эпохи и самого духа елизаветинской Англии. О постановке «Марии Стюарт» во МХАТе см. стих. «Вакханалия» (1957). В 1958 г. Пастернаку снова пришлось обратиться к судьбе Марии Стюарт в переводе драмы Ю. Словацкого.

С. 90. Фухтеля — военные наказания ударом саблей плашмя.

С. 91. Мать Марии была из французского рода Гизов... виновников будущей Варфоломеевской ночи. — Мария Гиз (1515—1560) — королева Шотландии после смерти своего мужа Якова V в 1542 г. Ночь перед днем Св. Варфоломея с 23 на 24 авг. 1572 г. ознаменовалась в Париже резней гугенотов, организованной католиками во главе с герцогами де Гизами.

Тогда в политике, науке и умственном движении Европы... — в 4-й редакции статьи заклеен первонач. вариант: «Эти герцоги Гизы, дяди Марии Стюарт, были вместе с Филиппом Вторым Испанским главами той, давно копившейся в ответ освободительным новшествам реформации и медленно надвигавшейся грозы, которая должна была разразиться и частью разразилась надо всем молодым, новым и пробудившимся в Европе, над обретшими независимость Нидерландами, над Англией, над протестантской Германией, над благодетельными следствиями века Возрождения, над всеми выделившимися за истекшие сроки мыслителями и исследователями, над торжеством новой совести и новой науки».

...с королем Испании Филиппом Вторым... — (1527—1598), прославился широким распространением в Испании инквизиции, жестокими пытками и сжиганием на костре протестантов.

...двухлетнее супружество Марии... — после этих слов в машин, с правкой (РГАЛИ) вычеркнут вариант: «с королем Франции, она и за этот недолгий срок насмотрелась всякой резни и ужасов с сокрытием короля и увозом его из города».

...протестантского восстания в Амбуазе и жестокого его подавления... — после этих слов в машин, с правкой (РГАЛИ) вычеркнут вариант: «с применением отличающего этот век изощренного мучительства». Восстание 1560 г., во время которого гугеноты пытались захватить короля Франциска II и освободить его от опеки католической партии Гизов.

С. 92. Старший ее современник, французский придворный Бран-том... — Пьер де Бурдей де Брантом (1540—1614) — французский писатель, автор «Мемуаров» и книги «Биографии галантных женщин», в которых обрисовал придворные нравы XVI в. Был старше Марии Стюарт на два года.

Всесторонне образованная в духе Сен-Жермена того времени... — то есть в духе французского Ренессанса, которым был проникнут королевский двор Генриха II и Франциска II, располагавшийся в замке Сен-Жермен (недалеко от Парижа). Там вместе с королевскими детьми росла и воспитывалась Мария Стюарт в атмосфере балов и поэтических игр, проводимых под руководством Пьера Ронсара и его друзей, поэтов «Плеяды».

Пьер де Ронсар (1524— 1585) — знаменитый французский поэт, глава литературной группы «Плеяда».

...Брантом часто приводит французские стихотворения Марии... — Пастернак в своей статье «Несколько положений» (1918) приводит цитированное в «Мемуарах» Пьера де Брантома двустишие Марии Стюарт «Car mon pis et mon mieux...» из стих., написанного на смерть мужа Франциска II («Поскольку худшее и лучшее во мне...»).

...английский поэт Суинберн именно этими днями возвращения Ма-рии в Шотландию открывает свою первую трагедию о ней. — Речь идет о первой части драматической трагедии А.-Ч. Суинберна (1837-1909) «Шателяр», которую Пастернак перевел осенью 1916 г. Рукопись перевода была утеряна в типографии в 1920 г.

Первоначальную, коренную вину Марии... в которой трагик нужда-ется... — в 4-й редакции статьи заклеен и вычеркнут вариант: «для своего драматического построения, как в завязке, Суинберн видит в торопливой рассеянности и в восхитительном смеющемся невнимании, с каким только что приехавшая Мария скользила в те первые дни по человеческим жизням, поспешая за <...> и не имея времени оглянуться. Сегодня она обжигала своим приветом какого-нибудь нового поклонника, а завтра, отвлеченная грозными обстоятельствами дня, забывала о нем, и, лишив покровительства, нечаянно и не ведая о том, подводила под гибель. А за окном на улицах Эдинбурга разгуливали толпы пуритан, сходившиеся на религиозно-нравственные прения и собеседования. Мария не понимала их и боялась» (РГАЛИ).

С. 93. Оно очень распространилось среди простого народа и сближало с ним мятежных вельмож. — После этих слов в машин, с авт. правкой был следующий абзац: «Преобразователь шотландской церкви Джон Нокс, два года проведший в цепях на французской галере, а затем долго живший в Женеве у Кальвина, преследовал в своих проповедях Марию, эту "Новую Иезавель". Одно из печатных его воззваний против нее было озаглавлено: "Трубный глас против идоложертвенного правления женщины". Его последователи толпами ходили под окнами ее дворца и по улицам Эдинбурга, цитировали Библию, потрясали дланями и, ни в чем не понятные Марии, наводили на нее ужас». Против этого абзаца на полях авт. примеч. с намерением его переделать (РГАЛИ). В последней редакции он выпущен. ДжонНокс(1505-1572) — религиозный деятель, глава партии протестантской церкви. В 1546 г. был отправлен на галеры, с 1560 г. — пастор в Эдинбурге. См. о нем подробнее в первонач. варианте статьи («Ранние редакции». С. 482).

Бот в ель... стал ее третьим мужем. — Джемс Гепберн граф Ботвел (Босвелл; 1536—1575) в сообществе с другими заговорщиками убил Генри Дарнлея (Дарнли) Юфевр. 1567 г.

...обратиться к Елизавете с просьбой о пристанище. — Елизавета I Тюдор — королева английская (1533-1603), дочь Генриха VIII и Анны Болейн, взошла на престол после смерти своей сестры Марии Тюдор (Кровавой) в 1558 г.

С. 94. Так было... с герцогом Норфолькским, с Гиффордом, Парри и Бабингтоном. — Герцог Томас Говард Норфольк (1536—1572) добивался руки Марии Стюарт. В свой заговор с целью ее освобождения вовлек римского папу и Филиппа II Испанского и был казнен. Парри и Гиф-форд — инициаторы покушения на Елизавету в 1587 г. Антоний Бабинг-тон — глава заговора 1586 г. в пользу Марии Стюарт и покушения на Елизавету, раскрытого по обнаружении его переписки с Марией.

В 1586 году после нового, вышедшего наружу заговора... — речь идет о заговоре Бабингтона и его казни.

Историк Франции Мишле в двенадцатой книге своей двадцатитомной истории... — ЖюльМишле (1798-1874) — а втор «Истории Французской революции» и «Истории Франции» (до 1789 г.). Говоря о «рыцарях-защитниках» Марии Стюарт, главным

образом о Шиллере, который «по доброте своей и внушению сердца написал страстную драму, идущую в противоречие с его собственными мыслями» о прогрессе, Мишле выражает желание, чтобы они «постарались увидеть подлинную причину казни Стюарт, даже не рассматривая того, что было бы с Англией, если бы ее победила Испания» («Histoire de France par J. Michelet». Paris, 1877. T. XII. P. 157-158).

...Великая испанская армада... — испанский флот, который был послан в Англию Филиппом II, чтобы отомстить Елизавете за смерть Марии Стюарт в 1587 г.; после нескольких столкновений с англичанами, истрепанный штормовыми ветрами, он потерял половину своих кораблей и вынужден был вернуться назад.

С. 95. ...в дни отроческого своего заточения в крепостной камере Тауэра... — после этих слов в машин, с правкой вариант: «в том самом Тауэре, куда она потом столь многих отправляла. В те дни в Англии царствовала родная сестра ее Мария Кровавая и тысячами сжигала на кострах протестантов...».

Не показан злодеем и Берли... — Уильям Сесил лорд Берли (1521 — 1598)— государственный деятель, главный советник Елизаветы, министр, потом канцлер казначейства. Мария Стюарт была казнена по его настоянию.

...трудная роль Лестера. — Роберт Дедли граф Лейстер (Leicester; 1532—1588) — фаворит Елизаветы, младший сын герцога Нортумберленда, после казни отца заключенный в Тауэр. Он поддерживал заговор Норфолька против Елизаветы, но затем выдал его.

Велик артист, как-то разгадывающий... — в машин, с правкой вариант: «Это великое испытание для актера, и незауряден артист, побеждающий преграды этого неправдоподобия. Все роли трагедии значительны и интересны, начиная с великодушного Тальбота, честного Паулета или Кеннеди, этой ходячей летописи всего пережитого Марией, и кончая фигурами Девисона, Мельвиля, Кента и служанок. В драме нет ничего мелкого и бледного».

В дом-музей Фауста в Книттлингене (Fьr die Faust Gedenkstдtte, Knittlingen) (С. 96). — В кн. Renate Schweitzer. Freundschaft mit Boris Pasternak. Mьnchen, 1963. — «Об искусстве». С. 290-291 (перевод с нем.). — Автограф (Музей Фауста в Книттлингене).

К работе над переводом «Фауста» Пастернак был подготовлен своим духовным и художественным опытом. Созданный русскими символистами культ Гете требовал и от следующих поколений глубокого знакомства с этим немецким поэтом. Серьезные занятия Пастернака немецкой философией и литературой, близость художественных воззрений Гете были предпосылками успешной работы. Из его письма М. Цветаевой 12 мая 1929 г. известно, что он получил предложение переводить «Фауста» и собирался работать над ним вместе с нею, но издательство предпочло напечатать перевод Н. А. Холодковского.

Главной действующей силой трагедии Пастернак считал энергию заложенной в ней лирической стихии, озаряющей «дальние и недоступные закоулки нашего существования иначе, чем это делает философия» (письмо Кайсыну Кулиеву Юавг. 1953). В совершенстве сверхформы «Фауста» Пастернак видел «попытку создания новой материи, алхимизм лирики, никогда не удовлетвори мы й, то есть не утоляющий главной жажды его создателей, но сопровождающий самые высшие напряжения творческого чувства, как это было у Микель Анджело, у Бетховена, у Гоголя» (письмо к М. К. Баранович 26 авг. 1953). Во многих письмах Пастернака разбросаны мысли, «разбереженные гениальным гётевским Фаустом», но собрать их в статью Пастернаку не удалось. «Я бы мог, например, в предисловии или в комментарии, если бы мне дали их написать (а сколько раз я просил позволить мне написать их, но разве мыслимо мне, лицу не должностному, не обладающему никаким милицейским чином, браться за такие высокоидейные задачи!), я бы мог, говорю я, в предисловии или комментарии

постараться разгадать для себя несколько дальше и свободнее то, начало разгадывания чего дал в переводе, и тем самым с другими, с читателями, сделал бы несколько шагов вперед в

сторону большей ясности темного и трудного произведения и его оправдания» (письмо Е. Д. Орловской 4 янв. 1954). В заметке, посланной основателю и куратору музея Фауста под Штутгартом Карлу Теенсу в ответ на его просьбу об автографе, Пастернак кратко сформулировал некоторые из своих мыслей о великой трагедии. «Вопреки моему желанию у меня никогда не было возможности открыто написать у нас о Фаусте Гете и все мои представления о нем оказались неиспользованными», — писал Пастернак, посылая эту заметку (20 июня 1958;'перевод с нем.). См. также наброски: «К рукописи "Фауст" в сокращении и переводе Б. Пастернака» и «Результат просмотра Фауста, приспособленного для одновечернего спектакля» (1955). С. 377, 379.

С. 98. ...работа заняла 15месяцев: 6месяцев — первая часть, 9месяцев — вторая. — Пастернак переводил I часть «Фауста» с августа по февраль 1948-1949 гг., а II часть — с ноября по август 1950-1951 гг., если не считать серьезной правки в машин., а затем в корректуре.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (С. 99)

Раздел составили две неоконченные пьесы Пастернака, писавшиеся в 1942 и в 1959—1960-х гг. Драматическая форма всегда привлекала его, переведшего в своей жизни 16 различных произведений в этом жанре. Первые попытки писать пьесу относятся к 1917-1918 гг., когда задумывалась трагедия из истории Великой французской революции. Желание попробовать себя в драме родилось под влиянием работы над переводами двух трагедий А.-Ч. Суинберна из его трилогии «Мария Стюарт». Два стихотворных отрывка драмы Пастернака «Смерть Робеспьера» и написанный в то же время прозаический «Диалог» были опубликованы летом 1918 г. Под названием «Драматические отрывки» они помещены в соответствующий раздел второго, а «Диалог» — третьего тома настоящего собрания.

Переводы шекспировских трагедий, начатые в 1939-1940 гг., вновь пробудили у Пастернака интерес к драматической форме. Первая из представленных в этом томе пьеса «Этот свет» вызвана желанием проявить себя в новом жанре; несмотря на уничтоженные автором картины, намерение не остывало в течение нескольких лет. Драма представлялась Пастернаку родственной лирике, лишенной описаний и пространного повествования, и всегда тянула его к себе, искавшего новые формы выражения. Работа над романом «Доктор Живаго», растянувшаяся на десять лет, отодвинула осуществление этого намерения. Новые драматургические переводы Шиллера, Словацкого и Кальдерона, сделанные уже после окончания «Доктора Живаго», снова подтолкнули Пастернака к писанию пьесы. На этот раз это была «Слепая красавица», окончанию которой ему помешала смерть.

ЭТОТ СВЕТ (С. 100)

Собр. соч. Т. 4. — Автограф 3-й и 4-й картин I акта со многими зачеркиваниями и заклейками в тексте, часть которых осталась непрочитанной. На папке с пьесой наклеены надписи времени работы над последними частями романа «Доктор Живаго»: «Рукопись чистопольская (для эпилога) извлечена, зато вложены конверты с сюжетными планами на листках в четвертушку». Вычеркнуто: «изъята» и красным написано: «возвращена, вновь вложена». «Стихи Каншина, Шаламова и др. Для эпилога романа: 1) Чистопольская пьеса III и 1Укарт<ины> (рассказ о железнод<орожной> сторожке. 2) Письма Васильева к жене. 3) Записки в оккупированной полосе (война 41-45). 4). О Зое Кос-м<одемьянской>».

Работа над пьесой относится к весне и лету 1942 г. Пастернак связывал ее замысел с творческим подъемом начала 1940-х гг. «Мне хочется написать пьесу и повесть, поэму в стихах и мелкие стихотворения. Это настроение, может быть, предсмертное, последнего года и последних довоенных месяцев, которое еще ярче разгорелось в войну», — писал он 12 марта 1942 г. Е. В. Пастернак. Дважды, 19 авг. 1941 г. и 27 янв. 1942 г., подавались заявки во Всероссийский комитет по делам искусств на пьесу под назв. «В советском городе» (РГАЛИ, ф. 379 и 2413. С. 413). В них в общих чертах Пастернак передавал «сюжетную раму пьесы» — зимнюю осаду большого города. «В части психологической, — писал Пастернак в одной из заявок, — будет дано понятие о мире, открывающемся под освобождающим действием опасности...» (С. 415).

На постановку пьесы 20 февр. 1942 г. был заключен договор с новосибирским драматическим театром «Красный факел», срок сдачи — июль 1942 г. Записи разговоров А. К. Гладкова с Пастернаком отразили начало работы. Первая сцена — на картофельном поле. «А дальше — старинное имение... Тема — преемственность культуры <...> Я мечтаю возродить в этой пьесе забытые традиции Ибсена и Чехова...» (А. Гладков. Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 132). «Я ее пишу свободно, как стихи, и совершенно для себя, современную реалистическую пьесу в прозе», — сообщал Пастернак 14 июня 1942 г. П. И. Чагину. Через месяц в письме М. М. Морозову он так определял направление своей работы: «Я начал большую пьесу в прозе, реалистическую, современную с войною, — Шекспир тут очень поможет мне, — это российский Фауст, в том смысле, в каком русский Фауст должен содержать в себе Горбунова и Чехова» (15 июля 1942).

К концу лета были написаны четыре сцены первого акта, но с ходом работы становилось ясно, «что если не наступит серьезных перемен в наших литературных и театральных установках, она едва ли может годиться для постановки и напечатания», — как писал Пастернак А. Я. Таирову 9 августа 1942 г. Таиров изъявил желание поставить пьесу, но мечта Пастернака «о настоящем художественном труде на себя, а не на заказчика» по мере писания требовала все больших сил и времени, «концепция испытанного и виденного» перерастала установленные рамки дозволенного. «Уже подписывая его (контракт. — Е. Я), я проговорился, что буду писать вещь по-новому, свободно. Я и в дальнейшем не делал из этого тайны. Но я увлекся и зашел в этом направлении довольно далеко. Вещь едва ли будет предназначена для печатанья и постановки. Это окончательно развязало мне руки <...> я решил не стеснять себя размерами и соображениями сценичности и писать не заказную пьесу для современного театра, а нечто свое, очередное и важное для меня <...> Я написал первый акт этой сложной четырех- или пятиакт-ной трагедии. Он в четырех длинных картинах со множеством действующих лиц и сюжетных узлов. Драма называется "Этот свет" (в противоположность "тому"). Ее подзаголовок "Пущинская хроника". Первая картина — на площади перед вокзалом, вторая в комнате портнихи из беспризорных, близ вокзала, третья бомбоубежище этого дома, четвертая — картофельное поле на опушке Пущинского леса в вечер оставления области нашей армией» (письмо к Е. В. Пастернак 16 сент. 1942).

Тамара Владимировна Иванова вспоминала, что Пастернак читал им свою пьесу, где прозаические места перемежались со стихотворными. Героиня пьесы (Груня Фридрих) повторяла подвиг Зои Космодемьянской. Дописать пьесу не пришлось, — чтение написанных глав в кругу друзей испугало слушателей откровенностью сказанного.

Имена героев — Дудоров и Гордон — позволяют считать замысел пьесы определенной ступенью к «Доктору Живаго», а намеченный в сохранившихся

картинах сюжет Дудорова и Груни Фридрих — предварительной стадией описанных в эпилоге романа отношений Дудорова и Христины Орлецовой.

С. 100. Подвал дома... обращенный в бомбоубежище. — В сцене нашло отражение «испытанное автором в прифронтовой обстановке под Москвой или на дежурствах в Москве под бомбардировкой» («В Комитет по делам искусств РСФСР. Предложение», 1942. С. 415.).

У нас было семьдесят человек в камере, и среди них ни одного преступника. — Ср.: «Мой дядя жертва беззакония, / Как все порядочные люди. / В лесу их целая колония, / Изгнанников неправосудья» («Зарево», 1943; первонач. вариант). Понимание того, что арестовывают абсолютно невиновных людей, было четко высказано Пастернаком в несохранившем-ся письме А. Г. Нейгаузу осенью 1941 г., когда был арестован его отец. «Боря писал, — вспоминала З. Н. Пастернак, — чтобы Адик не думал, что его отец в чем-то провинился, наоборот, он знает, что всех лучших людей России сажают, и он должен гордиться арестом отца» (Воспоминания. С. 206).

Птицына (зевая). Разгалделись. Нельзя без гвалта. — В автографе после этих слов вычеркнуто: «Никольский (с прерывистыми вскрикиваниями). Бедные... умудриться слечь в такое время... Боже, что с ними будет.

Надя Энгельгарт (вхалате — сестре Рождественской). Сестра, в самом деле...».

С. 101. А этот у них главный коновод. — После этих слов в автографе вычеркнут ранний вариант:

«Щукариха. Не приведи Бог. Теперь тише. Собирается светать.

(В сильном возбуждении входит Дудоров и подходит к Гордону и Вельяминову.)

Дудоров. Ну как тут? Не скучаете?

Гордон. Где там, не дают. Одна жилица местная (показывает головой на дремлющую Друзякину) вечер художественного рассказа устроила. Смешно. Любопытно. Правда, Витя?

Вельяминов (заикаясь). В высшей степени.

(Вуглу вскрикивает и стонет Никольский.)

Дудоров. Кто это?

Гордон. Во вторую тревогу внесли со множественным переломом правого бедра. После отбоя отвезем в больницу. Труженик, отец семейства, спешил за семьей на дачу, и теперь так терзается невозможностью перевезти их, что это заглушает ему телесные мученья. Надя Энгельгарт — совершенная святая, и хочет сегодня съездить к его жене и позаботиться о его делах. Ну а у вас как наверху? Интересно? Страшно?

Дудоров. Непередаваемо. Чередованье зарев, взвивающихся в двадцати местах сразу и через минуту в двадцати новых. Непрекращающийся, как шум водопада, гул нападенья, визг приближающихся бомб, обвалы камней и воздуха, громыханье зенитных орудий. Я отбил себе лицо и тело».

В реплике Дудорова сказались впечатления пережитого на крыше в ночи дежурств. «Третью ночь бомбят Москву. <...> с 22-го на 23-е был в Москве на крыше <...> нашего дома вместе со Всеволодом Ивановым, Халтуриным и другими в пожарной охране. <...> Сколько раз в течение прошлой ночи, когда через дом-два падали и рвались фугасы и зажигательные снаряды, как по мановению волшебного жезла в минуту воспламеняли целые кварталы, я мысленно прощался с тобой...» (письмо З. Н. Пастернак 24 июля 1941).

С. 102. Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоея. — Песнопения Евхаристического канона во время Божественной литургии.

Христианский кончины живота нашего... — слова из ектиньи просительной, дважды поющейся на Божественной литургии и во время Всенощной.

С. 103. Он добровольцем на германскую войну ушел и как в воду канул. — После этих слов в автографе вычеркнут вариант: «больше чем на двенадцать лет. Когда он вернулся с чужбины, то не застал ни маменьки, ни гимназии, ни дома. Что совсем не было, а что было совсем другое. Я этого учителя гимназии Сахарова никогда не забуду. Он мне был лучше отца родного».

С. 104. Товарищи граждане и дорогие братцы и сестрицы. — На по- . лях в автографе вычеркнут вариант: «Товарищи бойцы и девушки».

Мой папенька был скрывающий белый министр. — Рассказ Друзяки-ной, «портнихи из беспризорных», был использован в эпилоге романа «Доктор Живаго» как история бельевщицы Тани Безочередевой.

С. 105. Я, говорит, мужа твоего в лесу порешил и тебя, говорит, бабу, не пожалею, ежели будешь вилять. — В автографе на полях вариант: «порешил его, кончил», в тексте вычеркнут вариант: «и тебя, бабу, не пожалею, ежели мне поперек станешь».

С. 107. ...штукатурка на полу, в зеркале дырки. Пульки, понимаешь, пульки, как все равно октябрьский переворот. — Обвалившаяся штукатурка и дырки от залетавших в окна пуль — воспоминания о днях городских боев октябрьского переворота в Москве. Квартира Пастернаков на Волхонке оказалась в районе перестрелки, длившейся три дня.

Как ты есть противовоздушный п. в. о.... — боец противовоздушной обороны.

С. 111. Ванька Хожаткин. Не обижайся, Иннокентий Иванович, ничего, как есть ничего. — После этих слов в автографе вычеркнуто: «Ванька Хожаткин. Наероплане. Все шутить изволили. Вперед говорит в Архан-глию, а впоследствии чтоб в Англию».

С. 112. ...ты ревнуешь ко мне Ольги Апександровнино хозяйство и ни к чему не даешь притронуться. — В «Докторе Живаго» сходный момент дан несколькими намеками на то, как мучительно было Юрию Живаго оказаться с Ларисой Федоровной в тех комнатах в Варыкине, где раньше они жили с Тоней. В черновых набросках этот момент разработан подробнее: «Какой-то бес нашептывает гадкие нечеловеческие сближения. Обстановка как бы уличает его <...> Просит заменить обстановку, это обижает Лару, и он удивляется ее нечуткости».

С. ИЗ. Я опаздываю, Иннокентий Иванович, и позволяю себе пересечь ваш участок без спросу. — В Переделкине через участок Пастернака часто проходили соседи, торопящиеся на станцию. Расположение кладбища на холме за рекой тоже соответствует переделкинскому, где похоронен Пастернак. Это кладбище было видно из окон дачи; доносившиеся оттуда похоронные марши и «рыданье вдовье» Пастернак описал в стих. «Ложная тревога» (1941): «А днем простор осенний / Пронизывает вой / Тоскою голошенья / С погоста за рекой».

С. 114—115. ...этому не надо говорить, что оно любимое и что жить стало лучше, жить стало веселее... — слова Сталина на партийном съезде 1934 г., ставшие лозунгом. См. также в очерке «Люди и положения» (1956): «Были две знаменитых фразы о времени. Что жить стало лучше, жить стало веселее и что Маяковский был и остался лучшим и талантливейшим поэтом эпохи».

С. 115. Пользуйся случаем, пока она (земля. — Е. П.) не перешла из одного самозванства в другое. — Явное сходство с положением семьи Живаго, приехавшей в Варыкино. В черновом наброске этот момент

«самочинного» пользования землей дан более отчетливо: «Расходование уже не им принадлежавших и государством еще не охранявшихся хозяйственных запасов, их пользование землею и жилыми постройками...». Сравнение этих моментов укрепляется также словами Дудорова: Повторяю, мы в пределах только что начавшегося безвластия — и может подсказать дальнейшее развитие сюжета пьесы.

С. 117. Как это в Гамлете? Один я наконец-то. — Начальные слова монолога Гамлета после ухода Розенкранца и Гильденстерна и разговора с актерами. Именно во время этого монолога Гамлет придумывает, как с помощью небольших изменений сюжета пьесы «Убийство Гонзаго» заставить Клавдия признаться в своем преступлении (конец II акта).

Изведи из темницы душу мою исповедаться имени Твоему. — Пс. 141,8.

СЛЕПАЯ КРАСАВИЦА (С. 120)

Журн. «Простор», 1969, № 10, по неправленой машин. — Собр. соч. Т. 4. - Автограф (РГАЛИ, ф. 379).

Пастернак работал над пьесой в последний год своей жизни и за месяц до смерти успел переписать пролог и две картины первого действия. Первоначальные замыслы пьесы, посвященной талантливому актеру при крепостном праве, относятся к послевоенным годам, вскоре после неудачи с драматическим сюжетом «Этот свет». «Я хотел бы написать пьесу о русском "трагике" конца 19 века, Иванове-Козельском, "русском Гамлете" и т. п.», — писал он К. М. Симонову 11 мая 1947 г. В планах «Слепой красавицы» Пастернак снова называл имя М. Т. Иванова-Козельского (1850-1898), П. С. Мочалова (1800-1848) и М. С. Щепкина (1788—1863) в качестве обобщенного прототипа героя своей пьесы. В 1959 г. после издания за границей «Доктора Живаго» и событий, связанных с присуждением Нобелевской премии, Пастернак с особой остротой почувствовал себя самого в тисках «крепостного рабства», лишающего человека творческого самовыражения.

В работе над пьесой Пастернак пользовался книгами по истории крепостного театра и подготовки реформ 1860-х гг. Сохранилась папка с выписками и конспектами книг Г. А. Джаншиева «Из эпохи великих реформ» (1892), И. И. Иванюкова «Падение крепостного права в России» (1882). На обложке папки обозначено: «Действие пьесы — 1858 г. Иванюков и Джаншиев. Изучение материалов». Перечислены темы выписок, размечавшихся цветными карандашами: «Земля и земельные отношения, нужда крестьянства — зеленым. Деспотия, зверства — красным. Бюрократия, административные комитеты — синим. Историческое—лиловым». 22 маленьких листочка (карточек) озаглавлены «Выписки из руководств, наброски, материалы к пьесе», отмечаются страницы книг Джаншиева и Иванюкова. Первые листки касаются начала барщины и Уставной грамоты 1391 г. митрополита Киприана, потом через ограничение права перехода крестьян от одного помещика к другому Юрьевым днем, Пастернак разбирает указы 1592 и 1675 гг., когда устанавливается продажа крестьян без земли и бессрочные иски беглых. О наказаниях повстанцам дается ссылка на словарь Брокгауза и Ефрона, на статью «Поселения военных», цитата об обращении помещиков с крестьянами («стричь яко овцу») берется из «Книги о скудости и богатстве» И. Т. Посошкова (1724). Далее, переходя к работе губернских комитетов, подготовлявших реформы, Пастернак разбирает мнения крепостников и либералов.

На другой папке с черновыми набросками сцен наклеена записка, датированная 20 июня 1959 г.: «Когда пьеса будет доведена до конца в нынешней, в июне месяце начатой стадии, перечесть полностью страница за страницей, Джаншиева, Иванюкова и Найденова с целью пополнения текста и сюжета красноречивыми частностями относительно тайн происхождения, преступлений, жестокостей и пр., а также относительно административных форм и особенностей государственных учреждений, ведомств, подготовивших реформу, ходе заседаний и пр.».

Пастернак широко делился в письмах и разговорах планами своей пьесы. Центральной фигурой должен был стать крепостной актер Агафонов, посланный своим барином учиться в Париж и после отмены крепостного права открывавший собственный театр в Москве. Предполагалось написать стихотворный монолог

Агафонова, посвященный судьбе таланта при крепостном праве. В качестве альтернативного героя пьесы выступал Прохор Медведев, бывший дворецкий, вернувшийся с каторги и открывший свое дело, — фигура, аналогичная знаменитым купцам-промышленникам вроде Морозовых или Мамонтовых. Их положительный вклад в дело преобразования пореформенной России противопоставлен разрушительному началу народнического движения, основанного на жажде возмездия за пережитые обиды и унижения. Это должно было быть показано на радикализме суждений домашнего учителя в доме Норовцевых Саши Ветхопещерникова. Можно сопоставить эти положения с идеей мщения старому порядку, как движущей силы фанатиков революции. Таким образом, обрисовав в «Докторе Живаго» последствия, к которым революция привела Россию, Пастернак в пьесе намеревался вскрыть ее исторические корни.

Сохранившиеся наброски позволяют проследить ход работы над пьесой и изменений композиции. Первоначальным названием было «Благовещенье», — как написано на двойном листе бумаги с набросками, датированном 6 июня. Пьеса открывалась сценой в трактире, принадлежащем Прохору Медведеву. Черновые отрывки этой сцены передают разговор Агафонова с Ветхопещерниковым (см. с. 205-207). Вскоре появились наброски другого начала пьесы, посвященного событиям, происшедшим в ходе спектакля, который был сыгран в Прощеное воскресенье перед началом Великого поста и закрытием театрального сезона. Теперь пьеса получила название «Пожар» — охваченный ею период расширялся. В набросках к ней Пастернак так определял характер постановки: «Пожар. Пьеса из шестидесятых годов прошлого столетия с дополнительными картинами, доходящими до более поздних годов. Музыкальное сопровождение из представления совершенно изгоняется. Пьеса должна держаться наполняющим ее содержанием и его напряжением».

Вскоре были записаны «Фабульные дополнения» (датированные 21 авг. 1959 г.): «СУМ ЦОВСКОЕ ДЕЛО. В 30-х годах (дед? отец) нынешнего графа, молодой красавец-щеголь граф Илларион Иринархович Норовцев, женился на дочери соседних помещиков Сумцовых Елене. Она принесла ему в приданое часть Сумцовских лесов. Молодые, он и она, одинаково хорошо относились к дворовым. Они отбирали себе в прислуживание молодых, сметливых красивых малых и девушек, отдавали их в обучение грамоте и ремеслам. Эта часть дворовых вырастала у них на положении свободных, с представлением о собственной личности и выборе судьбы, с душевным участием в судьбе хозяина. Дремучие Сум-цовские леса были в некоторых концах неизведаны и непроходимы. Угодья и деляны обозначались на планах только примерно, с очень сомнительными приближениями. Эти леса пересекал шоссейный тракт на восток, знаменитая Владимирка, по которой прогоняли арестантов на каторгу по этапу. Бывали случаи побега ссыльных из мимоидущих партий именно в этих местах. Бежавших недосчитывались на этапной перекличке. Погони и облавы не кончались ничем. Здесь, на Ундольском перегоне, их перестали предпринимать. Эти места были известны в каторжных тюрьмах Сибири и даже на Сахалине. Беглые издалека, отмахав тревожным прячущимся шагом неимоверные расстояния с большую долю земной окружности, тут задерживались, отлеживались, а может быть, и поселялись. Говорили о беглом каторжнике Костыге, прятавшемся в пещере овражистого раздола "Зайдешь не выйдешь"».

Постепенное развитие сюжета пьесы отодвигало начало действия на все более раннее время, появлялись сцены, предшествующие уже написанным. План приобретал новый вид: «ПОЖАР. Сцены столетней давности. Действие первое.

Картина 1-я. Конец зимней ночи в одной их изб дальней деревни.

Картина 2-я. Утро того же дня на почтовой станции "Нешуточное".

Картина 3-я. Утренние занятия в классной комнате во дворце гр. Норовцева в Пятибратском.

Картина 4-я. Спектакль со званными гостями в канун Великого поста».

Переписанный в апреле 1960 г. текст пролога основывается на цитированных выше «Фабульных дополнениях», в первое действие вошли две начальные картины этого плана (3-я и 4-я по сквозной нумерации), третья сохранилась в карандашной рукописи, четвертая восстанавливается по многочисленным наброскам июня 1959 г. Долго не могли установиться имена действующих лиц. Главного героя сначала звали

Маркиан (в сцене в трактире), потом Агафон, а затем он стал Петром Агафоновым. В чернильной рукописи его имя Григорий вычеркнуто автором, а приятели его зовут «Митяй-удача». Постоянно происходили замены имени графа Норовцева и членов его семьи. Становой пристав Стратон Налетов прошел через имена Чурбасова, Шатунова, Сурепьева и др. Предварительный список действующих лиц:

«ПОЖАР

Трагедия в четырех действиях

Действующие лица:

Граф Ириней Иринархович Норовцев.

Его сын гр. Севастьян Иринеевич.

Приятель Севастьяна, издержавшийся корнет Папашкин. Его дочь Софья Иринеевна Норовцева. Княжна Лидия Рокшанская. Французский писатель Александр Дюма-старший. Председатель уголовной управы Стратон Ильич Сурепьев. Управитель театральной конторы Онуфрий Харитонович Зверев. Его жена, смотрительница костюмерной Ксения Алексеевна Зверева.

Премьер крепостной труппы Петр Агафонов. Премьерша Степанида Сурепьева. Содержатель питейного дома Прохор Лукич Облепихин. Десятский Федор Шохин.

Разорившийся помещик Лукиан Лукианович Евстигнеев. Нищий Гурий. Нищенка Марфа. Палач Урван Щапов. Учитель Саша Ветхопещерников. Станционный смотритель Пахом Карпов. Члены губернского комитета, помещики, судебные следователи, понятые».

В октябре 1959 г. замысел пьесы приобрел еще более широкие очертания. «Я успел полюбить работу над пьесой, — писал Пастернак 17 окт. 1959 г. Н. А. Табидзе, — и в нее поверить. Если я доживу и не помешает что-нибудь непредвиденное, это будет вещь не хуже и не меньше романа». Было решено написать пролог и эпилог, относящиеся соответственно к 1830-м и 1880-м гг., — что давало возможность показать развитие мысли и рост творческих сил общества, — пробуждение России — спящей красавицы. В эпилоге Агафонов должен был вернуть зрение своей матери, ослепшей в прологе пьесы, с помощью новых медицинских возможностей, открытых врачами, подобными Н. Н. Филатову. Новое название пьесы «Слепая красавица» Пастернак, по его признанию, связывал с «символическим образом спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун». Об этом писал А. Белый в статье «Луг зеленый» (1905): «В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь (в «Страшной мести». — Е. П.) бессмертно выразил томление спящей родины — Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью Запада и первобытной грубостью». Такое толкование было близко А. Блоку, который позднее развил этот образ в поэме «Возмездие»: «Под умный говор сказки чудной / Уснуть красавице не трудно, — / И затуманилась она, / Заспав надежды, думы, страсти».

В «Фабульных дополнениях» сохранилась запись: «В эпилоге Луша прозревает. Петр Агафонов водил ее к врачам и раньше. Но в эпилоге приезжает с ней из-за границы с возвращенным зрением. Прохор старый женат на Стеше Сурепьевой, которую прятал (будет не Стратон Налетов, а губернатор Кащук). Стеша Сурепьева (в

характеристике = страстная, определенная, решительная, говорит короткими фразами <...> может быть, написать ей что-нибудь в стихах горячее, свободолюбивое

Не верьте им, голубчики, не верьте,
<...> я перед собственною смертью
Вас погублю, забуду и предам.
На то ли я <...> чтоб вам
Простить бессилье, чтоб <...> ваше
<...> рабство мысли наблюдать (a la M. Цв<етаева>).

А Агафонов — глубокий, медлительный, оригинальный, мечтательный (a la Блок)».

«Моя новая работа сейчас в том состоянии, — писал Пастернак Ч. Гудиашвили 15 янв. 1960 г., — когда художник начинает любить свой новый замысел и ему кажется, что его медленно развивающееся произведение больше и важнее его самого, что если бы пришлось выбирать и уступать, жить скорее должно оно, а не он. <...> Это будет некоторый отрывок русской истории девятнадцатого века, протяжением лет в шестьдесят в драматической форме. Насколько она будет сценична, где и когда ее будут играть, меня даже не занимает. Меня подчиняет и держит надежда, что это будет своего рода сжатое и напряженное творческое свидетельство подлинности или достоверности внутреннего порядка. Больше ничего мне не надо».

Перед тем как начать переписывать пролог и выбирая из многочисленных набросков окончательный порядок эпизодов, Пастернак обосновал в отдельной заметке принцип построения своей динамической сцены: «Для облегчения восприятия действительности и достижения отдельных гнезд и точек частичного, подчиненного единства: группировать беседу (может быть, и случайности и скачки ее) вокруг навязших и задалбливаемых повторений отдельных говорящих, как например, просьба о красненькой Гедеона или расспросы Миши Казачка о разбойниках или фигурированье имени Сурепьева (и его подозрительности в связи с Фролом и Костыгой) в словах Луши и Феклуши. Придумать такие же средоточия для объединения отдельных долей содержания вокруг символики частностей (например, гипсовой головы или ослепления Луши)».

В сюжете с «гипсовой головой» косвенно отразилась история позирования Пастернака для скульптурного портрета З. А. Масленниковой. Через полгода работы, 20 мая 1959 г., портрет размером в полторы натуры, выполненный в пластилине, подтаяв на весеннем солнце, частично обвалился. Утешая Маслен и кову по этому поводу, З. Н. Пастернак призналась, что в суеверном страхе ей «показалось, что голова Бориса Леонидовича также развалится на части» (Зоя Масленикова. «Борис Пастернак». М., 2001. С. 171). Оконченный и отлитый в гипсе портрет был подарен Пастернаку в янв. 1960 г. Остававшаяся у скульптора отливка была разбита в апреле 1960 г.

Образ крепостной девушки, «слепой красавицы», которой запорошило глаза гипсовой пылью от разбитой «каменной головы проклятой», стал центральным символом пьесы ранней осенью 1959 г.; в заметках к фабуле есть запись: «Слепая будет матерью Агафонова (?) Стеши Сурепь-евой (?), но в разговоре с сыном или с дочерью, после присутствия на спектакле скажет: Ты мне (Стеша или Петя) зрение возвращаешь голосом, все как в жизни, и я будто вижу».

Работа над пьесой осталась незавершенной, переписанные картины пролога и первого действия Пастернак не считал окончательной редакцией и просил не перепечатывать, надеясь вернуться к ней после болезни.

С. 120. Пролог. Картина первая. — Среди черновых записей, озаглавленных «К фабуле. Добавочные соображения», имеются такие: «Кабинет графов Норовцевых в Пятибратском. Четыре окна в заднюю часть сада. Мокрый ветреный день начала

октября. С севера по небу проносятся обрывки низких туч, пролетают последние листы с оголившихся веток по воздуху. Конец короткого осеннего дня, ближе к сумеркам».

«Христиан Францевич появится при самом приезде. — Ну? Христиан Францевич, не доводи меня, руки на себя наложу. Дай передохнуть, может быть поправим.

С самых первых слов пролога Христиан Францевич касается главных стержней костяка. Что на графа Макса наследство свалилось как снег на голову, а Елена Артемьевна это еще приумножила сказочным своим состоянием. Что граф Макс ничего не умеет делать, а только разоряет. Пыль в глаза пускает, праздники и пр. Он себе самому и имению своему враг,... Костыга-разбойник. Я — управляющий, я знаю, в каком положении дела. Капиталы растрачены до полушки. Души, недвижимое имущество, леса, деревни заложены в банке и куда их выкупить, выплачивать проценты трудно. Пока она души в нем не чаяла, она вдела не вмешивалась, давала себя обирать, делала вид, будто не замечает, как он ее раздевает до гола. Но ведь она умней его в тысячу раз. Глаза у нее раскрылись. Теперь дудки. Она его скрутит. И вдобавок этот Платон».

С. 121. С Леночкой в лес ходили по грибы, по ягоды. — См. черновую заметку: «Гедеон. А было время... Да разве столбовые дворянки за поповичей колокольных идут. А было время...» (Колокольные — обиходное обозначение лиц священнического сословия.) К диалогу Управляющего с Гедеоном относится также следующая запись:

«Гедеон Ветхопещерников что-нибудь возьмет в руки, будет вертеть какую-нибудь вещичку, Христиан Францевич скажет, не тронь, сломаешь. Гедеон скажет: Дрянной чубук. А пистолеты у него важнецкие последнего образца, патроны не скусывают, пули не надо закашивать в ствол, заряд закладывается с казенной части, после хоть год, всегда наготове. Я знаю, что говорю. Сам ему чинил и чистил.

Христиан Францевич. Где ты их видишь?

Гедеон. Небось в дорогу взял».

С. 123. В уезде военные поселения поднялись, бунтуют <... > В лагерях в воду известь сыпали <... > Загудела толпа солдатская, дохтура-отрави-тели, народ ядом поят... — речь идет о восстаниях лета 1831 г. в военных поселениях Петербургской и Псковской губерний, усугубленных страхами холеры и потому направленных не только против офицеров, но и врачей.

Входят Луша и Глаша, замужние горничные, обе в положении... — среди черновых заметок «К фабуле. Добавочные соображения»: «Луша будет дочерью Сурепьевых, выйдет замуж за Агафонова, будет матерью Петра Агафонова. Феклуша выйдет за Сурепьева, будет матерью Стеши. Мужей обеих взяли в солдаты». «Потом будут говорить, что Петр Агафонов (сын Луши) и Стеша Сурепьева (дочь Глаши) от пуганых матерей, родились дурачками малоумными и потому пошли по балаганной части».

С. 126. Очи всех на Тя, Господи, уповают <...> Отверзавши руку свою щедрую. — Псалтирь, Пс. 144, 15—16.

С. 127. ...аглицкий палисандр маркетри с инкрустациями, шемато-новой работы. — Палисандр — особым образом окрашенная древесина экзотических деревьев. Маркетри — фанеровка мебели мозаикой различных по цвету и узору пластинок фанеры. Инкрустация — вкрапление в поверхность мебели кусочков дерева, перламутра, мрамора, керамики и пр. Шематон (шаматон) — искаженное франц. слово, употреблявшееся в значении: пустой человек, мот, бездельник. Употреблено в «Капитанской дочке» Пушкина: «Петруша в Петербург не поедет. Чему научится он, служа в Петербурге? Мотать да повесничать? Нет, пускай послужит он в армии, да потянет лямку, да понюхает пороху, да будет солдат, а не шаматон».

... графиня Домна Убойница... — аналогия исторически известной помещицы Дарьи Николаевны Салтыковой (Салтычихи; 1730—1801), замучившей более 100 крепостных и заточенной в монастырскую тюрьму.

С. 129. Эй, эй абрюток! — Толстяк, человек с толстым лицом (диа-лектн.).

С. 130. Только Платона назвали, и вы все как маков цвет вспыхнули. — См. ранний вариант в записи «К фабуле. Добавочные соображения»: «Когда о Платоне речь зайдет (ведь она его собой заслонит и барыне будет злые слова кричать: графиня-разлучница, вы у меня Платона с губ слизнули, чтоб самим слопать), Луша топнет ногой и скажет значительно и определенно. Нече языком трепать. Это я раньше на Платона заглядывалась. А кто этого не делал. А сейчас я замужем, мою голову в солдаты взяли, я от него дитё под сердцем ношу».

С. 132. Меледа — мешкотное долгое дело, которому не видно конца.

С. 133. Буркалы — глаза (простонар.).

С. 136. Некрут — рекрут.

С. 139. Когда мы умрем, Пятибратское... достанется моему племяннику графу Иринею. — См. об этом в черновой заметке: «Об Иринее как наследнике и театрале, то есть об ожидающемся дальше, в прологе Макс должен сказать в перепалке с Еленой Артемьевной (у нас нет детей, но Елена Артемьевна: В этом вы виноваты) все достанется племяннику ветренику Иринею. А что у него в голове театр и подрывные идеи».

С. 140. С перерывами выпадавший снег совсем перестает. В разрывы движущихся туч светит полный яркий месяц. Свои мысли вслух Елена Артемьевна произносит... — ср. заметку среди «Фабульных дополнений»: «Перед развязкой пролога (суматоха) будет момент, когда Елена Артемьевна останется одна, подойдет к окну и бело-черная картина октябрьского вечера, танцующий снег, катятся холодные несущиеся облака, луна. Вдруг станет видна благодаря вышедшей луне (как вышел я вечером 14, X, 59 на лестницу террасы после рецидива ненависти и бешенства у Зины). Взмолился, быстрый монолог из коротких фраз: и это человек, ради кого я пожертвовала (кем? может быть, указать. Не Гедеон ли?) ради которого я разорила (?) отца (он ее оскорбит — худородность?). Отдельные реплики были оскорбительными (?)».

С. 143. Граф Макс. Светопреставление! Светопреставление!Уму непостижимо!—• На отдельном листе, вынутом из беловой рукописи, вычеркнут вариант: «Граф Макс (продолжая то вырываться, то успокаиваясь). Нетты положительно рехнулся. Вот что значит распустили, зазнался. Что выдумал! Дуэль между вельможей титулованным и его ревизской душой, его личным достоянием, холопом. Слыхано ли что-нибудь подобное?

Платон. Так всегда на свете бывает, что долго не водится нового, не водится, а сбудется небывальщина и привыкают».

С. 144. Проточерница — вероятно, игуменья, настоятельница монастыря.

С. 146. Луша. Батюшки-светы, как больно!-— Среди заметок «К фабуле» ранний вариант: « — Погляди, видишь ли что.

Луша. Видеть-то вижу, да нет мочи глаза раскрыть. Ай, закрою лучше. Ах как колет, горит.

Пахом Сурепьев. Запорошила ты их пылью, осколками. Протри. Луша. Ай не троньте. Хуже. Ой какие страсти. Ослепну я. Веки зарастут.

Пахом Сурепьев. Правда, горе-беда. Кровь пошла. Лицо в крови».

В ранней авт. заметке: «Луша ослепнет не совсем, все будет видеть в мути и не будет нуждаться в поводырке».

С. 149. Вырзать — стучать, хлопать (диалектн.).

С. 152. Пахом. Я видел, как ты Костыге знаки подавал. — Ср. раннюю запись этого сюжета: «Костыга будет заглядывать в окно. Будет несколько косвенных признаков этого (тень, упоминанье о нем). Костыга увидит, как Прохор надевает домино, чтобы напугать горничных, и потом этим воспользуется, будет стрелять переодетый. Припишут Прохору.

Опять собака появляется на пороге. Пахом Сурепьев будет на нее покрикивать, отгоняя со сцены: прочь Гарт, Гарт. Если бы зверь говорить умел.

А Фрол Дрягин скажет: Я все знаю, у меня все нитки в руках. Завтра, как Стратон команду пришлет, я из тебя дух выну. Пахом. Чего лаяться. Добром поладим.

Фрол. А то хошь, твое дело молчок. Посмотри, в какую сторону я это приключение двину. На свою голову Прохор длинный балахон надевал. Я деревенским и усадебным спины-зады поберегу. Жалко. Я все на Прохора поверну».

С. 153. Картина вторая — первоначально называлась «Лесное свидание».

Меня зовут лейтенант Риммарс. Это значит — беглый, пришлый. — Rymmare (швед.) — беглец, перебежчик.

С. 154. Вар со год ох сит. — Var sd god och sitt (швед.) — Будьте любезны — присядем.

Король из наполеоновских генералов. — Маршал Жан-Батист Берна-до^ 1763—1844), участник наполеоновских войн, в 1810 г. избран наследником Шведского престола, в 1813 г. командовал шведскими войсками в войне против Франции, с 1818 г. — король Швеции Карл XIV.

Ског... Скогвакторе... — Skog... Skogvaktare (швед.) — лес, лесник.

С. 160. Картина третья — в ранней рукописи этой сцены Пахом имеет отчество Питиримович, а Марфа называется — Мавра.

С. 162. Отпусти мне, Христа ради, мои попреки, побои, не поминай бабьих своих слез и обид. — В ранней рукописи вариант: «Прости меня, Мавра Кузьминишна, через Фрола собаку я твой век зael. Сватался за тебя [Дрягин] Ащеулов Фрол до меня, ты им погнушалась. Не мог он тебе этого забыть. Вышел в старосты, пошел мной, тобою, детьми нашими помыкать, через нашу голову с тобой квитаться. Барщиной нас заморил. Малых в каменщиках и извозчиках оброками замучил. Меньшой наш в солдатах по его милости счет потерял годам. Не мог я этого стра-му стерпеть, что ты нашей беде начало. Мало тебе от господ попадало, чем тебя пожалеть, и я не дремал и тебя, бывало, вожжами так и эдак, сам мужик поротый и сеченый. Прости, Христа ради, что я тебе житья не давал, отпусти мои попреки-побои, не поминай бабьих слез и обид».

Пахом. Ну и спасибо тебе, милая душа, что забыла мне... — в ранней рукописи вариант: «мое зло. Я не все сказал, чем я у Дрягина в руках. В Сумцовский розыск... Не могу. Нельзя мне без исповеди. Как рассветет, коль я дотяну, посули денег соседям, сходили бы на церковный двор. Я открылся бы отцу Онуфрию. А тебе не поворачивается язык. В Сумцовский розыск, как повели следствие о Сумцовской роще, научил меня Фрол... По нашей утайке Прохор Никитич безвинно сквозь строй гоняли, чуть не забили палками до смерти... И это не все... Не могу... Занимает дух...».

С. 163. ...страшною тайной опилатил... — неологизм, образованный от имени Пилата, римского прокуратора, отдавшего Христа на мучительную казнь; здесь: возможный смысл: обречь на муку.

Подустить — подговорить, подстрекать.

Плач бе и рыдание и скрежет зубовный. — Из стихиры на «Господи воззвах», глас 6, читаемой в мясопустную неделю: «Плачу и рыдаю, егда в чувство прииму огнь вечный, тьму кромешную, и тартар, лютый червь, скрежет же паки зубный и непрестанный...»

С. 165. Марфа (сквозь слезы и рыдания). Помирает, болезный, помирает. — В ранней рукописи вариант: «Здесь он. Помирает Пахом. Просит кликни священника. Приобщусь, говорит, на духу откроюся. Как я побегу его оставлю. А прочие ни души. Всю нашу племя разогнал ты, сатана, по оброкам, по повинностям. Ни зятьев, ни свах. Некого послать».

Не наболмошь — не напрасно, недаром.

Марфа. В Сумцовский, говорит, розыск... — в ранней рукописи вариант: «В Сумцовский розыск подбил ты его, чтобы сделать не по совести. А какое дело — невозможно, мол, сказать.

Староста Фрол. И это дело хочет он отцу Онуфрию открыть?

Мавра. Да. На духу».

С. 166. Дейман — бес.

Картина четвертая сохранилась в двух редакциях, в более поздней (беловой карандашной) рукописи первая треть картины отсутствует, — до слов о лейтенанте Риммарсе.

...Александр Дюма-старший, путешествующий французский писатель. — Александр Дюма-отец (1802-1870), автор многочисленных исторических романов, как журналист приезжал на французские позиции в Крымскую кампанию 1855-1856 гг., путешествовал по России в 1860-х гг., оставил свои записки об этом путешествии «Из Парижа в Астрахань» (1858; в 5 томах). Об этой поездке писал С. Н. Дурылин: «Александр Дюма-отец в России» (ЛН. Т. 31-32).

С. 167. Дюма. Ходят слухи, что мы двинемся дальше сегодня. — В ранней рукописи вариант: «Дюма. Благодарю вас. Вам наверное стоило изрядного труда добраться до станции.

Саша. Чуть заметет, пешеходные тропки снова притаптывают, очень скоро. Место бойкое. Почтовый гон. Кругом много народу топчется. Дюма (вынимает записную книжку). Ходят ли в России на лыжах? Саша. Преимущественно охотники. В глубоких лесных чащах. Дюма. А вы не лыжник? Саша. Хаживал.

Дюма. Я тоже любитель телесных упражнений и совершил много лыжных переходов в Альпах и Пиренеях.

Саша. Я читал описания ваших путешествий.

Дюма (спрятав назад записную книжку). Как хорошо вы говорите по-французски.

Саша. У нас это не редкость среди людей, которым посчастливилось получить образование».

С. 169. Солдафон Стратон Налетов преследовал покойную Елену Артемьевну знаками своего... — далее зачеркнут вариант на отдельном листе, вынутом из беловой чернильной рукописи: «непрошенного внимания, а пренебрежение, с которым она их отстраняла, вымещал на целых окрестных волостях, на малых и слабых, что тоже сократило ее дни. В России, благодаря безмерности ее протяжения и редкому населению, наряду с ее нищетой и не только не противореча ей, но ее отчасти объясняя, всегда имеется возможность просуществовать весь век в совершенной праздности. Норовцевых, образованных и деятельных, всегда чем-нибудь занятых производительно, ненавидят проживающие в гостях по соседним усадьбам говоруны из неудавшихся гениев, ни к чему не способных. Молодыми людьми они привыкли к поклонению тетушек и троюродных кузин и продолжают жить с таким видом, точно написать вторую "Божественную комедию" и прогреметь на весь мир им помешала только их добродушная лень и отвращение истинно талантливой натуры к мелкой исполнительности ремесленника и запах пота. Эти высшие существа тоже злы на Норовцевых за их проницательность и здравость суждений».

С. 169-Дюма. Расскажите подробнее, что такое Сумцовское дело. — Среди записей к пьесе, озаглавленных «К фабуле. Добавочные соображения», сохранился план событий, предшествующих наброскам первых сцен пьесы. Персонажи здесь выступают под своими первонач. именами: граф Максим Кронидович Норовцев носит имя Иллариона, его жена Елена Артемьевна — Людмилы Ермиловны, Платон Щеглов — Глеба Щеглова, Фрол Дрягин — Ащеулова:

«Что же произошло в 30-х годах в Пятибратском и названо Сум-цовским (делом? розыском?). Молодой граф Иларион играл, распутничал, пропадал месяцами за границей и в столицах, проматывал женино приданое, терзал Людмилу Ермиловну своими изменами. На барыню молились и жалели ее дворецкий Прохор Медведев и камердинер графа Глеб Щеглов. Сочувствие последних наводило на подозрения о прелюбодеянии. Может быть отношения Щеглова к барыне доходили до предела глубокой сердечной дружбы, но наверное останавливались у этой границы, так как она была неспособна изменить супружеской верности. Вследствие всего этого вокруг барского дома царила атмосфера тайны, которая была на руку злоречью и которою только и ждали, чтобы воспользоваться, злой умысел и злодейство. Летом 32 года занимались валкой в Сумцовской деляне для рубки казарм в Пятибратском крестьяне деревни Дальней, в их числе мужики Фрол Ащеулов и Пахом Су-репьев, лесовщики. Участок, где производили валку, примыкал к опасным местам, где укрывались беглые. В эту пору почти одновременно произошли несколько таинственных событий. В Пятибратском без каких-либо следов грабежа или погрома пропали драгоценности молодой барыни ценою в целое состояние. В Петербурге ранен был на дуэли и умер от ран молодой барин. Но об этой дуэли ходили сказочные слухи. Будто граф был вызван не знакомым дворянином, но своим камердинером Щегловым, вступившимся за честь барыни, принял вызов и был ранен, после чего Щеглов бежал в Турцию, на Балканы вместе со своим другом, дворецким Прохором Медведевым, который был задержан на границе и возвращен в Пятибратское». См. также более поздний вариант этого разговора в разделе «Ранние редакции». С. 488—490.

С. 170. Он был в Крыму одним из представителей нейтральной Швеции... — в предварительной записи: «...в сцене на почтовой станции Лушин муж из солдат вернулся, отца Стеши убили, а Платон на турецкой стороне наших пленных вызволял (представитель Красного креста нейтральной державы). Что все знает, что с Прохором случилось. Что думал, что у нас уже свобода и удивлен, что нет».

С. 171. Знакомы ли вам сочинения господина Фурье... Организация работ и возмездий. — Социальное учение французского философа Шарля Фурье (1772—1837) главным образом изложено в его книгах «Теория четырех движений и всеобщих судеб» (1808) и «Теория всемирного единства» (1822). Выступая с критикой современного общества «периода цивилизации», Фурье противопоставлял ему будущий «строй гармонии», основанный на предначертаниях Бога (природы), при котором полностью используется социальная энергия и осуществляется справедливость распределения благ. Фурье предполагал основать строй ассоциаций (фаланстеры), базирующихся на крупном коллективизированном сельском хозяйстве.

С. 172. Труда тяжкого, удручительного в будущем не станет. — Среди ранних записей к пьесе есть такая: «NB. Ксенофонт на заседании. Устраивать фаланстеры между крестьянами. Организация работ и возмездий. (Герцен о Фурье). Труда тяжкого, удручительного не будет, всякий акт жизни человеческой будет актом наслаждения».

В «Былом и думах» Герцен так характеризовал фурьеризм: «Готовая организация, обязательный строй и долею казарменный порядок фаланстера, если не находит сочувствия в людях критики, то, без сомнения, сильно привлекают тех усталых людей,

которые просят почти со слезами, чтоб истина, как кормилица, взяла их на руки и убаюкала.

Фурьеризм имел определенную цель: труд, и труд сообща. Люди вообще готовы очень часто отказаться от собственной воли, чтоб прервать колебание и нерешительность» (А. И. Герцен. Собр. соч.: В 30 т. Т. IX. М., 1956. С. 116).

Между тем должна ли Россия идти по пути... — в раннем варианте: «Должна ли Россия идти по пути, заведшему в тупик цивилизованный Запад? Надо ли нам повторять его гибельные и безуспешные превращения? Благодаря сохранившемуся у нашего народа общинному землевладению юридические понятия нашего мужика, юридический быт его гораздо выше, идеальнее юридических понятий, юридического быта, основанного на принципах римской собственности. Крепостных надо освобождать не разрушая общины. Мирское трудоустройство деревни надо беречь как зеницу ока. Преимущество этого уклада в том, что через двадцать пять лет он открывает крестьянам легкую возможность к составлению землевладельческих товариществ. Хорошо ли вы выслушали меня, корнет, вы с этим согласны?» Среди выписок Пастернака из книги Джаншиева (С. 136) есть относящаяся к этому вопросу, снабженная примеч. «К фурьеризму Ксенофонта»: «Благодаря сохранившемуся у нашего народа общинному землевладению его юридические понятия, юридический быт гораздо выше, идеальнее юридических понятий, юридического быта, основанных на принципе римской собственности». Аналог фаланстера русские фурьеристы видели в крестьянской общине.

С. 174. ...не в обнос слово сказать... — не в обиду сказать, не в оговор.

С. 176... мотивы предопределенного избранничества... достигли большей силы, чем где-либо на свете. — После этих слов в ранней редакции вариант:

«Вдали слышится приближающийся звон колокольчиков. Из второй половины зала перебегает (ковыляя на деревяшке) Станционный смотритель, его жена, дворня и некоторые из проезжающих со своей челядью и, столпившись у окон, выходящих на улицу, смотрят сквозь густо валящий снег на улицу.

Дюма. Что их так взволновало?

Саша. Они услышали звон колокольчиков и думают, что это дормез великого князя.

Дюма. Я тоже слышал, что он приглашен в имение, и что театральные торжества были задуманы в честь его высочества.

Саша. Действительно так предполагалось. Но великий князь заболел. В имении извещены, что вместо него прибудет лицо, одинаково близкое князю и графу, флигель-адъютант его императорского величества генерал-аншеф Облепихин с некоторыми военными высших званий. Все они, вместе с его императорским высочеством великим князем Олегом Кирилловичем — старые корпусные товарищи его сиятельства. Я думаю, это их сани.

Дюма. Железные дороги не вытеснили у вас почтового сообщения?

Саша. Россия велика. Их недостаточно. Но до нашего уездного города можно доехать из Петербурга на поезде.

Дюма. Этих военных, кроме старой школьной дружбы связывает с графом новое общее поприще? Все они, насколько я слышал, рьяные поборники крестьянской реформы?

Саша. Великий князь Олег Кириллович и граф Ириней Игнатьевич ее главные вдохновители.

Дюма. Я слышал, что актеры усадебного театра его крепостные. Как согласовать это обстоятельство с его гражданской деятельностью?»

{Дормез — дорожная карета, в которой можно лежать, спать.)

С. 177—178. Как бы тайно и вопреки его воле они побираются... и поданной милостыней добывают ему деньги... — после этих слов в ранней редакции вариант: «на его карманные расходы избалованного щеголя, бахвала и пропойцы. Но про этот секрет знают более нежели двое и зовут в шутку источник его доходов сиротским оброком».

С. \7%....кусочки монолога из «Сида»... Корнель!— Трагикомедия «Сид» (1637) французского драматурга Пьера Корнеля (1606—1684) представляет собой образец классицистических канонов французского театра.

Неоклёмыш — неологизм от слова: оклематься, выздороветь.

С. 179. Сыропуст на носу <...> покаяния отверзи ми двери, Жизне-давче... милостиве помилуй мя падшего. — Начиная с недели мытаря и фарисея во время всего Великого поста на воскресной утрене после чтения Евангелия поется из стихиры глас 8-й: «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче, утренюет бо дух мой ко храму святому Твоему...»

...такую нисенитниу плесть. — Говорить вздор, чепуху (диалектн.).

...ОМозар, о Буальдьё...— имя композитора В.-А. Моцарта во французском произношении; Франсуа Адриен Буальдьё (1775-1834) — французский композитор, несколько лет проведший в России, родоначальник романтического направления в оперной музыке.

Отца твоего... кобель сглодал... — имеется в виду гибель механика Гедеона (из первой картины пролога), которого загрызла графская собака.

С. 180. Подставных и сменных в Пятибратское сколько душе угодно... — разговор идет о почтовых лошадях, которые могут довести в Пятибратское.

С. 181. Публика на станции окружает военных более плотною стеною. На авансцену к Саше проходит Прохор Денисович Медведев... — после этих слов в ранней редакции вариант конца четвертой картины: «Все, кроме Прохора Медведева, переходят в заднюю половину зала.

Саша. Здравствуй, Никитич. Говорят, вчерашний день Пахом Питиримыч, Стёшин дедушка, помер.

Прохор (снимает шапку, крестится). Царствие ему Небесное. Не мне его жалеть. Не дай Бог ему на Страшном суде за меня ответить по Сумцовскому делу.

Дюма. Это тот человек? Что он сказал? Входит Кубынько.

Кубынько. Вас просят к столу. Чайничают там.

Саша вполголоса переводит, Дюма уходит в заднюю половину зала. Саша. Ух! Терпенья моего нет. С утра до вечера играй комедию. Устал я притворяться.

Прохор. Угомонись. Аль тебе плохо? Ты против чего топорщишься? Саша. Нового Степана Разина на них надо. Перебить их всех. П рохор. Да ты с ума сошел. Самому у графа как у Христа за пазухой. Как сыр в масле катается. Не стыдно ли тебе на благодетеля подыматься. Саша. Да разве во мне дело.

П рохор. А ты за нас не болей. Теперь мужику волю дадут, ему надо богатеть, выходить в люди. Душой да буйством нас не удивишь, ты подай мне дело да порядок. России требуются знающие, опытные дельцы и воротилы.

Саша. Ты дальше своего носа не видишь. Аль тебя беда уму не научила. Не одни на свете крепостные да поместья. Есть другая голытьба, есть мастеровые фабрики, заводовладельцы. В городах складывается новый класс промышленных рабочих.

Прохор. Слыхал я эту песню. Знаю. Чудак ты, Александр, хотя и душа человек, дивлюсь я тебе. Мало Пятибратское кровью обливалось, мало бестолочи и неурядиц видало, мало насильничали и своевольничали и в нашем углу и на всей Руси, ты, брат, заскучал, нового расстройства тебе захотелось. А впрочем, нишкни, идут сюда.

За окном новые колокольцы и тройки. Переходы народа кучками по залу из половины в половину. Занавес».

С. 182. Прохор. Знаю я эти рассуждения <...> Просвещали. — После этих слов в ранней редакции вариант: «И смешно это и страшно. Ты Ксенофонта-краснобая послушай, как в зеркало на себя посмотришь.

Саша. Да что ты, Прохор.

Прохор. А вот то самое. Цари венчанные, витязи былинные меньше свою силу-власть понимали, об ней думали, чем вы, немощные, эту музыку раскусили и обмозговали. Вам позволь взять палку, вы такое покажете. Куда тебе твои Стратоны.

Саша. Да что ты, что ты, Прохор. Нельзя жетак, право, сплеча. В каком ты заблуждении.

Прохор. Сейчас самодельных людей время, вроде, к примеру, какя. По делам Русь-матушка изголодалась. По людям, не знающим устали, деловитым, смелым. Развели помещики бездельников, обманщиков угодливых и сами обнищали. Сейчас подымается мужик сноровистый, до работы жадный, отважный. Он ей поможет на ноги встать. Она, Россия, с ним разбогатеет, коли вы от зависти не сглазите, не помешаете. Одни вы у нас остались ненавистники, прочие обидчики от человека простого сами отступились.

Саша. Какой ты темный и озлобленный, Прохор. Это ты так о народных печальниках, о революционерах, о социалистах говоришь.

Прохор. Вы думаете, вы за новое встали, а нет людей старей вашего. Вы раскольники навыворот, ханжи и пустосвяты. Видеть вы не можете, чтобы кто-нибудь один трудом своим сам на ногах стоял, сам был себе хозяин. Все вы за спасенье души его боитесь. Не попадет он тогда живым на ваше небо безбожное, не пригодится вашему праведному царству в бараны. Вам бы все больше лентяев бездарных да голоштанников. Вот это будет мир, вот это будет дело».

ИЗ ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ

С. 184. Картина пятая. — Заседание губернского комитета. — В этом наброске граф Норовцев носит имя Скарятина, но на обложке, в которую вложен текст, он уже — Ириней Норовцев, характер речи которого автор определяет так: «Очень серьезный тон графа Иринея (вроде Ал. Ник. Тихонова и Ник. Ив. Бухарина)». (А. Н. 71ш)//о*-Серебров (1880—1956) — писатель, один из учредителей издательства «Всемирная литература», в котором Пастернак получал заказы на переводы. Знакомство с Н. И. Бухариным состоялось в 1934 г., когда тот стал главным редактором «Известий» и пригласил Пастернака сотрудничать в газете.)

По ранней авторской нумерации сцена заседания была третьей картиной первого действия, следующей за смертью Пахома. На последней странице этого наброска, написанного весной 1959 г., дан порядок следования картин: «Сначала заседание комиссии, потом урок. Разговор Сони (Норовцевой. — Е. П.) и [Гриши] Мити (Агафонова. — Е. Я.)». Первоначальное расположение картин было иное: «Потом будет заседание (накануне спектакля) губернского комитета, будут разговоры о том, что вследствие метели застряли, не уехать, а театральные гости на почтовой станции наоборот остановлены в пути и не доберутся.

"Отчего не освобождаете своих собственных?"

— Успокойтесь, я и своих и ваших всех освобожу, дайте срок».

Для дальнейшей работы записано: «В 3-ю картину (начало заседания губернского комитета). Часть действующих лиц (дворян) оправдать участием в картине 4-й (спектакль)? и 5-й (трактир) "Благовещение"».

Среди «Выписок из руководств» сохранились записи, помеченные «К заседанию губернского комитета»: «Сначала — сцена подходит к концу, председатель гр. Ириней

по поводу возражений Евстигнеева (паясничает) зачитывает письмо генерала Ростовцева»; «Немедленно, немедленно. Правила к руководству из письма Ростовцева». Цитата из письма Ростовцева: «Крестьянское общество, собственник — владелец надельной земли, становится равноправным и совершенно отмежеванным соседом помещика». В сцене это положение должно было стать основой слов графа Норовцева:

«Граф Ириней (слова Ростовцева: «а то безземельные бродяги под мостами, но не по моим и побочным соображениям, а действительное желание блага»). Мы их сделаем самостоятельными людьми с правом выбора и самоопределения, а тогда они сами позаботятся о своем счастьи и спасении души. Давайте кончать заседание. К тому же мы должны освободить библиотеку для юного поколения».

Граф Яков Иванович Ростовцев (1803-1860) — генерал от инфантерии, был одним из руководителей подготовки крестьянской реформы, его программа отмены крепостного права легла в основу «Положения» 19 февраля 1861 года. «4 марта 1859 г. была открыта знаменитая Редакционная Комиссия для рассмотрения проектов и составления окончательного проекта. Ростовцев был назначен ее председателем» (Джаншиев. С. 33).

Предполагалось выступление Ксенофонта на заседании со словами: «Наибольшая выгода общинного землевладения (Чернышевский) в том, что через 30 или 25 лет оно откроет крестьянам личную возможность к составлению земледельческих товариществ для обработки земли. Общественной обработки целой мирской дачи».

Пастернак выписывает имена Ахшарумова и Ханыкова с примеч.: «фурьеристы из кружка Кашкина, параллельного петрашевцам». В 1848 г. Н. С. Кашкин (1829-1914) создал свой кружок, в который вошли посетители «пятниц М. В. Петрашевского» А. В. Ханыков (1825— 1853), Д. Д. Ахшарумов (1823-1910) и др. Они занимались изучением и пропагандой теории социализма Фурье и выработкой собственного мировоззрения. В 1849 г. по делу петрашевцев Кашкин был сослан на Кавказ рядовым, в 1859 г. вышел в отставку уже офицером, участвовал в подготовке реформ в Калужском губернском комитете.

Среди карточек с «Выписками из руководств» Пастернак разбирает мнения крепостников и либералов (отмечая страницы книги Джан-шиева): «Способы оценки земли (к "Заседанию") и цены выкупа. Народ, у которого насильно отняли свободу и окружили порядками векового горя, страданий»; «Изменения взглядов в обществе за двухлетний период. Сторонники освобождения крестьян без земли говорили: "Крестьян мы знать не хотим; освободите нас от них, а не их от нас"»; «Опять та же мысль ("Освободите нас от крестьян"). Иго, под которым одни держат других, порабощает самих поработителей».

С. 184. Государь утвердил его точку зрения. — См.: «Твердо усвоив основные пункты либеральной программы передовой прессы: наделение крестьян землею в собственность, выкуп ее (но только добровольный) и дарование им самоуправления, Ростовцев убедил государя в их необходимости <...> и строго отстаивал их начала». Из «Выписок из руководств»: «Мысль государя, чтоб освобождение крестьян непременно сопровождалось наделением их полевой землей в собственность». См. также: «Государь настоял на том, чтобы крестьяне были освобождены как с усадебной оседлостью, так и с отводом наделов в их пользование» (Джаншиев. С. 34,21).

С. 185. Я хотел сказать «об освобождении без земли», а сказал «о выкупе личности». — Среди «Выписок из руководств...» Пастернака есть запись: «Махинации крепостников в направлении безземельного освобождения и получения денежного вознаграждения за личную свободу крепостных людей».

Картина шестая. — В черновой рукописи: «Сцена 3» по нумерации сцен внутри первого действия. В этой картине предполагалось в разговор Агафонова с Сашей вставить следующий сюжет: «И Агафонов, когда придет на урок в библиотеку, скажет, как маменька говорит, когда на театре он со Стешей разговаривают, это верней самого всамделишного и маменьке как бы зрение возвращают.

Обязательно сильную струю страсти между Агафоновым и графиней Софи».

Пропускная бумага — промокательная, неклееная бумага, которая впитывала излишек чернил с написанного.

Он был крещен святым Ремигием... — во французском произношении Сен Реми. Крещение Хлодвига, происходившего из языческого племени сикаморов, произошло в 496 г. О святом Ремигии Пастернак писал в отрывке 1912 г. «Вместо земли здесь были ели...» (см. наст. изд. Т. 3. С. 490).

С. \&6. ...великий князь Игорь Кириллович... — в окончательном тексте великий князь носит имя Олега Александровича и благополучно прибывает на станцию. Эти имена не имеют соответствия с реальными историческими лицами. В книге «Дом Романовых. Биографические сведения о членах царственного дома, их предках и родственниках» (СПб., 1992) они отсутствуют. В действительности в состав комитета был назначен великий князь Константин Николаевич, которого Джаншиев характеризует как «живого и талантливого» человека (С. 21).

С. 189. Картина седьмая. — Печатается по карандашной рукописи с наклейками, озаглавленной «Прощальный спектакль. Закрытие сезона». В середине июня 1959 г. эта сцена открывала I действие и была «предпослана прежнему началу», то есть сцене в трактире (у нас — 8-я). В более ранней редакции картина называлась «Цветной покойчик» или «Цветной мешок» и начиналась разговором Агафонова со «знатной зрительницей», потом получившей имя княжны Лидии Рокшанской (см. «Ранние редакции». С. 501.). Там же см. два из семи разной полноты вариантов 7-й картины (начала и середины июня 1959 г.). С. 500— 502. Последовательность явлений записана на отдельном листке:

«Петр Агафонов и Рокшанская
потом Агафонов и Евстигнеев
потом Агафонов и Стеша Сурепьева
Агафонов и Софи
Агафонов и Зверева
Агафонов и Дюма
Несчастное происшествие со Стешею, переполох, беготня, угрозы раненого и окровавленного Шатунова, побег Стеши». (Шатунов — становой пристав, в окончательном тексте Стратон Налетов.)

Из этих эпизодов в набросках имеются четыре, последние явления остались ненаписанными. В одной из редакций картина называется «Три монолога» и для нее Пастернак предполагал написать три монолога главных персонажей, стихотворные для Агафонова и Стеши Сурепьевой («a la Блок» и «a la Цветаева») и прозаический — для Луши, матери Агафонова. Среди записей «К фабуле. Дополнительные соображения» сохранилась следующая: «В сцене вечернего спектакля слепая Луша, бывшая на спектакле, открывает Пете Агафонову, что она взяла его мальчиком на воспитание, что он сын графини Елены Артемьевны (да ведь она и граф были бездетны — кому бездетная, а кому чадородная), от графа она была бездетная, а не от графа, от кого-нибудь другого иной и разговор. Затем я сидела, тебя и Стешу слушала. Ваши голоса мне глаза возвращают. Все словно опять вижу и молодость свою, и твоего отца, Платона Щеглова красавца (говорят, он в чужестранных краях крепость строит, —

начальствует) и голову эту неписанной красоты страшной (что ни словом сказать, ни пером описать), страшной, страшной, что мне глаза запорошила».

С. 190. Саша. Стешина мамаша не проходила часом?— Ранний вариант (вычеркнут):

«Саша. Вне себя Стеша. Подлец Шохин замест золовки тетю Матрену на работу выгнал.

Зверева. Нашел время жалиться. Вон люди вольные хлынули. Кончился спектакль. А о Стеше не тужи (вполголоса, украдкой показывая на Ш ату нова). Глянь, какой туз новый покровитель ей нашелся».

С. 197. Новый наплыв мимоидущих. — Здесь обрывается рукопись одной редакции 7-й картины, далее — отрывок другой, представлявшей собой более раннее начало картины (на оборотных сторонах машин. «Доктора Живаго»).

К Стеше Швецовой... — в позднем варианте — Стеша Сурепьева, в более раннем — Стеша Лентехина (см. «Ранние редакции». С. 500).

Меня Кубасов преследует. — Кубасов в позднем варианте — Стратон Налетов.

С. 198. Я тотчас со Стешей, с Катей Лантухиной, с учителем Са-шей Ветхопещерниковым... — ранний вариант: «[в Питер, там бы мы основали свой театр, вроде Араго в Париже, свой Водевиль на товарищеских началах. Сашу Ветхопещерникова, учителя туда бы с собой прихватили. Чего-чего мы с ним тут не переговорили, не перетолковали. Он ко мне привык, пообтерся. Он бы нам репертуар составлял]. Ведь я так во всем этом разбираюсь. Конечно, без подражательной жилки, без умения копировать и передразнивать нет актера. Но это основание, не-доразвившийся [в росте] зачаток. Хорош бы я был, если бы я только Ев-стигнеевского барина изображал. Он просится на пародию. Все свои души ревизские промотал, последи их дворовых дядьку и мамку под строгим секретом побираться гоняет и поданною милостыней кормится. А сам одет с иголочки, ездит по помещикам, на альте играет, заикается, знатока и ценителя сцены из себя корчит. Каждое третье слово Ме ме ме такая Мозар. Искусство берет от жизни не внешность, а ее дух. А дух жизни в ее чудесности. Живою чудесностью, вот чем должно быть искусство».

С. 199. Галина Нагишова. — Галина Николаевна Горячева.

С. 200. Картина восьмая. — Сохранилось восемь набросков (разной полноты) этой картины, которая в первонач. замысле должна была открывать пьесу, называвшуюся «Сто лет назад». Сцена меняла свои названия: «В Лесном», «Лесной пожар», «Театр в Благовещенском» и др. Вводная ремарка и 1-е явление печатаются по беловой чернильной рукописи, озаглавленной «[Пожар] Благовещенье в трактире. Трагедия. Действие первое. Картина первая», но оставленной без продолжения.

...актер Петр Агафонов пишет за столом у открытого окна... — в раннем варианте актер носил имя Касьяна, потом Марьяна-Удачи, был «в сапогах и пиджаке поверх косоворотки. Марьян за столиком у правого [растворенного] окна изредка перелистывает книжку для чтения карманного формата, заглядывает в отысканные избранные места и страницы, подымает глаза к потолку, задумывается, покусывает кончик карандаша и потом что-то заносит в записную книжку такого же малого формата».

С. 201. Явление третье. — В рукописи отсутствует диалог Агафонова и Прохора, он остался в ранней редакции, названной «Благовещенский трактир» с авт. примеч. «Ближе к беловику». Саша Ветхопещерников в этой редакции называется еще Ветхометовым.

С. 202. В сидельцах целовальнику помогал. — Прохор торговал в питейном заведении сначала по доверенности купца и был его подручным, сидельцем, потом стал целовальником (продавцом) и владельцем лавки.

С. 203. Ты лучше спроси, кем я только не был. — Здесь обрывается набросок сцены, далее печатается по карандашной редакции картины, озаглавленной «Благовещенье» (на оборотных сторонах машин. «Доктора Живаго»).

...десятский Шилин гонит и подталкивает перед собою нищего Гурия и Марфу-нищенку. — Евстигней Кортомский первоначально фигурировал под именем Аполлона Венедиктовича Евстигнеева, которого автор определял в заметке на полях: «Евстигнеев, заика, меломан, "держал музыку", пригрел хор из охотничьих рогов, а сам на альте играет». Сохранился ранний набросок этого явления:

«Входит десятский Шилин, гоня перед собой Марфу-нищенку и Гурия-побирушку.

Гурий. Старики.

Шилин. Нечего. Нечего.

— Одним смирением, одним убожеством держимся.

— Побираться, бродяжничать. Насчет этого у нас ой-ой-ой. Не шутят.

— Из стариков старики.

— На годы твои закон не посмотрит.

— И что ты с нами надумал исделать?

— Мое дело таперича я вас свяжу и в волость. А оттеда в уезд.

— Ну и тама?

— Ну и тама сами распорядятся, тебя на спросят. В полицейское управление да земский суд.

— Ой батюшки. Ну и тама?

— Отсчитают ему сколько положено и в Сибирь. Да и тебе [подол задерут] всыпют, не посмотрят на бабий твой стыд.

— Ой батюшки (плачет, крестится).

— Да ты не горюй. Посекут старика, духу до смерти не вышибут. Ноне другая мода. Ты скажи спасибо, не стали ноздрей рвать, клеймить.

— Да что ты врешь, земская зуда. Уж обрадовался, впился, от крови надулся, конская муха. Не видишь что ли Евстигнеевского барина люди».

С. 204. Шапокляк — складывающийся цилиндр (от фр. chapeau claque — складная шляпа).

Пой Лазаря ему на пропитание. — Духовные стихи на тему евангельской притчи о бедном Лазаре. Из черновых заметок к пьесе следует, что Пастернак предполагал написать свой вариант «Лазаря» для Марфы и Гурия подобно тому, как он сочинил «народную» песню «Как бежал за-юшка по белу снегу...» («Рябину») в «Докторе Живаго».

Копань — деревня. Графская копань — название места, топоним.

С. 205. Агафонов. Ах, разбойник Саша. Я уж думал, не придешь. — Второй вариант 3-го явления по рукописи. Среди черновых заметок к пьесе есть такое объяснение этой встречи: «Саша сам попросил Агафонова встретиться и поговорить с ним о женщинах, а потом хочет попросить у него денег (Агафонов: У меня никогда в деньгах недостатка не будет)». В другой заметке «Новое к плану» дается разъяснение: «Саша Ветхопещерников просит у Агафонова взаймы денег, тот закладывает для этого в городе свои театральные костюмы. Нагоняй от графа. (Ряженые). Ссора.

Граф [масляные] каганцы на ворвани заменяет лампами с механизмом для накачивания масла. Теперь масло заменяется керосином.

— А что это такое? — Жидкая черная смола.

Для этого (займа) и для разговора о женщинах Саша Ветхопещерников назначает встречу в трактире. Тоже просит подарить ему вышедшие из употребления лампы, продает для Саши». О заложенных костюмах в одном из набросков картины седьмой

есть разговор Агафонова со Зверевой. Предварительные объяснения Агафонова с Сашей «о женщинах» имеются в следующей заметке:

«Когда Агафонов о Глаше (Благовещенье). Саша. Тем более, что ты сам ее этим наградил.

Агафонов. Это неправда. Все от душещипательности, что обо мне распространяют, это легенды, и о графине (Ольге), и о Глаше, и о других. В этих сентиментах не грешен. Не люблю об этом говорить. Все это у меня немного по-другому.

Саша. То есть, то есть?

Агафонов (не слышит, продолжает). Мало ли что обо мне болтают. Будто (?) мне сестра, будто я графский сын. А одни прозвища, что мне

дают! И не перечтешь. И Петька-Пустельга, и Агафон-провор, и Агаш-ка-удача. Аль я их себе даю. Вот также и эти женские поклепы».

Мышеловка — это просто сценическая сыпь, выступившая на теле трагедии... — мышеловкой называется в «Гамлете» сцена, поставленная Гамлетом и актерами на тему отравления Короля. В черновых записях имеется реплика Саши Ветхопещерникова в ответ на слова Агафонова: «Когда о Гамлете, Саша: Очень хороший разбор. И мысль любопытная. Ее тебе, верно, в бытность твою в Англии подали.

Агафонов. Никогда там не был. Это моя собственная мысль. Я в Париже восемь лет прожил. Вместе с Шишановым и Диадимовой и другими учился. А в Англии не был. Это моя собственная мысль. А во Франции Шекспир не в чести».

«Благовествует Гавриил». — Стихира на литии (глас 2-й), поется в канун праздника Благовещения Пресвятой Богородицы: «Благовествует Гавриил Благодатней днесь: радуйся, Неневестная Мати, и неискусо-брачная, не удивляйся странному моему зраку, ни ужасайся, Архангел бо есмь. Змий прельсти Еву иногда...»

С. 206. Молитва Богородице «Богородице, дево, радуйся» это, кета-ти, из Луки... — «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою...». Лк. 1, 28.

«И се зачнеши во чреве...» — Л к. 1,31.

«Дух Святый найдет на Тя и сила Вышнего осенит Тя». — Лк. 1, 35.

«Яко не изнеможет у Бога всяк глагол». — Л к. 1, 37.

С. 207. Именины Иоанникия Викентьевича через месяц. — Среди записей к пьесе есть указание, что именины Иоанникия 21 апреля. В окончательном тексте это — Ириней Иринархович Норовцев.

Не твое дело, Петя, стихи сочинять... — в черновых заметках «Разные вставки» эти слова говорила Зверева после упреков, «что он огорчает графа, а тому вредно волноваться (апоплексический удар, грудная жаба), он чуть в тебя бюстом не замахнул (перечит, не Гамлета, а свое); ну какой ты театральный сочинитель, не твое дело на стихи бумагу изводить, за Бенедиктовым тебе не угнаться». В. Г. Бенедиктов (1807—1873) — поэт, пользовавшийся широкой популярностью в 1830—1840-х гг.

Но теперь о другом. — Этими словами обрывается рукопись картины 8-й, следующее явление печатается по отдельному наброску под названием «Явление 3-е» (на оборотных сторонах машин. «Доктора Живаго»).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АНКЕТЫ. ВЫСТУПЛЕНИЯ. ОЧЕРКИ (С. 209)

Раздел составляют опубликованные или подготовленные к печати материалы, написанные по заказу редакций газет или журналов, или просто вызванные необходимостью откликнуться на актуальные вопросы времени. В них отразилась литературная и общественная позиция Пастернака, противоречащая стереотипному представлению о нем как о далеком от забот современности «небожителе». Документы этого раздела передают его попытки применить к событиям времени провозглашенные революцией идеалы свободы, тогда как эти критерии были уже напрочь откинуты и

забыты советской реальностью. Его несогласия с нею основывались на требовании внутренней независимости, которую он отстаивал как общественное право.

Отклики Пастернака на события современности, представленные здесь, вызваны его стремлением поддержать существовавшую еще в 1920-е гг. духовную оппозицию общества воцарявшемуся сервилизму, чему должны были способствовать также писавшиеся в то время его произведения, такие как «Девятьсот пятый год», «Спекторский», «Охранная грамота». Затем наступил период чрезвычайной для Пастернака общественной активности и веры в возможность возрождения свободомыслия в 1933—1935 гг. и последовавшее резкое отталкивание от «людоедской» практики 1936—1939 гг. Литературные анкеты и публичные выступления помогают правильному пониманию поэзии и прозы Пастернака, объясняют причины изменения его стиля и поэтики, обусловленные желанием противопоставить внедрявшимся штампам живое слово правды, сохранить в сознании общества гибнущие ценности нравственного понимания жизни.

Именно в этом ракурсе надо рассматривать отношение Пастернака к Сталину. Если в период уничтожения оппозиции, который Пастернак характеризовал как «Гефсиманскую ночь государства», фигура Сталина мерещилась ему в образе «служилой и страшной телесности» лесника из стихотворения «История» (1928), то в стихотворении «Мне по душе строптивый норов...» (1935) выразилась попытка Пастернака «как художника» понять феномен вождя. Предваряя публикацию печатных выступлений Пастернака, следует привести его известную приписку к коллективному писательскому соболезнованию Сталину по поводу смерти Аллилуевой. Она датирует первое желание Пастернака художественно представить себе стремительно мифологизируемый образ: «Присоединяюсь к чувству товарищей. Накануне глубоко и упорно думал о Сталине: как художник — впервые. Утром прочел известие. Потрясен так, точно был рядом. Борис Пастернак».

Удивление, которое вызывает у исследователей обособленность этих слов от общего письма, снимается приходящим вскоре отчетливым пониманием того, что подписывать чужие обращения Пастернак не мог психологически. Писательское соболезнование с припиской Пастернака было опубликовано 17 ноября 1932 г. в «Литературной газете» и позднее стало отправным пунктом множества мифологических толкований и обоснованием того, что Пастернак остался цел во время террора. Нам представляется убедительной точка зрения А. Галушкина, считающего, что «Литературная газета» не входила «в круг регулярного чтения Стал и на» и что в те дни ему вряд ли было дело «до соболезнований, которыми были заполнены газеты и журналы» (Сталин читает Пастернака // В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford, 2000. С. 39-40).

Что такое «СОЛО»?(С. 210). — «Вечерняя Москва», 10 апр. 1924.

«СОПО» — Всероссийский союз поэтов, был организован в 1918 г. под председательством В. В. Каменского, В. Я. Брюсова и Г. А. Шенгели. Профессиональный союз объединял поэтов разных направлений и школ.

Пастернак был членом-учредителем Всероссийского профсоюза писателей и членом президиума профсоюза поэтов, но не был сторонником разделения писателей на два профсоюза. Осенью 1928 г. на фоне происходившего объединения разных литературных группировок дальнейшее существование СОПО, в который входило 150 человек, подверглось сомнению, и союз был вскоре ликвидирован. Против создания отдельной секции поэтов в составе нового, организованного в 1934 г., Союза писателей (Пастернак входил в правление) он решительно протестовал.

В конце жизни он так вспоминал об этом, в общих чертах определяя свое отношение к «профессии поэта»: «Какже непоследовательна в таком случае моя

деятельность, скажете Вы, — но я никогда не утверждал себя «поэтом» (это слово очень годится на обертки к туалетному мылу, и в русской практике я не люблю его), я много думал, писал прозу и занимаюсь ей, я многим занимался в жизни и до такой степени был противником образования секции поэтов при Союзе писателей, что даже спорил поэтому вопросу с Горьким» (письмо М. Г. Ватагину 15 дек. 1955).

Автобиография (С. 210). — сб. «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков» под ред. Вл. Лидина. М., 1926, без назв.

Марина Цветаева писала Л. О. Пастернаку по поводу этой заметки: «...Позвольте сказать Вам, что Вы, несомненно, счастливейший из отцов, ибо сын Ваш делает Вам честь. Не так давно в сборнике произведений современных поэтов я прочла его автобиографические заметки, начинающиеся словами: "Многим, если не всем, обязан отцу, академику Леониду Осиповичу Пастернаку, и матери..." Если Вы помните (чего явно не помнил Ваш сын, когда писал эти строки) — так начал свою книгу "Наедине с собой" Марк Аврелий. В наше время (которое ненавижу), когда каждый птенчик, выпавший из гнезда, считает себя слетевшим с неба, подобная исповедь в полном смысле слова неслыханна и лишь подтверждает высокое происхождение автора. Истинная величина никогда не приписывает себя — самой себе, в чем она, без сомнения права. Отец земной или отец небесный, это всегда вопрос сынов-ства» («Новый мир», 1969, №4). Марк Аврелий (121—180) — римский император, представитель философского стоицизма.

Что говорят писатели о постановлении ЦКРКП(б) (С. 211). — «Журналист», 1925, № 10 (26), октябрь; без назв. в разделе откликов писателей на Резолюцию ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы».

Резолюция явилась первым в советской истории документом открытого руководства партии литературой и определяла современный этап развития общества как «культурную революцию». Отмечая рост новой пролетарской и крестьянской литературы, партия, однако, в первых же пунктах резолюции предупреждала о сложности хозяйственного процесса в настоящий момент, который вызывает в обществе «рост враждебных форм зарождения новой буржуазии» и «тяги к ней интеллигенции», и взывала к продолжению классовой борьбы в жизни и литературе. Получала жизнь старая ленинская формула: «Не может быть нейтрального искусства». Установление диктатуры пролетариата изменило его задачи от разрушения общества к «мирно организаторской работе» и расширению «своего руководства на идеологическом фронте», что сложнее, чем политическая борьба. Политика партии в области художественной литературы должна дифференцировать свое отношение к пролетарским и крестьянским писателям и писателям, получившим в то время название «попутчиков». При этом резолюция отмечала необходимость «тактичного и бережного отношения к попутчикам». Так как гегемонии пролетарских писателей еще нет, партия должна «помочь им заработать это право», одновременно «охраняя» их «от комчванства и пренебрежительного отношения к наследию». В задачи критики входит «осторожность по отношению к прослойкам», необходимость, «не сдавая позиций коммунизма, изгнать тон литературной команды». Партия признает, что предоставление «монополии нали-тературно-издательское дело какой-либо группе» может «погубить литературу» и, отказываясь от «попыток административного вмешательства в литературное дело», считает возможным путем необходимого подбора руководящих лиц «обеспечить тактичное руководство». Последним, 16-м пунктом резолюция отмечает «необходимость правильного разграничения критики от художественной литературы, которая должна давать литературную продукцию, используя материал современности».

Почувствовав в этих тезисах программу на будущее, Пастернак останавливается на трех из них (1, 5 и 13-м), кажущихся ему наиболее спорными, и объясняет свое отношение к ним в реальных условиях литературной жизни.

С. 212. ...ничто не заставляет предполагать, чтобы стиль... был со-здан. — Этот пункт резолюции гласит: «Распознавая общественно-классовое содержание литературы, партия не может решать вопрос о стиле. Стиль будет создан другими методами...»

Ответ на анкету «Ленинградской правды» (С. 213). — «Звезда», 1990, № 2, по авт. машин., ошибочно датированной 18 января 1925 г. (РГАЛИ, ф. 1334).

Лев Владимирович Горнунг 20 янв. 1926 г. записал в дневнике свой разговор с Пастернаком: «Борис Леонидович рассказал мне, что ему прислали из редакции "Ленинградской правды" анкету с вопросами о положении современной поэзии. Эта анкета рассылалась литераторам Москвы и Ленинграда. Он сказал, что относится к ней несерьезно, и ответил на вопросы иронически» (Воспоминания. С. 70).

С. 213. Без резонанса лирика немыслима. — Ср.: «Всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», живет «только в теплой атмосфере, атмосфере <...> принципиально звукового неодиночества» (М. М. Бахтин. «Эстетика словесного творчества». М., 1979. С. 148-149).

С. 214. ...она еще тлеет и теплится... она издыхает. — О болезни лирической поэзии Пастернак писал в поэме «Высокая болезнь» (1923). См. также в письме С. Д. Спасскому: «Лирика сейчас редкостнейшая редкость и она сидит в Вас, сидит и болеет, потому что не болеть сейчас не может...» (29 сент. 1930).

Над чем работают писатели (С. 215). — «На литературном посту», 1926, № 1, без назв. в разделе ответов писателей.

С. 215. Я работал и работаю над поэмой о 1905 годе. — Начало работы над поэмой «Девятьсот пятый год» датируется июлем 1925 г., когда была написана первая глава «Отцы».

...будут печататься в отдельных журналах... — в альм. «Половодье» и «Пролетарий», вжурн. «Звезда» (1926, № 2), «Новый мир» (1926, JNfe 2), «Красная нива» (1926, № 20), «Огонек» (1926, № 29).

...цельную вещь, книгу. — Книга поэм «Девятьсот пятый год» вышла осенью 1927 г. В процессе работы над нею текст поэмы подвергся серьезному авт. редактированию и сокращению, главы получили новые названия.

...лирика почти перестала звучать... — в поэме «Высокая болезнь» (1923) Пастернак писал, что «клекот лихолетья <...> славил твердость и застой / И мягкость объявлял в запрете, / Что было делать? Звук исчез / За гулом выросших небес».

Писатели о себе (С. 215). — «На литературном посту», 1927, JNfe 4, без назв., в разделе ответов писателей.

С. 215. ...появлялись в «Новом Мире». — Первая часть поэмы — 1926, № 8-9, вторая часть — 1927, № 2-4.

...перехожу от лирического мышления к эпике... — трудность этого перехода составила содержание «Посвященья» к поэме «Лейтенант Шмидт», которое предваряло ее публикацию в журнале и представляло процесс эпического изложения как погоню за «беглым духом» «героя, обреченности истории, прохожденья через природу» (письмо М. И. Цветаевой 19 мая 1926). Опричинах, вызвавших необходимость новой поэтики, Пастернак писал в ответе на анкету «Над чем работают писатели»: «В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу».

В сборнике «Рассказы»... — («Круг», 1925) представлены повести: «Детство Люверс», «Апеллесова черта», «Письма из~Тулы» и «Воздушные пути».

...в «Красной Нови», «Комсомольской Правде», «Новом Лефе» ... — в «Красную новь» была отдана 5-я глава «Спекторского» (вышла в № 1 за 1928 г.), в «Комсомольской правде» 13 июня 1926 г. появилась глава «Детство» из поэмы «Девятьсот пятый год», в «Новом Лефе» 1927 г., № 1 — 1-я глава второй части «Лейтенанта Шмидта» под назв. «14 ноября».

Наши современные писатели о классиках (С. 216). — «На литературном посту», 1927, № 5-6.

С. 216. ...понимать его и импрессионистически, как я и понимал его лет пятнадцать назад... — об этом свидетельствуют сохранившиеся страницы конспекта о Пушкине» («Уже с конца XVIII века мечтают о народности...» С. 292).

...о роли искусства в истории и о его собственной ответственности перед нею. — Нужно отметить изменение взглядов Пастернака на сущность искусства — в статье «Черный бокал» (1915) он противопоставлял «Лирику» и «Историю» друг другу, разводя их на два противоположных полюса, и отказывал лирическому поэту в возможности «приготовления истории к завтрашнему дню».

Редакционному коллективу «Лефа» (С. 217). — «К истории советской литературы 1920-1930-х годов». ЛН. Т. 93. С. 697. — Автограф утерян, копия (Гос. Музей В. В. Маяковского) была предоставлена Н. В. Рефор-мацкой, датированная 27 июля 1927 г. Дата выправлена по письму к М. И. Цветаевой 7 июля 1927 г., в котором Пастернак пишет об этом письме как недавно отправленном.

О своем отношении к журналу «Леф» и о посланном в его редакцию разрывном письме Пастернак писал в очерке «Люди и положения» (1956): «Еще непостижимее мне был журнал "Леф", во главе которого он (Маяковский. — Е. П.) стоял, состав участников и система идей, которые в нем защищались. <...> Я порвал с Маяковским вот по какому поводу. Несмотря на мои заявления о выходе из состава сотрудников "Лефа" и о непринадлежности к их кругу, мое имя продолжали печатать в списке участников. Я написал Маяковскому резкое письмо, которое должно было взорвать его». См. также: «Но мне и непонятно, и неизвестно до сих пор, что могло привлекать их ко мне, и не раз я их спрашивал, на что я дался и занадобился им, самый дальний, самый противоположный из дальних?» (письмо к Р. Н. Ломоносовой 17 мая 1927).

С. 217. ...по моем ознакомлении с первым номером... — в № 1 возобновленного в 1927 г. журнала «Новый Леф» был опубликован отрывок из «Лейтенанта Шмидта» « 14 ноября». «И клочок из "Лейтенанта Шмидта" был дан Маяковскому (мне тяжко стало его упрашиванье). Я не представлял себе, — писал Пастернак Р. Н. Ломоносовой, что будет в журнале и каков будет журнал. Когда же я увидел, что они стали обостренными выразителями этой (раболепной. — Е. П.) ноты, когда фальшь стала их преимущественным делом и правом <...> отношения наши пришли в ясность» (17 мая 1927).

Благоволите поместить целиком настоящее заявление в Вашем журнале. — Заявление Пастернака не было опубликовано в «Лефе». Пастернак писал М. И. Цветаевой об этом письме и причине, его вызвавшей: «Я двадцать раз выходил из Лефа и весною — категорически. Мне рассказали, что в последнем номере я значусь на обложке участником. И вот недавно я послал им заявленье в тоне, который им в ослепленьи, покажется пределом подлости, неблагодарности и пр. "Благоволите поместить и т. д." Ничего, кроме просьбы сотрудником не считать и эту просьбу о том напечатать. Я жалею об этой утрате. Зима в Москве еще и без них, — не знаю что это будет!» (7 июля 1927).

Анкета издания «Наши современники» (С. 217). — «Наше наследие», 1990, № 1 (13), публикация М. А. Рашковской. — Автограф (РГАЛИ, ф. 379), не датирован.

Анкета датируется по упоминанию «прошлого года», прошедшего под знаком разрыва с «Лефом». Вопросы анкеты были разосланы писателям с целью составления книги автобиографий «Наши современники». Издание не состоялось.

С. 217. ...соединявшей... новую,реформированную Ванновскимпрограмму... — реформа министра народного образования П. С. Ванновского (1822-1904) состояла в замене реальных училищ и классических гимназий единой семиклассной школой с широким введением естественных наук.

С. 218. ...омузыке, которой занимался с детства... сперва с Ю. Д. Эн-гелем, а затем с Р. М. Глиэром. — Рейнгольд Морицевич Глиэр (1874-1956) — композитор, профессор консерватории. Юлий Дмитриевич Энгель (1868-1927) — композитор и музыкальный критик.

Автобиографической работой занят сейчас и сам... — имеется в виду повесть «Охранная грамота», первая часть которой была отдана в журнал «Звезда» и напечатана в августе 1928 г. (№ 8).

...первую книгу стихов («Близнец в тучах») выпустил в 1913 г. «Поверх барьеров», вторая книга стихов, вышла в 1916г.... — названные книги вышли в конце декабря 1913 и конце декабря 1916 гг., — на титульных листах стоят даты, соответственно 1914 и 1917 гг.

Проза в издательстве «Круг» — в 1925. — Имеется в виду сб.: Борис Пастернак. Рассказы. М., 1925.

...больше всего обязан своим внутренним строем немецкому поэту Р.-М. Рильке. — См. письмо Пастернака Рильке: «Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни. Они созданы Вами» (12 апр. 1926; перевод с немецкого).

С. 219. ...меня просили ограничиться пассивным безучастием и своего несогласия на улицу не выносить. — Имеются в виду объяснения по поводу выхода № 1 «Нового Лефа», где был опубликован отрывок из «Лейтенанта Шмидта». См. письмо «Редакционному коллективу Лефа». С. 217.

Я стал попадать в положенья двусмысленные и нестерпимые. — Речь идет о полемике В. П. Полонского с «Лефом», публиковавшейся в «Известиях» (25 и 27 февр. 1927) и в «Новом мире» (№ 5). Пастернак оказался вовлечен в дискуссию, но, равно возмущаясь приемами ведения спора и «совъязыком» обеих сторон, не считал возможным примкнуть ни к той ни к другой. «Аргументация противников стоит лефовской: лицемерье вращается против лицемерья. Те же ссылки на начальство, на авторитет, как на олицетворенную идею, то же мышленье в рамках должностного софизма, то же грамофонное красноречье. Вот из этого ложного круга, в оба полукружья которого я взят против моей воли, катастрофически и фатально, надо выйти на месте или хотя бы попытаться» (письмо к Р. Н. Ломоносовой 17 мая 1927).

Летом я написал в редакцию письмо о категорическом выходе с просьбой его напечатать. — Имеется в виду письмо «Редакционному коллективу "Лефа"» (С. 217).

Советские писатели о писателях и читателях (С. 219). — «Читатель и писатель», 11 февр. 1928, № 4—5, без назв. в рубрике «Советские писатели». Среди откликнувшихся на вопросы писателей М. Горький, А. Серафимович, Л. Леонов, Г. Санников, Н. Асеев и др.

С. 219. Райнер Мария Рильке знает о моем существовании... повод написать ему... — Рильке читал стихи Пастернака по-русски в антологии «Поэзия революционной Москвы» (Берлин, 1922) и по-французски в журн. «Commerce», 1925, № 6. Пастернак узнал об этом из письма отца и 12 апр. 1926 г. написал Рильке.

В те же приблизительно дни мне попалась в руки «Поэма Конца» Марины Цветаевой... — в «Послесловье» к «Охранной грамоте» Пастернак объединяет эти

события одним днем: «В это время позвонили с улицы, я отпер, подали заграничное письмо. Оно было от отца... Утром того дня я прочел в первый раз "Поэму Конца"». Называть М. И. Цветаеву в этой анкете (так же, как и в предыдущей «Наши современники») было по тем временам смелым поступком, так как упоминание лиц, оказавшихся в эмиграции, становилось опасным. Публикация «Посвященья» М. Цветаевой «Лейтенанта Шмидта» вызвала скандал в «Новом мире», и Пастернак вынужден был давать объяснения по этому поводу.

С. 220. ...задуманная статья превратилась у меня в автобиографические отрывки... — первонач. название «Статья о поэте» позднее было заменено на «Охранную грамоту». Повесть посвящена памяти Райнера Мария Рильке.

Я замкнут и необщителен, как он, и... переписки с ним не понимаю. — Действительно, в обширной переписке Пастернака очень мало писем к читателям и еще меньше «мелких самоистолкований».

В конце заметки дано примеч. редакции: «Тов. Пастернак, как это явствует из его обращения, занимает в отношении к читателям позицию, несколько отличную от той, которой держится ряд других высказавшихся писателей. Редакция предоставляет тем не менее и его соображения вниманию товарищей-читателей, рассчитывая, что эти соображения имеют право на уважение, ибо они вполне искренни. Это не лишает, понятно, нас права думать по вопросу, затронутому в соображениях тов. Б. Пастернака, иначе, чем он».

Ответ на анкету «Вечерней Москвы* «Моя первая вещь» (С. 221). — Boris Pasternak and his times. Berkeley Slavic Specialties, 1989, по машин, копии. Автограф неизвестен. Публикатор заметки Н. А. Струве датирует ее 1928 г., когда в «Вечерней Москве» была объявлена анкета «Моя первая вещь».

С. 221. ...то, с чего я начал, я подверг в самое последнее время коренной переработке. — Речь идет о работе по подготовке к изданию стихотворений 1910-х гг., которые в переделанном виде составили разделы «Начальная пора» и «Поверх барьеров» в сб. «Поверх барьеров. Стихи разных лет», 1929.

Вещи, которыми я дебютировал, писались до войны. — Первая публикация пяти стихотворений Пастернака была в альм. «Лирика», 1913 г., первая книга стихотворений «Близнец в тучах» вышла в декабре 1913 г.

...времени была бы возвращена та незаметность, которую оно утратило 15 лет тому назад. — Утраченная с начала Первой мировой войны незаметность времени была, по мнению Пастернака, необходимым условием существования лирической поэзии. В письме П. Н. Медведеву Пастернак высказывал надежду на то, что «взорванная однородность жизни и ее пластическая очевидность восстановится в теченье лет, а не десятилетий, при жизни, а не в историческом гаданьи. И как бы я ни был мал, такой ход придал бы мне силы — а ее рост, при живом росте общих нравственных сил, и есть единственная фабула лирического поэта» (6 нояб. 1929).

Я не верю в творческое участие среды в дальнейшей судьбе произведенья... — ср.: «Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась» («Ответ на анкету "Ленинградской правды"», 1926).

С. 222. ...открываются миллионы, а что это означает, знают из нас лишь Толстые, да и то только в столетнюю свою годовщину. — В августе 1928 г. широко отмечалось столетие со дня рождения Л. Н. Толстого.

...оно (искусство. — Е. П.) более чем индивидуально, оно физически одиноко, оно — нечеловечно. — Об оторванности искусства, лишенного «сотрудничества с воображеньем» читателя, Пастернак писал также в письме С. Д. Спасскому: «Ни общего языка, ни чего бы то ни было другого современная жизнь лирику не

подсказывает. Она его только терпит, он как-то экстерриториален в ней» (29 сент. 1930).

...в их полете и расчете на подхват... — см. описание этой же работы в письме О. Э. Мандельштаму: «А я закорпелся над переделкою своих книг (Близнеца и Барьеров), их можно переиздать, но переиздавать в прежнем виде нет никакой возможности, так это все небезусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват,.на его подгон и призвук!» (24 сент. 1928).

Все, что в них было движущегося и волнообразного, я превратил в складки закостенелого и изолированного документа. — Ср.: «И так как былое варварское их движенье, по уходе времени, отвращает своей бедностью, превращенной в холостую претензию (чего в них не было), то я эти смешные двигатели разбираю до последней гайки, а потом, отчаиваясь в осмысленности работы, собираю в непритязательный ворох почти недвижущихся идиотских, хрестоматийно-институтских документации» (там же).

Попутчик или «сопролетарский писатель»? (С. 222). — «Читатель и писатель», 23 дек. 1928, № 50-52, без назв. в разделе «Отклики на статью т. Корнелия Зелинского. Что говорят писатели и поэты». — Собр. соч. Т. 4. - Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

Дискуссия о правой опасности в литературе была открыта 6 декабря 1928 г. докладом В. М. Фриче «Буржуазные тенденции в современной литературе и задачи критики». «Меня очень нервируют и почти до физического заболевания удручают недавно начавшиеся и все развивающиеся толки о "правой опасности" в литературе, — писал Пастернак С. Д. Спасскому 22 дек. 1928 г. — <...> Все, что хоть несколько отдает действительным достиженьем, идет насмарку, и в первую голову: Леонов, Федин, Всеволод Иванов и другие».

Пастернак прочел роман К. А. Федина «Братья» и писал ему об удивительной близости, которую он почувствовал в этой книге. В ответ на недоуменье, высказанное Фединым, он объяснял: «...Не мог я навязываться Вам и не навязываюсь ни в какие спутники <...> Но когда, больше всего любя искусство, мы встречаемся с большим и истинным его проявлением, мы вправе, не боясь показаться притязательными, говорить, что автор нам близок» (6 дек. 1928).

Писатели о себе (С. 223). — «На литературном посту», 1929, № 4—5, без назв. в разделе «Хроника»..

С. 223. ...«Спекторский» же выйдет отдельной книгой в Ленгизе. — Издание в Ленгизе не состоялось, договор был расторгнут на основании «идеологической несоответственности» окончания романа (письмо П. Н. Медведеву 30 дек. 1929). С цензурными сокращениями роман вышел отдельным изданием в ГИХЛе в 1931 г.

Часть фабулы в романе, приходящуюся на военные годы и революцию, я отдал прозе... — имеется в виду работа над «Повестью», в которой Пастернак предполагал «фабуляторно разделаться со всем военно + военно-гражданским узлом, который в стихах было бы распутывать затруднительно» (письмо П. Н. Медведеву 28 янв. 1929). В окончательном виде «Повесть» посвящена лету 1914 г. до начала мировой войны, военные годы вошли коротким упоминанием, до времени революции повествование не дошло.

...являясь прямым продолжением... «Спекторского»... она могла войти в сборник прозы... — см. в том же письме П. Н. Медведеву: «Названа она вчерне "Революция", будет листа на 3 на 4, а может быть и больше, и явится звеном "Спекторского"».

...окончаниеромана обещано «Красной Нови». — Две заключительные главы, 8-я и 9-я, были опубликованы в журн. «Красная новь», 1929, № 12.

...законтрактована «Звездой». — В «Звезде» вышла первая часть «Охранной грамоты» (1928, № 8), вторая и третья — в «Красной нови» (1931, №4, 5-6).

Автобиографическая заметка (С. 224). — «Наше наследие», 1990, № 1 (13), без назв. — Автограф (РГАЛИ, ф. 379), без назв.; текст написан на двух сторонах одного листа, нижняя часть которого оторвана. Отсутствие прямых параграфов анкеты не снимает представления, что текст был предназначен для публикации в подборке ответов писателей на вопрос об их отношении к революции, посвященной 25-летию октябрьских событий 1917г. Содержание заметки легко объясняет тот факт, что она осталась ненапечатанной.

С. 224. В революции дорожу больше всего ее нравственным смыслом. Отдаленно сравнил бы ее действие с действием Толстого, возведенным в бесконечную степень. — Сопоставление своего отношения к революции с силою толстовских разоблачений и отказ судить о ее политической стороне повторены в очерке «Поездка в армию» (1943): «Начало гениальности, подготовлявшее нашу революцию как явление нравственно-национальное (о политической подготовке ее мы не смели судить — это не наша специальность), было поровну разлито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна. Этот дух особенно сказался во Льве Толстом, русскими средствами выразившем природу гения и его предвзятость...».

С. 224—225. Так неслыханно сурова она к сотням тысяч и миллионам... — речь идет о коллективизации в деревне, вызвавшей голод и поголовное вымирание целых деревень. Пастернак столкнулся с этим во время своей поездки в июле 1932 г. под Свердловск. «То, что я там увидел, — записала З. А. Масленикова его рассказ, — нельзя выразить никакими словами. Это было такое нечеловеческое, невообразимое горе, такое страшное бедствие, что оно становилось уже как бы абстрактным, не укладывалось в границы сознания. Я заболел» (З. А. Масленикова. Борис Пастернак. Встречи. М., 2001. С. 53).

С. 225. ...так — сравнительно мягка к специальностям и именам. — Пастернак имеет в виду отношение общества к писателям, бывшее откровенным подкупом, через несколько лет сменившимся идеологическим гнетом и террором.

...надо родиться другим. — Об этом же в стих. «Борису Пильняку» (1931): «Но как мне быть с моей грудною клеткой / И с тем, что всякой косности косней?».

Памяти Андрея Белого (С. 225). — «Известия», 9 янв. 1934, некролог, подписанный Б. Пильняком, Б. Пастернаком, Г. Санниковым. — Автограф — главным образом почерком Б. А. Пильняка, часть текста — рукою Б. Пастернака, мелкие исправления Г. А. Санникова (собр. Д. Г. Санникова); описание его — «Наше наследие», 1998, № 45. Приводим текст, написанный и отредактированный Пастернаком.

Пастернак относил свое ученичество у А. Белого ко времени первых литературных опытов в прозе, на которых сказались «Симфонии» Белого (1902—1903), его лекции 1900-х гг. в «Обществе свободной эстетики» и «Религиозно-философском обществе», занятия в кружках при издательстве «Мусагет». «Душой всех этих начинаний был Андрей Белый, неотразимый авторитет этого круга тех дней, первостепенный поэт и еще более поразительный автор "Симфоний" в прозе и романов "Серебряный голубь" и "Петербург", совершивших переворот в дореволюционных вкусах современников и от которых пошла первая советская проза» («Люди и положения», 1956). Дружеские отношения Пастернака и Белого достигли наибольшей близости в последние годы жизни Белого и отразились в их переписке.

Пастернак вошел в комиссию по организации похорон Белого, выступал на гражданской панихиде; из сказанного им известна фраза: «Смерть — это только этап в существовании Белого», записанная в тетрадях Е. Я. Архипова. (Цит. по ст. Н. А. Богомолова «Андрей Белый и советские писатели» в сб.: А. Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 337.)

Некролог вызвал негодование в официальных литературных кругах, Г. А. Санникову угрожали исключением из партии. Особенно возмущали слова о влиянии Белого на современную литературу, внесенные в текст Пастернаком и ставшие главным содержанием некролога.

С. 225. 8-го января в половине первого скончался Андрей Белый. — В публикации — вариант, написанный Б. Пильняком: «8 января, в 12 ч. 30 мин. дня, умер от артериосклероза (sic!) Андрей Белый, замечательный писатель нашего века, имя которого в истории станет рядом с именами классиков не только русских, но и мировых». В автографе Пильняк давал перечисление имен русских классиков, снятое при публикации.

С. 226. Андрей Белый мог показаться принадлежащим...— как и предыдущий текст, написан рукой Б. Пильняка; Пастернак вносит в него некоторые исправления.

...тем существенней будет отметить... — далее текст, вписанный рукою Пастернака.

...освобождения человека от... неравенства, насилия, дикарства и всяческого мракобесия. — В публикации: «неравенства, насилия и всяческого дикарства». Дальнейший текст, опущенный нами, написан рукою

Пильняка, в нем перечисляются вехи биографии Белого, участие в Театральном отделе Наркомпроса и студии Пролеткульта, напряженный труд в последние годы жизни. Общий объем его творчества составит 47 томов будущего собрания сочинений. При публикации переставлены имена авторов некролога, на первом месте стоит Пильняк.

Вчера вечером в Москву прилетели товарищи Димитров, Попов и Танев (С. 226). — «Литературная газета», 28 февр. 1934.

Болгарские коммунисты Г. Димитров, Б. Попов и Р. Танев были ложно обвинены в поджоге рейхстага, на Лейпцигском процессе (21 сент. — 23 дек. 1933), с трибуны суда которого Георгий Димитров выступал с открытыми обвинениями фашистского режима в Германии. Под давлением международной общественности они были оправданы и освобождены.

Так как родители Пастернака находились в это время в Германии, он должен был сдерживать свои публичные высказывания против фашизма из опасения им навредить. В письме к ним он, не называя имен, приводил текст этой заметки и объяснял обстоятельства ее появления в газете: «И когда мне позвонили о прилете этого человека (Димитрова. — Е. П.) и о том, не захочу ли я завтра в печати отдельно приветствовать его рядом с Горьким, Вс. Ивановым и несколькими другими, каюсь, я не мог не поддаться тому давно накопленному восхищенью, с которым я следил за его судьбой. Я продиктовал это по телефону, и только совершенно неуместным подумалось мне обращаться от своего только лица к такому моральному богатырю, мне — нравственной пешке. И я это адресовал от себя и друзей своих. Я завтра пожалею об этой торопливости и с другой стороны — это сделано слишком коротко и плохо» (27 февр. 1934).

Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (С. 227). — «Правда», 31 авг. 1934. — «Литературная газета», 1 сент. 1934, под назв. «Во имя любви к родине», с некоторыми разночтениями. — 2 экз. стенограммы с авт. правкой (ИМЛИ, ф. 41).

Речь была произнесена 29 августа 1934 г., вошла в кн. «Первый Всесоюзный съезд писателей. Стенографический отчет». М., 1934.

О противоречивых впечатлениях, которые вызвал у него съезд, Пастернак писал С. Д. Спасскому: «Ведь ту же нескладицу в гораздо большем значеньи, для всех нас и для меня, представлял самый съезд, явленье во всех отношеньях незаурядное. Ведь более всего именно он поразил меня и мог бы поразить Вас непосредственностью, с какой

бросал из жара в холод и сменял какую-нибудь радостную неожиданность давно знакомым и все уничтожающим заключеньем. Это был тот, уже привычный нам музыкальный строй, в котором к трем правильным знакам приписывают два фальшивых, но на этот раз и в этом ключе была исполнена целая симфония, и это было, конечно, ново» (27 сент. 1934).

С. 227. Я приготовил и записал свое короткое слово... — в «Литературной газете» первый абзац отсутствует.

Я боялся, как бы вы не подумали чего дурного... — в «Литературной газете»: «Я боюсь, как бы вы не подумали...».

...в словах курсанта Ильичева. — Ильичев выступал с приветствием от частей Московского гарнизона 21 августа 1934 г.

...хотел снять с плеч работницы Метростроя тяжелый забойный инструмент... который оттягивал книзу ее плечи... — в «Правде»: «снять с плеча...» и «оттягивал книзу ее плечо...». А. К. Гладков вспоминал этот момент вечернего заседания 21 августа, на котором председательствовал Пастернак: «Во время работы Первого съезда писателей в Колонный зал пришла с приветствием делегация метростроевцев. Среди них были девушки в прорезиненных комбинезонах — своей производственной одежде. Одна из них держала на плече тяжелый металлический инструмент. Она встала как раз рядом с сидевшим в президиуме Пастернаком, а он вскочил и начал отнимать у нее этот инструмент. Девушка не отдавала: инструмент на плече — рассчитанный театральный эффект — должен был показать, что метростроевка явилась сюда прямо из шахты. Не понимая этого, Б. Л. хотел облегчить ее ношу. Наблюдая их борьбу, зал засмеялся <...> Высокий комизм происшествия заключался в том, что тяжелый инструмент на плече у девушки лежал не по необходимости, а, так сказать, во имя некоего обряда, надуманного и тем самым фальшивого. Он в данном случае был трудовой эмблемой, а Б. Л. своим прямым и естественным зрением этого не заметил, а увидел лишь хрупкую женщину, с усилием держащую какую-то металлическую штуку. Над ним хохотали, сконфуженно улыбался он сам, поняв наконец свою оплошность, но по-настоящему смеяться следовало над организаторами этого лжетеатрального приветствия» (Воспоминания. С. 330).

...товарищ из президиума, вышутивший... — в «Правде»: «высмеявший».

С. 227—228. ...вмногоатмосферных парах, созданных положением, она была в каком-то мгновенном смысле сестрой мне... — в «Правде»: «что в этот миг она в каком-то мгновенном смысле была сестрой мне и я хотел помочь ей, как близкому...».

С. 228. ...для вывода о существе той вещи, которая является предметом наших споров. — В «Правде»: «для вывода о существе предмета ваших споров».

Поэзия есть проза... голос прозы... — см. «Петербург Блока <...> до безразличия одинаково существует в жизни и воображении, он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии» («Люди и положения», 1956).

...проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. — В «Правде»: «проза в действии, а не в пересказе».

.. .каждый из нас остался с одним только существенным и совершенным, вся же невесомая и бесполезная словесность оказалась отмытой, сполоснутой и унесенной переживаниями на съезде, явлением съезда, речами... — в «Правде»: «у каждого из нас осталось только одно существенное и совершенное, вся же лишняя, неведомая, невесомая словесность оказалась унесенной переживаниями на съезде, мнениями на съезде, речами...»

У меня нет права пользоваться ее выражениями. — В «Правде»: «Я ничем не завоевал права пользоваться ее выражениями».

...велика опасность стать социалистическим сановником. — В «Правде»: «опасность стать литературным сановником».

С. 228—229. ...величайшим ее людям на деловом и отягченном делами... — в «Правде» со слов: «на деловом и отягченном делами...» и далее до конца абзаца текст отсутствует, в стенограмме вычеркнут рукою автора.

Приветствие по поводу десятилетия «Новогомира» (С. 229). — «Новый мир», 1934, № 12, без назв. вместе с приветствиями Л. М. Леонова,

А. С. Новикова-Прибоя, Вс. В. Иванова, Б. А. Пильняка, М. С. Шаги-нян, А. Н. Толстого.

С. 229. ...к годам редактирования Вячеслава Павловича Полонского. —

В. П. Полонский (1886-1932) был главным редактором журнала с 1926 по 1931 г. На это время приходится активное сотрудничество Пастернака в «Новом мире». Начало их знакомства относится к 1921 г., наиболее теплыми их отношения стали в 1928 г. в связи с политическими нападками на Полонского, сначала обвинявшегося в троцкизме и затем снятого с руководства журналом в 1931 г. за «правый оппортунизм» и «примирительное отношение к реакционным попутчикам» («Правда», 31 янв. 1932). «Люблю своих учителей и никогда не забываю, — написал Пастернак в записке в поддержку Полонскому. — Политическое воспитание получил я здесь» (РГАЛИ, ф. 1328).

...благодарность за них Ивану Михайловичу Тройскому. — И. М. Тройский (1894-1985) — литературный критик и главный редактор журнала «Новый мир», сменивший В. П. Полонского в 1932 г. Он сохранял авторский коллектив журнала и литературную политику, выработанную Полонским.

Выступление на Конгрессе в защиту культуры (С. 229). — «Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935. Доклады и выступления». М., 1936.

Пастернак был послан в Париж к концу работы Конгресса и выступал за день до его закрытия 24 июня 1935 г. Вслед за ним говорили И. Э. Бабель и Андре Мальро. Советская делегация состояла из 20 человек. И. Г. Эренбург в своем выступлении говорил, что рабочие не с первого раза понимают стихи Пастернака, Маяковского и Багрицкого. Н. С. Тихонов говорил о сложном мире поэзии Пастернака. «Когда

Тихонов перешел к оценке поэзии Пастернака, — писал Эренбург о встрече, оказанной Пастернаку французской публикой, — зал поднялся, долгими рукоплесканиями он приветствовал поэта, который всей своей жизнью доказал, что высокое мастерство и высокая совесть отнюдь не враги» («Известия», 26 июня 1935).

Пастернак вошел в Бюро интернационального объединения писателей в защиту культуры (Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur. Berlin, 1982).

Подлинный текст выступления Пастернака неизвестен. В 1945 г. он пересказывал И. Берлину содержание своей речи: «Я сказал: "Я понимаю, что это конгресс писателей, собравшихся, чтобы организовать сопротивление фашизму. Я могу вам сказать по этому поводу только одно. Не организуйтесь! Организация — это смерть искусства. Важна только личная независимость. В 1789,1848 и 1917 годах писателей не организовывали ни в защиту чего-либо, ни против чего-либо. Умоляю вас — не организовывайтесь!"» (Воспоминания. С. 520-521). Вдова Бабеля, ехавшего на конгресс вместе с Пастернаком, А. Н. Пирожкова вспоминала, что, «возвратившись, Бабель рассказывал, что всю дорогу туда Пастернак мучил его жалобами: "Я болен, я не хотел ехать, я не верю, что вопросы мира и культуры можно решать на конгрессах"»

(И. Бабель. Воспоминания современников. М., 1972. С. 333). Андре Мальро, бывший одним из устроителей конгресса, тоже вспоминал, что выступление Пастернака было направлено против самой идеи защиты культуры на дискуссиях и собраниях (Jean Lacouture. Andrй Malraux. London, 1975. С. 190).

Слова Пастернака о бессмыслице общественных призывов и собраний в защиту искусства, которое нуждается только в свободе и отсутствии насильственных помех, не могли появиться в советских публикациях. По словам Эренбурга, он разорвал текст, с которым Пастернак собирался выступать, обосновывая это тем, что будто бы «он был написан на устаревшем французском языке, языке прошлого века», и просил его сказать без подготовки несколько слов о поэзии. По устному свидетельству Н. Тихонова, председательствовавшего в день выступления Пастернака, готовить стенограмму его речи для печати помогала ему М. Цветаева и они вдвоем выбрали именно те несколько фраз о поэзии, которые составили публиковавшийся потом текст.

Не зная об участии Тихонова и Цветаевой в редактировании сказанного им на конгрессе, Пастернак приписывал это Эренбургу. А. К. Тарасенков записал его слова: «Он, конечно, пишет обо мне с самыми лучшими намерениями, я это знаю, но все же это все неверно. Вот в Париже я говорил ведь серьезные вещи, а он все свел к фразе о том, что "поэзия в траве". Я превращен в какого-то инфантильного человека, и я вовсе этого не хочу» (Воспоминания». С. 168).

С. 229. ...она всегда будет проще того, чтобы ее можно было обсуждать в собраниях... — оставшийся в печатном тексте мелкий след основной мысли выступления Пастернака.

...чем больше будет счастья на земле, тем легче будет быть художником. — Ср. анкету «Что такое человек» (1959): «Дайте человеку творчески изменяться в веках, — и города, государства, боги, искусство появятся сами собой, как следствия».

Редакции «Известий ЦИК и ВЦИК», т. Бухарину (С. 230). — «Известия», 11 июля 1935 г.

Текст радиоинтервью с членами советской делегации, возвращавшейся с Конгресса в защиту культуры. Другой текст, подписанный именем Пастернака, опубликован в «Правде» 11 июля 1935 г.: «Я присутствовал только на последнем заседании конгресса защиты культуры. Это было яркое, незабываемое событие. Лучшие умы человечества заявили: "Единственный носитель культуры — пролетариат, и ее оплот — Страна Советов". Я горжусь своей социалистической родиной. Привет "Правде" и миллионам ее читателей. Борис Пастернак». «Трудно установить, действительно ли текст интервью для "Правды" столь отличался от текста второй газеты («Известий» — Е. П.) или же это результат работы редакторов, но известинский текст совершенно иной и в гораздо большей степени напоминает стилистику и способ мысли поэта, а также вполне вписывается в наши представления о занимавших его в тот период проблемах», — пишет К. М. Поливанов в работе «Политический аспект биографии Б. Пастернака» («Новое литературное обозрение», 1996, №20. С. 101).

Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР (С. 230). — «Литературная газета», 24 февр. 1936, под назв. «О скромности и смелости». — Стенограмма выступления, неправленая и неполная (ИМЛИ, ф. 120), опубликована в Slavica Hierosolymitana IV. 1979, Кр. Барнсом.

Пастернак был избран в члены правления Союза писателей на I съезде, 1 сентября 1934 г. Пленум проходил с 10 по 24 февраля 1936 г. в Минске. Пастернак выступал 16 февраля. Об атмосфере на пленуме Пастернак писал родителям: «Между прочим, в Минске этом все время подводили под меня мину, чтобы взорвать со стороны общественной, и вдруг все это обернулось в мою пользу. Не ищите следов этого в "Лит. газете"; она редактируется человеком из той же клики. Дело тут не в личностях, а

совсем в другом. Но по газете вы ни о речи, ни о моем месте во всем этом представленья не получите. И речь, сказанная разговорно, просто, экспромтом (что в голову приходило), была гораздо смелее и обширнее того, что я из нее потом сделал и затем далее, цензура редактора. Затем, вычеркивая начало, не мог же я своей рукой оставить отметку стенографистки о продолжительной овации (зал встал и аплодировал стоя), когда я появился на трибуне? Таким образом, это из печати выпало (это я для вас пишу: остальные, наоборот, правя стенограммы, вставляли себе аплодисменты)» (6 марта 1936).

По поводу закулисной борьбы на пленуме, мельком здесь упомянутой, Пастернак писал и К. А. Федину: «Кажется, не сдобровать и мне, работники "Правды" рвут и мечут по поводу моего "Минского слова", но я не виноват, в неряшливом и сбивчивом произнесении оно настраивало жалостливо по отношению к говорившему, в печати же у него появился именно тот металлический отлив, наглости которого я.сам не выношу, что-то вроде адвокатского самоупоенья. Будь лучше стенографически, было бы по чему править, и этого бы не случилось» (28 февр. 1936).

С. 230. ...всего ближе отволновался за меня Асеев... — выступление Н. Н. Асеева под названием «Дружба народов — дружба поэтов» опубликовано в «Литературной газете» 16 февр. 1936 г.

...выслушивал прения этих трех дней... — первые три дня работы пленума были посвящены национальным литературам.

С. 231. ...«Известия» напечатали выдержки из толстовского дневника... — 4 окт. 1935 г. в «Известиях» в контексте статьи об итало-абиссинской войне публиковались отрывки из статьи Л. Н. Толстого «Письмо к итальянцам», основанной на дневниковых записях от 18 марта 1896 г. (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 31. М., 1954. С. 193).

Своей речи о Маяковском Мустангова предпослала... — выступление Е. Я. Мустанговой опубликовано в «Литературной газете» 24 февр. 1936 г. Источником «пролетарской поэзии» Мустангова называла высшие образцы классической поэзии XIX в.

...что и наш социалистический реализм не мог свалиться с неба... — в стенограмме речь идет о «родниках нашего реалистического романтизма». Изобретение термина «социалистический реализм» приписывается И. М. Тройскому; с одобрения Сталина он был широко подхвачен литературной критикой.

...мы в своей банкетно-писательской практике от этой традиции сильно уклонились... — З. Н. Пастернак, которая была в Минске вместе с мужем, вспоминала, что «едучи обратно в Москву, Борис Леонидович возмущался безумной тратой денег на банкеты и дорогую кормежку, и все для того, чтобы выяснить вопрос, какое место он занимает в литературе» (Воспоминания. С. 192).

...нас, социалистических реалистов... представил в раме... «Плодов просвещения». — В стенограмме: «нас, социалистических поэтов, раскритикует с точки зрения социалистического нравственного реализма» (ИМЛИ,ф. 120).

...понравился доклад Суркова. — Выступление А. А. Суркова под названием «О советской поэзии» опубликовано в «Литературной газете» 16 дек. 1936 г.

С. 232. ...хорошо говорил Светлов. — Выступление М. А. Светлова под названием «К вершинам социалистического искусства» опубликовано в «Литературной газете» 29 февр. 1936 г.

Множество ложных взглядов стало догматами... утверждаются всегда в паре с... неопровержимым и даже священным... — об этом «уже привычном нам музыкальном строе, в котором к трем правильным знакам приписывают два фальшивых», — писал Пастернак С. Д. Спасскому, рассказывая о съезде писателей (27 сент. 1934). Примеры

подобной демагогии, взятые из выступления А. И. Безыменского, Пастернак приводит далее.

...Безыменский начал с таких вещей, как революция, масса... — в начале своего выступления Безыменский поздравил собравшихся с новой поэмой И. Сельвинского о Сталине как победой советской поэзии. Поэма была прочитана в кулуарах заседаний. Выступление Безыменского под названием «Во имя большевистской дружбы» было опубликовано в «Литературной газете» 16 февр. 1936 г.

...не без демагогии перешел на упреки, обвинив меня... в том, что я не «езжу читать стихи» <... >я был пристыжен сибаритской доступностью победы эстрадной. — Речь идет о выступлениях Пастернака в «Доме печати», Тургеневской читальне и др. В стенограмме: «Я помню, что в 1922 году <...> достаточно было появиться где-нибудь, как сейчас же начинаются хлопки и т. д. Я тогда поехал за границу — как раз тогда многие поехали за границу. И вот там это дело еще более обострилось, и я увидел, что стою перед возможностью нарождения какой-то новой биографии. Мне это было противно. <...> И вот я вспомнил о том, какой чудесной вековой эстрадой является книга. Пушкин не поет, не ездит читать, а все-таки раскрывается его книга: это эстрада. И вот меня повлекло как раз к такому чуду. Вот тут-то, может быть, вырастает моя застенчивость, что я не езжу читать стихи и не буду ездить. То есть я буду ездить но — чтобы меня сманили с этого пути — никто не сманит» (ИМЛИ,ф. 120).

С. 232—233. ...Маяковский и в этом отношении, то есть как явление на эстраде... — в стенограмме: «Маяковский был явлением, и никто другой даже в этом смысле не может его заменить. Уже одно это появление его казалось подарком, но потом уже казалось системой появление его на эстраде» (там же).

С. 233. ...Вера Инбер... усмотрев разрешение всех тревог... — выступление В. М. Инбер было опубликовано в «Литературной газете» 29 февр. 1936 г. По стенограмме, Пастернак сказал об Инбер: «Она думает, что так же будем делить и стихи и чувства людей. Из ее слов выходило, что немыслимо несчастье, горе, печаль у нас. Разве они немыслимы? Это очень хорошо, она очень тонко выступила, но вряд ли она сама видела смысл в том, что на каком-то стекле эта задача была начерчена».

С. 234. Лучше всего... говорили здесь о стахановцах... — стахановское движение, возникшее в 1935 г., считалось инициативой снизу и соответствовало, таким образом, представлениям Пастернака о свободе риска, к которой он апеллировал в своем выступлении: «Ведь не все на свете создается дедуктивно, откуда-то сверху».

В течение некоторого времени я буду писать плохо... — в стенограмме: «У меня будет сейчас полоса плохих стихов, совершенно неизбежно и определенно, потому что я не смогу в них дать обычное. Совершенное искусство по насыщенности когда-то было вызвано координацией своего мира. И тогда уже этот костяк облачается плотью и она растет. У меня сейчас произойдет смещение не потому, что я наслышался советов, а потому, что и раньше этих советов я знал по жизненному, по художественному побуждению. Два из этих стихотворений я напечатал в "Известиях". Они плохие стихи. Они водянисты и будут такими, потому что мне придется в плане искусства перелетать через пустое пространство на новую художественную землю. Этот перелет будет полуотвлеченный <...> Так что иногда пишут и плохие стихи. Это очень сложный вопрос, а мы разговаривали так, точно это маникюр» (ИМЛИ, ф. 120). Речь идет о стихах «Я понял: все живо...» и «Мне по душе строптивый норов...», опубликованных в «Известиях» 1 янв. 1936 г.

С. 235. В таком духе тут высказывались только двое: Светлов и Бе-хер. — В стенограмме: «И все же очень мало людей, за исключением Светлова и Бехера, говорили о том, что мы ни на йоту не сдвинемся, если будем все время говорить — мы отстаем, мы отстаем — и на это будем смотреть как на должное. Дело в том, что нужно

нам несколько свободнее и смелее думать и воображать. Это дело каждого» (ИМЛИ, ф. 120).

И раз я уже употребил такое выражение, как гениальность... — в стенограмме: «Раз я такое слово сказал — гениальный и гений, — чтобы мне не навязывали всякого индивидуализма, я скажу несколько слов. На мой взгляд, гений сродни обыкновенному человеку. Всякие интересные люди — это промежуточная среда посредственности. Она рождена той типичностью, которая также находится в этом русле, о которой я говорил — о нашей традиции социалистического реализма» (там же).

Убеждение это я однажды уже высказал по поводу Маяковского в книге, которую бы теперь написал по-другому. — Имеется в виду написанное о Маяковском в «Охранной грамоте»: «Но одинаковой пошлостью стали давно слова: гений и красавица. А сколько в них общего <...> На то есть в мире у нее (красавицы. — Е. П.) далекий брат, человек огромного обыкновенья, чтобы знать ее лучше ее самой и быть за нее в последнем ответе». Оговорки в отношении «Охранной грамоты» здесь и далее объясняются тем, что повесть была встречена резкой критикой, запрещена к переизданию и изъята из библиотек, что не могло не сказаться и на авторском отношении к ней.

С. 236. ...должен отрицать Демьяна Бедного. — В стенограмме: «Кто-то из выступавших сказал, что Демьян Бедный, конечно, с точки зрения поэтики Бориса Пастернака и т. д. Мне больно, когда человек представляет, что за ним какое-то имя, и он этим именем живет. Прежде всего мне безразличны слагаемые формы, безразлично, страсть ли этого художника, изображенного Бальзаком в "Неведомом шедевре", или же в искусство входит какая-то жизнь, какая-то борьба, что-то явочное. Для меня важно то, чтобы сумма была первична, чтобы подражательством и т. д. не была отделена от источника. Я не призываю к демобилизационному настроению» (И МЛ И, ф. 120).

Демьян Бедный... остается Гансом Саксом нашего народного движения... — это сопоставление Пастернак употребил также в заметке «Ганс Сакс» (1926), назвав его «далеким первопредшественником пролетарских и крестьянских поэтов».

...Маяковский, гениальности которого я удивлялся раньше многих из вас... — в стенограмме: «Маяковский мне гораздо ближе. У меня есть книга, которая называется "Охранная грамота". Она вышла только в одном издании и поэтому она мало известна читателям. Там сказано ошибочно, что мне, дескать, был ближе Маяковский дореволюционный. Да, мне это тогда казалось и сейчас мне кажется не потому, что полагается, чтобы мне так казалось. (Смех.) Я оказался дураком вот почему: человек ушел, годы прошли и все уравнялось. Все цельно и едино, — тогда как в момент возникновения казалось разным, потом покрывается одним уровнем. Алтаузен угрожающе ставил дилемму <...> и я должен был как будто напугаться. Но я прислушался к его речи. У меня получились расхождения с Маяковским. В чем они сказались? Я вышел из Лефа. Я Лефа не понимал. Значит, в конце концов, до Алтаузена я это понял и из Лефа вышел» (там же).

В своем выступлении Дж. Алтаузен говорил: «Есть люди, которым эти слова (слова Сталина: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи». — Е. П.) явно пришлись не по душе. Это главным образом те, кто признавал Маяковского и любил его только тогда, когда он выражал мрачное, смятенное сознание одинокого деклассированного человека дооктябрьской эпохи <...> Это главным образом те литературные гурманы, которые до сих пор продолжают умиляться органической последовательности и идейной стойкости большого поэта Бориса Пастернака, который с мужеством, достойным лучшего применения, продолжает пропускать советский воздух в свой замкнутый идеалистический мирок только через

трещины в форточке» («Литературная газета», 16 февр. 1936, под назв. «За Маяковского»).

Новое совершеннолетье (С. 236). — «Известия», 15 июня 1936, как первый в ряду писательских откликов на опубликованный 12 июня «Проект Конституции СССР».

Николай Иванович Бухарин, недавно назначенный главным редактором «Известий», был реальным автором «Проекта Конституции», уже в следующем номере газеты, в заметке Тициана Табидзе, получившей название «Сталинской», которой «восторгается каждый гражданин социалистического государства, привыкший каждый день встречать новой победой» («Известия», 23 июня 1936).

Пастернака сближали с Бухариным в эти годы общие надежды на радикальные демократические реформы и укрепление законности в стране. Пастернак писал родителям, познакомившимся с Бухариным в

Берлине, что он «мог и должен был <...> объяснить много из того, что за необозримостью не поддается описанью. Он замечательный, исторически незаурядный человек с... несправедливо сложившейся судьбою. Я его очень люблю. На него в последнее время нападали люди, не стоящие его мизинца» (6 марта 1936).

В заметке Пастернака обращает внимание отнесенность событий в будущее — на практику и проведение в жизнь предначертаний конституции, на законодательные дополнения и широкое участие в обсуждении. Надежда на то, что публикация проекта обуздает произвол, царивший в стране, оказалась иллюзией. Через полгода под аккомпанемент прессы, прославляющей величие Конституции, началось судебное преследование ее автора, Бухарина. События показали, что «обнародование не рассчитанной на применение конституции, введение выборов, не основанных на выборном начале», было всего лишь одним из способов, которыми государство старалось «отучить людей судить и думать и принудить их видеть несуществующее и доказывать обратное очевидности» («Доктор Живаго»).

Письмо в редакцию «Литературной газеты» (С. 238). — «Литературная газета», 5 янв. 1937.

Обращение вызвано политическими обвинениями, предъявленными Пастернаку ответственным секретарем Союза писателей В. П. Ставским в докладе на общемосковском собрании писателей. Доклад был посвящен Чрезвычайному VIII Всесоюзному съезду советов, его выводы касались недостатков в работе Союза писателей. Доклад был напечатан в «Известиях» 20 дек. 1936 г.: «Теперь нужно сказать о тех товарищах, которые до сих пор думают, что мнение нашей общественности для них, корифеев, необязательно. Они стоят в нашей действительности "особнячком", позволяют себе то, с чем нельзя примириться. Я имею в виду факты поведения Б. Пастернака. <...> А что пишет Б. Пастернак сегодня, что он публикует по явному недосмотру редакции в десятой книге "Нового мира"? Он печатает стихи, в которых клевещет на советский народ, заявляя: "Он, как свое изделье, кладет под долото твои мечты и цели". Нельзя без возмущения читать эти строчки и говорить о них. Не буду приводить других строчек этого поэта, которого некоторые люди, в частности, Бухарин на съезде советских писателей, провозглашали чуть ли не вершиной социалистической поэзии. И почему мы молчим? Борис Пастернак в своих кулуарных разговорах доходит до того, что выражает солидарность свою даже с подлой клеветой из-за рубежа на нашу общественную жизнь. (Голоса: Позор!) Как же можно серьезно говорить о том, что мы справимся с задачами, поставленными перед Союзом советских писателей, если у нас есть такие люди, а также лица, которые принимают их всерьез?» (Слова о «солидарности» Пастернака с «клеветой из-за рубежа» намекают на дошедший до Ставского разговор Пастернака с А. К. Тарасенковым о книге Андре Жида «Возвращение из СССР», раскритикованной в «Правде».)

Установочный характер выступления Ставского был подхвачен в редакционной статье «Вечерней Москвы», где говорилось, что стихи Пастернака звучат «клеветой на советский народ, глубоко любящий и ценящий художников, создающих искусство социализма» (19 дек. 1937. «В стороне от жизни. О творчестве Бориса Пастернака»),

Пастернак выступил против искажения смысла приведенных стихов, которые к тому же были сильно сокращены в «Новом мире» и потому неправильно прочтены (стих. «Счастлив, кто целиком...» из цикла «Летних записок»).

Публикация «Письма...» Пастернака сопровождалась заявлением: «От редакции. Печатая письмо Б. Пастернака, редакция "Литературной газеты" считает необходимым указать, что толкование, которое он дает своим стихам теперь, после того, как они были подвержены критике, противоречит смыслу и существу этих стихов, особенно если учесть предшествующие, не цитируемые Б. Пастернаком, в его письме, строки. Предшествующие 12 строк таковы:

Счастлив, кто целиком Без тени чужеродья Всем детством с бедняком, Всей кровию в народе.

Я в ряд их не попал, Но и не ради форса С шеренгой прихлебал В родню чужую втерся.

Отчизна с малых лет Влекла к такому гимну, Что небу дела нет — Была ль любовь взаимна.

В этих строках Б. Пастернак говорит о себе, как о человеке, который не был "всей кровию в народе". В этой связи последующие строки о том, что народ

...как свое изделье, Кладет под долото Твои мечты и цели

приобретают другой смысл. Художник предстает здесь не как творческая индивидуальность, связь которой с народом носит активный, живой, творческий характер, художник оказывается не активным участником народной массы, а изображен как лицо пассивное, страдательное, как мертвый и безразличный материал, лежащий под "долотом" народа. Такое изображение отношений между художником и народом, между индивидуальностью и коллективом неправильно».

Кроме передержек тенденциозной трактовки жалоб Пастернака на свое «непролетарское» происхождение и обвинений его в лицемерии, автор этой заметки тоже явно не из рабочих и не знает, что «класть под долото» означает отделочную обработку, придающую предмету окончательную форму, а не тяжелый гнет, «лежащий» на «мертвом материале».

Обращение в президиум Союза писателей (С. 239). — «Независимая газета», 17 дек. 1991. (Публ. А. Ю. Галушкина.) — Машин. (РГАЛИ, ф. 631). Датируется 24 января 1937 г.

Обращение, как и машинопись «Заявления в газету» (см. с. 240), приложено к стенограмме заседания президиума правления Союза писателей от 25 янв. 1937 г., посвященного процессу над Пятаковым, Ра-деком, Сокольниковым, Серебряковым и др., обвинявшимися в троцкизме и предательстве родины. Первые отчеты о процессе появились в газетах накануне, и Союзу писателей было поручено организовать осуждение преступников. Заседание президиума было назначено на следующий день.

А. Н. Афиногенов записал в своем дневнике разговор с Пастернаком 24 янв. 1937 г. в Переделкине. Пастернак твердо решил не ехать в Москву на собрание, понимая, что то, что он может сказать, будет понято превратно. «Мне трудно выступать. Что сказать? Можно сказать так, что потом опять начнется плохое. Меня будут ругать. Не поймут. И опять на такое долгое время я перестану работать. Жена упрекает меня в мягкотелости. Что мне делать? Кому нужно мое слово, — я бы мог рассказать о встрече с Пятаковым, Радеком, Сокольниковым у Луначарского. Они упрекали меня в мягкотелости, в нерешительности, в отсталости от жизни, в неумении перестроиться.

Они слегка презирали меня. А я невзлюбил их за штампы в мыслях и разговоре. Но те же штампы и теперь висят надо мной <...> Я хотел бы говорить о моральной среде писательства. О каких-то настоящих мыслях, которые приходят вне зависимости от суда и откликов <...> Я могу сказать о мертвящем штампе в литературе. Иногда мне кажется, что этот штамп есть проявление тех качеств в человеке, которые создали людей, подобных Пятакову и Ра-деку. Я еще ничего не читал о процессе <...> но все равно — я слышал кое-что. Это — ужасно» (Воспоминания. С. 376).

По-видимому, обращение было написано в тот же день и отослано в президиум, чтобы заменить обязательное присутствие автора и его выступление. Оно начинается теми же самыми словами о «штампе», то есть языке наших собраний и печатном нашем слоге, под которыми скрывается человеческий голос сердца.

Заявление в газету (С. 240). — В кн.: Л. Флейшман. «Борис Пастернак в тридцатые годы». Jerusalem, 1984. С. 392, без назв. — Машин, с авт. правкой (ИМЛИ, ф. 120), без назв.

Заметка предназначалась для «Литературной газеты», где была опубликована резолюция президиума Союза писателей, состоявшегося 25янв. 1937 г., с требованием расстрела Пятакова, Радека, Сокольникова, Серебрякова и др. Резолюция была подписана 25 писателями, в числе которых были друзья Пастернака: Вс. Иванов, А.Афиногенов, И. Сельвинский, Б. Пильняк. Заметка Пастернака — несомненное свидетельство оказанного на него давления. Из дневников А. К. Тарасенкова известно, что Пастернак отказался подписать обращение писателей с требованием расстрела Каменева и Зиновьева в августе 1936 г. и «под давлением согласился не вычеркивать свою подпись из уже отпечатанного списка» (Воспоминания. С. 169). Публикуемая заметка находится в том же ряду бессильных попыток сопротивления преступному «общественному единомыслию». Известно также о категорическом отказе Пастернака поставить подпись под требованием расстрела Тухачевского, Якира и Эйдемана в июле 1937 г. Формальное выражение солидарности, высказанное в этой заметке, лишено штампованной стилистики подобных заявлений и противопоставляет их звериной ненависти разговор о любви к родине. Вероятно, именно это стало причиной того, что она не подошла «Литературной газете» и осталась ненапечатанной.

С. 240. Я отсутствовал по болезни, к словам же резолюции нечего прибавить. — См. приведенный в «Обращении в президиум...» разговор А. Н. Афиногенова с Пастернаком, который отказывался ехать в Москву на собрание.

Родина — старинное, детское, вечное слово... — «Современники не могли не помнить, — пишет Л. Флейшман, — что понятие "родины", первоначально исключенное из советского словаря ("у пролетариата нет отечества") было возвращено в 1934 г. в официальную идеологическую доктрину не кем иным, как Радеком и его близким другом Бухариным» («Лицом к лицу с Молохом» //«Независимая газета», 17дек. 1991).

Выступление на IV пленуме правления Союза писателей СССР (С. 240). — Собр. соч. Т. 4. — Стенограмма, выправленная автором и подготовленная для печати (РГАЛИ, ф. 631).

Пленум был посвящен столетию гибели Пушкина и проходил с 22 по 26 февраля 1937 г. Поставленная в докладе Н. С. Тихонова задача «проверить Пушкиным» творчество советских поэтов, установить степень близости их творческих приемов, создания своего поэтического словаря, «видения мира» повела работу пленума в направлении критики недостатков и политической неблагонадежности писателей, причем Пастернак оказывался объектом серьезных обвинений, как «поэт, меньше всех имеющий право претендовать на роль пушкинских начал в поэзии» («Литературная газета», 26 февр. 1937).

«На Пушкинском пленуме, — записал слова Пастернака А. Н. Афиногенов, — меня все время раздражало сравнение наших поэтов с Пушкиным... Этот стоит ближе к Пушкину — тот дальше... Это как если бы мы начали сравнивать рост нормального человека с километром и говорить: в нем одна пятисотая километра... Так не делают, так не надо сравнивать нас с Пушкиным, явлением необычным и несравненным» (Воспоминания. С. 378-379).

На первых заседаниях Пастернак отсутствовал, выступил вечером 26 февраля перед самым закрытием пленума. Страшная обстановка политических процессов и арестов не способствовала разговору о литературе. Отсутствие на пленуме Пастернака и некоторых других поэтов не прошло незамеченным: «Несмотря на то, что повестка дня пленума, посвященного основоположнику русской литературы, имеет самое непосредственное отношение к вопросам современной поэзии и что вопросы эти весьма остро поставил в своем докладе т. Тихонов, ряд поэтов — Пастернак, Сельвинский, Асеев, Уткин, Кирсанов и другие не только не выступали, но и не бывают на пленуме» («Известия», 26 февр. 1937).

С. 240. ...некоторые мои слова вели к неясности, я воздержался от участия в пушкинских торжествах. — См. письмо родителям, написанное в ответ на их поздравления с днем рождения (10 февраля / 29 января по ст. стилю): «29-е я всегда помню, потому что это (29 / I) день смерти Пушкина. А в нынешнем году это, кроме того, и столетняя годовщина его смерти. По этому случаю у нас тут большие и очень шумные торжества. Стыдно, что я в них не принимаю участия. Но в последнее время у меня было несколько недоразумений, т. е. меня не всегда понимают так, как я говорю и думаю. Общих мест я не терплю физически, а говорить что-нибудь свое можно лишь в спокойное время. И если бы не Пушкин, меня возможности превратных толкований не остановили б. Но на фоне этого имени всякая шероховатость или обмолвка показались бы мне нестерпимою по отношенью к его памяти пошлостью и неприличьем» (12 февр. 1937).

...мне брошено несколько обвинений, которые... оставили в полнейшем равнодушии, не так, как думает Фадеев — из-за зазнайства... — «Известия» (28 февр. 1937) так комментировали эти слова: «Выступивший вслед за Фадеевым Б. Пастернак заявил, что, несмотря на его многочисленные ошибки, оговорки, обмолвки и в поэтических произведениях и в устных высказываниях, он никогда не считал себя вправе противопоставлять себя массе в том смысле, как это сформулировал Фадеев».

С. 242. Можно быть недовольным настоящим и думать о будущем. Так ведь этим именно настоящее наше и живет. — Далее в стенограмме вычеркнуто: «Вот тут родина этого недовольства. Этому будущему настоящее и посвящено».

С. 242—243. Это жизнь человека в условиях освобожденного труда и освобожденной мысли, предельно освобожденных. — Далее в стенограмме вычеркнуто: «Давайте говорить эти страшные слова: от цензуры, от цензора. Скажите, какой ужас! Ведь это такие плевые пустяки, о которых рассуждать не стоит. Как будто мысль, поставленная в те или иные условия временно, тем самым может быть свободна. Как будто я свободный от Ивана Ивановича или Ивана Степановича, становлюсь абсолютно свободен — когда на мне гиря отягощает мою внутреннюю свободу».

С. 243. ...представляет собою верх человеческой несвободы, несвободы от самого себя. — Далее в стенограмме вычеркнуто: «Нужно быть только в этом смысле и так свободным, передовым образом свободным, чтобы потом увидеть, что временны эти меры, что как раз в интересах этой свободы они и заведены. Я это скомкал. Я не знаю, понятно ли то, что я сказал? Я сказал, что злободневные, пустяковые, временные, обстановочные положения, крупные идеи — они не существенны. И тут я говорю о

свободе другой, о свободе внутренней. Человек собой самим подавлен в гораздо большей мере, чем что бы то ни было на свете. Со мной случались всякие казусы; если нужно — пусть зададут вопросы — я отвечу. Перед этим я что скажу? На прошлогодней дискуссии о формализме я выступал и у меня было несколько неудачных выражений <...> Это остается в силе и сейчас. Это не то, о чем говорил Фадеев. Это меня обидело. Он должен был бы знать, что меня всегда тяготили всякие выгодные, хвалебные ярлычки, потому что я чувствовал их несостоятельность. Стараюсь быть все же равным себе самому, быть собой и знать, что ты в меру своих сил стараешься превзойти себя в энергии, а не в заслугах, не в звании каком-нибудь и т. д.».

С. 244. ...намеренных двусмысленностей... которые бы давали повод для двусмысленного понимания и в неумышленном плане, — я за собой не помню. — Тема двусмысленности стихов Пастернака обсуждалась во многих выступлениях, но наиболее жестко ее сформулировал его давний друг Д. В. Петровский, увидев в цикле «Летних записок» «заговор» Зиновьева, Каменева и Бухарина: «Пусть мне не говорят о сумбурности стихов Пастернака. Это — шифр, адресованный кому-то с совершенно недвусмысленной апелляцией. Это двурушничество. Таким двурушничеством богаты за последнее время и общественные поступки Пастернака. Никакой даровитостью не оправдать его антигражданственных поступков (я не решаюсь сказать сильнее). Дело не в сложности форм, а в том, что Пастернак решил использовать эту сложность для чуждых и враждебных нам целей» («Правда», 25 февр. 1937).

С. 245. ...когда появилась книга Андре Жида... Когда я прочел об этом в «Правде»... — речь идет о книге Андре Жида «Возвращение из СССР», появившейся в Париже в ноябре 1936 г., и статье о ней в «Правде» (3 дек. 1936) «"Смех и слезы" Андре Жида».

...когда меня спросил человек относительно Андре Жида... я просто послал его к черту... — этот разговор затеял с Пастернаком А. К. Тарасенков на банкете в честь новой конституции в клубе писателей. «Дело свелось к тому, — записал Тарасенков в своем дневнике, — что Б. Л. защищал Жида (речь шла о его книге, посвященной СССР). Я резко выступил против. Если припомнить, что летом Б. Л. рассказывал о своем разговоре с А. Жидом, в котором тот отрицал наличие свободы личности в СССР, — то эти высказывания Пастернака приобретают определенный политический смысл. В результате этого разговора произошла резкая ссора, разрыв. Б. Л. заявил, что я говорю общие казенные слова и что разговаривать со мной ему неинтересно. Позднее об этой нашей беседе, которую слышали многие (Долматовский, Арк. Коган и др.), говорил в своей речи Ставский» (Воспоминания. С. 169).

Когда я ездил на съезд в Париж... — на Конгресс в защиту культуры, проходивший в июне 1935 г.

Когда он приехал сюда... — по приглашению правительства и Союза писателей Андре Жид приезжал в Москву в 1936 г., 17 июня ему устроили торжественную встречу.

...после речи на Красной площади, он сам явился ко мне... — в книге Андре Жида «Возвращение из СССР» нет упоминаний о встречах с Пастернаком, но в своих беседах с А. В. Бахрахом в 1941 г. он вспоминал, что «боялся рассказывать о своей огромной симпатии к Пастернаку, которая — он это подчеркивал — пробудилась у него молниеносно чуть ли не при первой встрече. Он говорил, что Пастернак открыл ему глаза на происходящее вокруг, предостерегая его от увлечения теми "потемкинскими деревнями" или "образцовыми колхозами", которые ему показывали» («Континент», 1976, № 8).

О перелете Валерия Чкалова (С. 245). — В кн.: Л. Флейшман. «Борис Пастернак в тридцатые годы». Jerusalem, 1984. С. 425. — Автограф (ИМЛИ,ф. 120).

Написано по поводу беспосадочного перелета Москва—Северный полюс—США В. П. Чкалова, Г. Ф. Байдукова и А. В. Белякова 18-20 июня 1937 г. Заказанная «Литературной газетой», заметка не была напечатана, хотя текст автографа содержит вычеркивания и правку редактора.

Он перейдет в легенду (С. 246). — «Литературная газета», 26 нояб.

1937.

Сулейман Стальский (1869-1937) — дагестанский народный поэт, был выдвинут кандидатом в депутаты Верховного совета и скончался, не дожив нескольких недель до выборов. Заметка Пастернака — некролог.

Знакомство с Кавказом и Грузией в начале 1930-х гг. стало для Пастернака открытием явления народной поэзии. «В нем отзвук трех эпох, / Он дышит с той же ширью, / Как меха долгий вздох / Волынкой длит мествире», — писал он о народном поэте в ранней редакции «Летних записок» (1936). Характеристика поэта, творца родного просвещения перекликается в этой заметке с впечатлениями от знакомства с ляшским поэтом Ондрой Лысогорским: «Хорошо и завидно происходить от простых тружеников. Такое поприще имеет двойной образ: добровольной сознательной деятельности и невольного, как с неба свалившегося произведенья» («Славянский поэт», 1943).

Многие годы посвятивший переводам с языков народов СССР, Пастернак в 1953 г. писал о советской политике в создании национальных литератур: «Между природным фактом вдруг зарождающегося произведения на малораспространенном языке (явление большой личности) и пятьюдесятью национальными литературами, в одно и то же время искусственно возникающими и искусственно поддерживаемыми из политических соображений, к тому ж еще, может быть, мнимых и ошибочных, огромное расстояние. Первое — самородное явление жизни, которое в сложной своей судьбе рано или поздно должно найти свое живое место среди всего остального живого в той или другой форме. Второе — насильственное порождение, вначале легкомысленно беспочвенное и беспредметное, а потом трагически претерпевающее жестокие превратности всего надуманного и неестественного» (письмо Кайсыну Кулиеву Юавг. 1953).

В армии. Серия очерков.

Освобожденный город (С. 247). — «Новый мир», 1965, № 1. — Машин, с авт. правкой.

Очерк должен был быть первым в серии, объединенной назв. «В армии», и посвящен поездке на фронт писательской бригады в сентябре 1943 г. Пастернак предполагал второй раз съездить в армию и пополнить серию военных очерков и отразить увиденное в поэме «Зарево», но издательская судьба написанного осенью 1943 г. не обещала ему успехов в этом жанре. Первый очерк не был напечатан, второй — «Поездка в армию» — вышел в сильно урезанном виде, поэма запрещена. Очерк посвящен Константину Федину, который также входил в состав бригады.

Поездка в расположение действующей Третьей армии длилась две недели с 27авг. по 19сент. 1943 г. Писательская бригада побывала на местах недавних сражений Орловской операции, познакомилась с ее участниками. На материалах поездки был составлен сборник «В боях за Орел» (М., 1944). Впечатления Пастернака отразились в военных стихах «Смерть сапера», «Преследование» и «Разведчики», а также в поэме «Зарево», которая должна была объединить разрозненные эпизоды единой композицией. Об этой поездке писали С. Трегуб в очерке «Ожившая фреска» («Спутники сердца». М., 1964), Я. Хелемский в очерке «Ожившая фреска» («Знамя», 1980, № 10) и Т. В. Иванова в сб. «Всеволод Иванов — писатель и человек» (М., 1974).

Очерк имеет форму последовательных дневниковых записей, краткие наброски которых были сделаны в частично сохранившемся «Фронтовом дневнике (С. 346).

С. 247. Мы входили в освобожденный город. — Речь идет о Людино-ве, 8 сент. 1943 г. оставленном неприятелем.

С конца 1941 года я не видал немецкой авиации. — Имеются в виду ночные дежурства во время бомбардировок Москвы.

С. 248. ...немецкое офицерское кладбище... хорошо описал Всеволод Иванов. — В одном из очерков, вошедшем в цикл «Орлы» (сб. «В боях за Орел», 1944. С. 143-166).

...русская революция, то есть наша добровольная скромность и привычка к лишеньям... — ср. в Эпилоге «Доктора Живаго»: «Извлеченная из бедствий закалка характеров, неизбалованность, героизм, готовность к крупному, отчаянному, небывалому. Это качества сказочные, ошеломляющие, и они составляют нравственный цвет поколения».

С. 251. ...художественное воображение нашего меченосца. — Пастернак здесь называет немцев членами недолго просуществовавшего немецкого рыцарского ордена меченосцев, организованного в 1202 г. для захвата Прибалтики.

Поездка в армию (С. 252). — «Труд», 20 нояб. 1943 — главы 1 -5 с сокращениями и в отредактированном виде. — «Новый мир», 1965, JNfe 1, по неправленой машин. — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334) — Автограф воззвания к бойцам Третьей армии.

«Поездка на фронт, — писал Пастернак, — имела для меня чрезвычайное значенье, и даже не столько мне показала такого, чего бы я не мог ждать или угадать, сколько внутренне меня освободила. Вдруг все оказалось очень близко, естественно и доступно, в большем сходстве с моими привычными мыслями, нежели с общепринятыми изображеньями. Не боясь показаться хвастливым, могу сказать, что из целой и довольно большой компании ездивших, среди которых были Конст. Ал. (Федин. — Е. П.), Всев. Иванов и К. Симонов, больше всего по себе среди высших военных было мне, и именно со мной стали на наиболее короткую ногу в течение месяца принимавшие нас генералы. Как только устрою дела и допишу поэму, опять туда поеду» (письмо В. Д. Авдееву 21 окт. 1943).

С. 252. Бригадой, числившей несколько литературных имен... — в поездке принимали участие А. Серафимович, К. Федин, Вс. Иванов, П. Антокольский, С. Трегуб, Р. Азарх и др.

С. 254. ...говор, сформировавший наш литературный язык, о котором сказал свои знаменитые слова Тургенев. — Имеется в виду стихотворение в прозе «Русский язык» (1878): «...ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! ...нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!»

С. 255. ...кость от кости и плоть от плоти Лизы Калитиной... — героиня романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо».

...дагестанский аул времен Шамиля. — Шамиль (1799-1871) — имам Чечни и Дагестана, возглавивший освободительное движение против русских войск.

С. 256. Плашкоут — здесь: понтонный мост.

...могила командира 308-й стрелковой дивизии, героя Сталинграда и Орла генерала Гуртьева. — Леонтий Николаевич Гуртьев погиб во время взятия Орла. В кн. Василия Гроссмана «Сталинград» (1943), подаренной Пастернаку с надписью, отмечены страницы, посвященные сибирской дивизии, которой командовал под Сталинградом ГУртьев. Гибели ГУртьева Пастернак посвятил стих. «Ожившая фреска» (1944).

С. 257. ...гвардии генерал-лейтенант Александр Васильевич Горбатов, друг и сподвижник покойного Гуртьева. — Пастернак расспрашивал его о Гуртьеве, на полях раннего варианта стих. «Ожившая фреска» записал в пересказе Горбатова последние

слова Гуртьева: «Я, кажется, умираю...». Горбатов вспоминал о встрече с Пастернаком: «В 1943 году у нас в Третьей армии побывали писатели, среди них Борис Леонидович Пастернак. Он нам понравился своим открытым нравом, живым и участливым отношением к людям <...> Нам ясно было, что Пастернак — человек совсем другого происхождения, другой жизни, других литературных взглядов, чем Твардовский. Однако при всем этом он с такой искренностью восхищался "Василием Теркиным" и так интересно говорил о значении этой книги, что мы его и за это полюбили» (цит. по: Я. Хелем-ский. Ожившая фреска//«Знамя», 1980, № 10. С. 138).

С. 259. ...что-то от героев 12-го года, Тучковское, Багратионовское. — Братья А. А. (род. в 1778) и Н. А. (род. в 1765) Тучковы — генералы Отечественной войны 1812 г., оба героически погибли в Бородинском сражении. Петр Иванович Багратион (1765-1812) — генерал русской армии, участник походов А. В. Суворова и войн 1805-1810 гг., был смертельно ранен под Бородином.

С. 260. ...в белых зипунах... поверх черных клетчатых панев, в лаптях с онучами... — традиционная крестьянская одежда из домотканой шерстяной материи: зипун — вроде кафтана без воротника, паневы — прямые длинные юбки, онучи — обмотки из плотной ткани на ногах при ношении лаптей.

С. 261. ...вдова писателя Р. П. Островская... — Раиса Порфирьевна Островская — организатор и директор Литературно-мемориального музея-квартиры Николая Островского в Москве.

...митинг которого мы на другой день посетили. — Митинг «корча-гинцев» состоялся 4 сентября 1943 г. Несколько слов из выступления на нем Пастернака записал С. А. Трегуб: «Счастье покупается дорогой ценой. Вы — самая дорогая цена. И я, человек тыла, низко кланяюсь вам, людям переднего края» («Спутники сердца», М., 1964. С. 201—202).

С. 262. ...с летящих самолетов посбрасывали за городом. — Тот же случай записал в своем дневнике Вс. Иванов 7 мая 1943 г. со слов П. П. Кончаловского, который относил этот рассказ к Малоярославцу: «Свадьба. Шесть летчиков в Малоярославце справили свадьбу с шестью русскими девушками, а на другой день полетели с ними в Берлин. Девушки, глупенькие, радуются. Они поднялись и за городом, — выбросили их из самолета — когда те обессилели, изблевались...» (Вс. Иванов. Дневники, М., 2001. С. 309).

С. 264. В гитлеризме поразительна утеря Германией политической первичности <...> Стране навязано значение реакционной сноски к русской истории. — Вскоре после прихода к власти Гитлера Пастернак писал отцу в Берлин: «И одно и то же, как это не покажется странным тебе, угнетает меня и у нас, и в вашем порядке. <...> Это движенья парные, одного уровня, одно вызвано другим, и тем это все грустнее. Это правое и левое крылья одной матерьялистической ночи» (5 марта 1933).

С. 265. ...все эти фразеры Рудины с их завиральным прекраснодушь-ем... — герой романа И. С. Тургенева «Рудин» (1856) — классический тип «лишнего человека».

Биографические сведения (С. 266). — Ранняя редакция машин, копии (ГЛМ, ф. 349), под назв. «Борис Леонидович Пастернак. Автобиография», написанная в 1945 г. для сб.: Борис Пастернак. Избранное. М., «Советский писатель», 1948. Сборник входил в юбилейную серию «Библиотека избранных произведений советской литературы. 1917—1947», но отпечатанный тираж не поступил в продажу и был уничтожен.

Сохранился второй, сокращенный вариант 1947 г. (ГЛМ) и третий, сведенный до шести фраз; с некоторыми изменениями он был включен в Избр.—1948. Текст заметки по автографу, датированному 10 февраля 1947 г., опубликован в кн.: Федор Левин. Из глубин памяти. М., 1973. С. 95—96.

Заметка в редакции 1945 г. представляет собой беглый перечень биографических моментов, ставших главами очерка «Люди и положения» (1956). Особое значение в этой краткой заметке занимают слова об отце и его месте в истории живописи, объясняемые его недавней кончиной (31 мая 1945).

С. 266. ...попечителем которого был в<еликий> кн<язь> Сергей Александрович... — с этих слов и до конца фразы в машин. 1945 г. вычеркнуто и в редакции 1947 г. отсутствует. Впечатления от убийства великого князя описаны в поэме «Девятьсот пятый год», которая входила в состав Избр.-1948.

...львиный облик... Льва Ник. Толстого... — воспоминания о Толстом относятся к 1894 г., времени домашнего концерта у Пастернаков. ...художника Ник. Ник. Те (1831-1894) Пастернак видел ранее.

...рисунки к «Войне и Миру»... — Л. О. Пастернак иллюстрировал роман Толстого в 1892 г.

...замечательные свои иллюстрации к «Воскресению». — Работа над иллюстрациями к роману относится к 1898—1899 гг.

С. 267. ...не считая Башкирцевой... — Мария Константиновна Баш-кирцева (1860—1884) — художница и автор «Дневника».

...«Студенты перед экзаменом»... — Л. О. Пастернак написал эту картину в 1896 г., в 1900 г. она была представлена на Международной выставке в Мюнхене, где получила золотую медаль и была куплена для Люксембургского музея в Париже. Теперь находится в Музее д'Орсе.

...соседа нашего по жизни под Малоярославцем... — речь идет о лете 1903 г., когда семьи Скрябиных и Пастернаков жил и на даче в Оболенском.

Екатерина Ивановна Боратынская (1852—1921) — переводчица и педагог.

...послереформы Ванновского... — см. коммент. С. 601. Эти слова вычеркнуты и в редакции 1946 г. отсутствуют.

...композиторскую школу прошел у Глиэра.. — с композитором и преподавателем Рейнгольдом Морицевичем Глиэром (1874-1956) Пастернак занимался в 1908-1909 гг.

...модной в то символическое время. — Эти слова вычеркнуты и отсутствуют в редакции 1947 г.

...в Петербургском «Современнике»... — 1915 г., № 5.

...десятилетие новой общей ломки... — с этих слов и до: «Снова перешел на самостоятельное творчество...» — вычеркнуто и отсутствует в редакции 1947 г.

С. 268. ...сдал в издательство... книгу... — слово «сдал» вычеркнуто и отсутствует в редакции 1947 г., потому что книга «Земной простор» вышла к концу 1945 г.

Начал перевод Шекспировской хроники... — эти слова заменены на: «Перевел Шекспировскую хронику "Генрих Четвертый" и "Короля Лира"». Перевод двух частей «Генриха Четвертого» был сделан в 1945—

1946 гг., в начале 1947 г. начата работа над «Королем Лиром». ...начатый перед войною роман в прозе. — Имеется в виду роман «Записки Патрика» (1936).

Четыре раза ездил за границу... — в 1906 г. в Германию, в 1912-м — в Германию и Италию, в 1922-1923 гг. в Германию, в 1935-м — во Францию и Англию. Эта фраза была вычеркнута в редакции 1945 г., вместо нее Пастернак написал: «Наибольшее влияние в жизни оказали: пример отца, удивительного рисовальщика, его близость с Л. Н. Толстым, поэзия Блока, Шекспир, Гейне, Верлен, творчество немецкого поэта Р.-М. Рильке, знакомство с Маяковским». В окончательной редакции Избр.-1948 отсутствуют имена Шекспира, Гейне, Верлена и Рильке.

В секретариат Союза писателей (С. 268). — Публикуется по автографу.

В идеологической кампании, начавшейся после Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г., Пастернак стал одной из мишеней критики. На

пленуме правления Союза писателей в июне 1947 г. генеральный секретарь А. А. Фадеев в докладе «Наши идейные противники» резко осудил Пастернака за «отход от жизни», применив к нему безошибочный прием тех лет — ссылку на хвалебные отзывы о нем в западной печати («Литературная газета», 25 июня 1947). При этом в первую очередь имелась в виду статья английского критика Стефана Ши-манского «The duty of the younger writer» («Долг молодого писателя», 1943), в которой он приводил молодым английским писателям в пример верность Пастернака вечной сущности искусства. Две книги Пастернака, тогда же переведенные на английский язык, стали поводом для выдвижения его кандидатуры на Нобелевскую премию.

Обращение в секретариат было написано по настоянию З. Н. Пастернак, которая, по словам Пастернака, записанным Л. К. Чуковской 25 июня

1947 г., вдень, когда было опубликовано выступление Фадеева, — «все расстраивается из-за пленума. Она даже требует, чтобы я что-то кому-то написал. Но я читать их не могу, как же я им буду писать?» (Лидия Чуковская. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 2001. С. 400). Одновременно Пастернак писал Фадееву о своем отношении к «враждебным выпадам этого года»: «Очень разумно и справедливо все, что ты и некоторые другие писали и говорили обо мне зимой. Странно и несправедливо только то, что ты все это показываешь на мне одном, что ты меня избрал этим экспериментальным экземпляром. Я — точный сколок большинства беспартийной интеллигенции. <...> Потому что все они тоже любят глубокий и неистребимый мир личности, тоже помнят Христа и Толстого, тоже всегда были противниками смертной казни, так недавно упраздненной, и многое, многое другое» (июнь 1947).

В редакцию газеты «Трибуна люду» (С. 269). — Собр. соч. Т. 4. Два автографа (один — в собр. Б. Изакова).

Написано в 1956 г. по просьбе польской газеты и было передано члену иностранной комиссии при Союзе писателей Б. Изакову для передачи в Варшаву. По словам Изакова, он не отослал этого в Польшу, «спасая Пастернака от неприятностей» и опасаясь реакции поляков на горячее желание веяния обновления, которым дышит эта заметка. Надо иметь в виду, что подавленное советскими танками восстание в Будапеште резко «подморозило» весеннюю атмосферу «оттепели» 1956 г.

Первонач. автограф, перечеркнутый автором, имел некоторые разночтения:

С. 269. Благодарю редакцию за лестное внимание — «за внимание и память».

...новогодние пожелания — «новогодние пожелания и надежды».

Я верю, что веяние... — «Я верю и надеюсь, что веяние...»

...будет иметь продолжение в следующем году, будет развиваться — «будет продолжаться и развиваться в наступающем пятьдесят седьмом и составит его историческое содержание».

Надо пожелать успеха силам добра и правды. — «Надо желать успеха силам добра и правды, надо желать, чтобы власть слов и наименований уступила место торжеству действительных положений и дел».

Желаю польским братьям, польскому обществу счастливого и свежего нового года, яркого, богатого... — «Через вашу газету желаю польским братьям года счастливого, свежего, стремительного, богатого...».

Друзьям на Востоке и Западе. Новогоднее пожелание (С. 269). — «Литературная Россия», 1 янв. 1965 (с редакторскими сокращениями). — Собр. соч. Т. 4.

С. 269. Требуется ли напоминать, как необходим и сладок мир, как непоправимо ужасна война. — В этих словах лежит объяснение того, что в 1954 г. Пастернак отказался поставить свою подпись под «Стокгольмским воззванием за мир». На общемосковском собрании писателей 31 окт. 1957 г. С. С. Смирнов упрекал Пастернака за это. В отказе от подписи сказался тот же протест против бессмыслицы

объединений и призывов, о чем он говорил на Конгрессе в Париже в 1935 г. Кроме того, как он объяснял нам в 1959 г., если его творческие усилия, направленные на то, чтобы жизнь была более привлекательна, чем смерть, насилие и война, оказались недостаточными, то что может прибавить к этому его подпись. Войны, — сказал он, — возникают тогда, когда жизнь ничего не стоит, «жизнь — копейка», и с ней не жалко расстаться, и существование искусства оправдывается тем, что оно делает жизнь человека более значительной и дорогой. См. об этом также в «Ответах на вопросы еженедельника "Visto"». С. 273.

С. 270. Дайте самой жизни терпеливо и естественно довершить и сгладить... — ср. в анкете «Что такое человек»: «Дайте человеку творчески развиваться в веках...».

Письмо в президиум правления Союза писателей (С. 272). — «Континент», 1995, № 83. С. 196-197.

Письмо было направлено на совместное заседание президиума-правления Союза писателей СССР, бюро Оргкомитета и президиума правления Московского отделения Союза писателей РСФСР «О действиях члена Союза писателей СССР Б. Л. Пастернака, несовместимых со званием советского писателя», состоявшееся 27 окт. 1958 г.

После известия и присуждении Пастернаку Нобелевской премии 25 окт. 1958 г. было созвано первое заседание президиума, которое расценило премию как «плату за предательство» и санкционировало начало политического скандала. На присланной повестке с приглашением Пастернак написал: «Мне стало сейчас, в 18 ч. 20 мин. плохо, я не знаю, смогу ли приехать. Пусть товарищи не сочтут это неуважением. 24 ноября 1958. Б. П.» («Огонек», 1988, № 37. С. 30; ошибка в названии месяца тоже говорит о самочувствии). На следующий день в «Правде» были помещены статья Д. О. Заславского «Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка» и редакционная статья «Провокационная вылазка международной реакции» (26 окт. 1958).

С. 272. Я искренне хотел прийти на заседание... — на повестке с извещением о заседании 27 окт. 1958 г. «по известному вам вопросу» Пастернак вновь писал: «Мне правда нехорошо, при малейшей возможности я приеду. Б. Пастернак» («Огонек», 1988, № 37. С. 30).

...продолжаю думать, что можно быть советским человеком... — ответ на слова из статьи Д. О. Заславского о том, что, написав «Доктора Живаго», Пастернак поставил себя вне советского общества («Литературная газета», 25 окт. 1958).

Роман был отдан в наши редакции в период печатания произведения Дудинцева... — «Доктор Живаго» и роман В. Д. Дудинцева «Не хлебом единым» были переданы в редакцию «Нового мира» зимой 1955—1956 г. Роман Дудинцева, напечатанный в № 8-10, сначала был встречен одобрительно, но в конце 1956 г. критика переменила свое мнение, его обсуждение происходило на писательских партийных собраниях в феврале-марте 1957 г. и пленуме 14-16 мая 1957 г.

Только спустя полгода рукопись попала в руки итальянского коммунистического издателя. — Рукопись «Доктора Живаго» была передана итальянскому журналисту С. Д'Анджел о в конце мая 1956 г. в присутствии сотрудника московского радио В. Владимирского. Через три недели, 13 июня 1956 г., миланский издатель Дж. Фельтринелли просил у Пастернака согласия на издание его романа по-итальянски («Континент», 2001, № 107. С. 285).

...написано письмо редакции «Нового мира»... — Пастернак получил от «Нового мира» отказ на публикацию романа «Доктор Живаго» в 20-х числах сентября 1956 г. «Письмо членов редколлегии журнала "Новый мир" Б. Л. Пастернаку по поводу рукописи романа "Доктор Живаго"» было напечатано в «Литературной газете» 25 окт. 1958 г.

Умалчивают о договоре с Гослитиздатом... — договор с Гослитиздатом был подписан 7 января 1957 г., редакор А. В. Старостин готовил цензурованное издание для публикации.

...об отсрочках, которые я испрашивал у итальянского издателя... — по настоянию главного редактора Гослитиздата А. И. Пузикова Пастернак 6 и 13 февраля 1957 г. послал письмо и телеграмму Фельтринелли с уточнениями сроков выхода русского и итальянского издания. Фельтринелли ответил о своем согласии 10 июня 1957 г. по адресу Гослитиздата («Континент», 2001, № 107. С. 290-291).

Теперь огромным газетным тиражом напечатаны... неприемлемые его места... — многочисленные цитаты из «Доктора Живаго» вошли в публикацию «Письма членов редколлегии...» в «Литературной газете» (25 окт. 1958).

Дармоедом в литературе я себя не считаю. — Ответ на упрек, содержащийся в упоминаемой выше статье Заславского в «Литературной газете» (25 окт. 1958).

Кое-что я для нее, положа руку на сердце, сделал. — Эта фраза впервые была написана в письме Пастернака секретарю ЦК Е. А. Фурцевой 24 окт. 1958 г., потом использована в составленном О. В. Ивинской и другими письме Пастернака генеральному секретарю ЦК КПСС Н. С. Хрущеву («Правда», 2 нояб. 1958).

Самомнение никогда не было моим грехом. — Ответ на упрек Заславского.

...яличным письмом к Сталину просил его о праве трудиться в тишине и незаметности. — Речь идет о написанном в декабре 1935 г. письме Сталину с благодарностью за его слова о Маяковском, которые ставили его на первое место и позволяли Пастернаку «жить и работать по-прежнему, в скромной тишине, с неожиданностями и таинственностями...». См. об этом письме также в очерке «Люди и положения» (1956).

Я думал, что радость моя по поводу... — этот абзац повторяет текст письма Пастернака Е. А. Фурцевой 25 окт. 1958 г.

С. 273. ...внести деньги в фонд Совета Мира, не ездить в Стокгольм... — разгоревшаяся травля вынудила Пастернака отказаться от премии, поэтому ни о поездке в Стокгольм, ни о денежной стороне премии разговаривать уже было нечего. По уставу Нобелевского комитета после отказа кандидата от премии деньги возвращаются в общий фонд. Совет Мира — советская организация дружбы между коммунистическими партиями разных стран, в фонд которой собирались средства главным образом на поездки советских чиновников за границу с миссией международной солидарности.

...переговорить... с Д. А. Поликарповым... —Д. А. Поликарпов (1905— 1965) — заведующий отделом культуры ЦК КПСС. Именно Поликарпов осуществлял на практике травлю Пастернака, вызывал к себе для переговоров О. В. Ивинскую, поручал ей привезти к нему Пастернака (21 авг. 1957), ездил к К. А. Федину, чтобы тот заставил Пастернака отказаться от премии (24 окт. 1958), заставлял Пастернака подписывать письма Н. С. Хрущеву и в «Правду».

Ответы на вопросы еженедельника «Visto» (С. 273). — «Visto», июнь 1956 (Milano) — «Русская речь», 1990, № 1 (перевод с итальянского).

Сообщение об этом интервью напечатано в «Служебном вестнике иностранной информации ТАСС» 1 июня 1959 г. под грифом «Совершенно секретно» и было доложено Союзу писателей и в отдел ЦК КПСС. «В этом интервью, опубликованном еженедельником "Висто", лауреат Нобелевской премии пишет, что бедствием нашей беспокойной эпохи являются посредственность, обывательщина и т. д. По мнению автора книги "Доктор Живаго", идеальным государством должно быть "государство, служащее идеалам искусства, как это было в прошлом веке"» («А за мною шум погони...». Борис Пастернак и власть. Документы 1956— 1972. М., 2001. С. 264-265).

Распространенные вопросы итальянского журналиста Луиджи Вакки приведены в сокращенном виде. Ответы Пастернака были написаны по-английски, конец последней страницы с подписью даны в еженедельнике факсимиле. Английский текст анкеты остался неизвестен.

С. 273. Однажды летним утром 1915 года мы... осматривали угольные рудники на Урале. — Поездка на Кизеловские копи состоялась 27 мая 1916 г. Об этом Пастернак писал родителям: «Бог привел меня побывать в шахтах. Это я запомню на всю жизнь. Вот настоящий ад! Немой, черный, бесконечный, медленно вырастающий в настоящую панику» (29 мая 1916). Об этом же в «Уральских стихах», написанных осенью 1918 г., когда Пастернак узнал о шахтерских восстаниях на Кизеловских копях: «Закат особенно свиреп, / Когда, с задов облив китайцев, / Он обдает тенями склеп, / Куда они упасть бояться <...> / На волосок от смерти всяк / Идущий дальше. Эти группы / Последний отделяет шаг / От царства угля — царства трупа».

С. 275. ...но недавно пережитое вновь живо напомнило мне о них. — Имеются в виду события, связанные с Нобелевской премией.

Недавно мне показали Anglo-Soviet Journal с критикой моего «Доктора Живаго» со стороны некого Джека Линдси. — Jack Lindsey. On Doctor Zhivago / Anglo-Soviet Journal. Winter 1958-1959. P. 20-23. Об этой статье Пастернак писал сестре Л. Л. Пастернак-Слейтер: «Допускаю, что его разочарование вполне искренно. И тут мне все стало понятно, яснее, чем раньше. Помимо политического, поэтического, идеологического и другого значения, Д<октор> Ж<иваго> — это вид новой прозы, полностью освобожденной и не замеченной Линдси с его грошовой мудростью именно своей особой новизной. Это те самые неопределенность, недостаток движения, интриги и плотности, которые Толстой ставил в вину чеховским драмам...» (18 апр. 1959; перевод с англ.).

С. 276. Нет, я не верю в действенность объединений, призывов, обращений. — Пастернак говорил об этом еще в своем «Выступлении на Конгрессе в защиту культуры» в Париже в 1935 г. См. коммент. к нему. С. 612.

Что такое человек (С. 279). — журн. «Magnum». Heft 27. Dezember 1959. Kцln. S. 37. — Собр. соч. (в переводе с нем.).

Ответ на вопрос, заданный журналом. В этом же номере опубликованы ответы Ле Корбюзье, К. Барта, Х. Фон Додерера, А. Роб-Грийе, П. Эмманюэля и др.

С. 280. («Человек — это звучит гордо»), или о мистике сверхчеловеческой морали. — Речь, в частности, идет о Горьком (цитата из пьесы «На дне») и о Ф. Ницше.

Человек... герой постановки, которая называется «история»... — см. в «Докторе Живаго»: «...Человек живет не в природе, а в истории <...> А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти...»

Один швед спросил меня, что такое культура... — ср.: «Я не люблю приевшегося слова "культура" из языка посредственности, праздного, ненародного. Но как обойтись без него? Некоторым собеседникам я сказал недавно: Что такое культура? Это форма меняющегося, обладающего последствиями плодотворного существования» (письмо П. П. Сув-чинскому 26 сент. 1959). В понятии «культура» Пастернак выделяет этимологию латинского слова cuitura — возделывание, обработка, в первую очередь земли, отсюда его понимание как плодотворное существование.

С. 282. При первом взгляде... я счел, что смогу по достоинству оценить Ницше... — «Ницше в первоисточнике я знал очень мало, — писал Пастернак П. П. Сувчинскому, — Заратустру, Рождение трагедии и о пользе и вреде истории в "Несвоевременных размышлениях". Я обновил это неполное мое знакомство с помощью одного старого обзора <...> о каком "влиянии", дурном или полезном, знания истории мог говорить

этот человек, вся страсть которого была в том, что называется "культурой," т. е. в творчестве и образовании? Разве история — оттенок нашего существования, воспитательно благотворная и педагогически гибельная, а не облегающий нас остов, по неотменимости равный окружению вселенной? Можно ли о вселенной говорить как о частности, которую мы примем или отвергнем в виде легкой движимости, которую мы могли бы переставлять с места на место. Что станет с Богом и человеком, если отнять историю? Это одно. Другое это то, что Вы назвали его хри-стоборчеством. Как мог он не понимать, что его сверхчеловек извлечен и почерпнут из той глубочайшей струи Евангелия, которая уживается в учении Христа рядом с другой, человеколюбиво-нравоучительной его стороной, как мог он забыть, где он прочел и откуда пропитался чувством единственности и драматизма души и личности, и ее божественной жертвенности, и отчего все это так хорошо понимал более бедный и скромный Киркегор» (26 сент. 1959).

НЕОКОНЧЕННЫЕ НАБРОСКИ, ЗАМЕТКИ (С. 283)

Раздел составили сохранившиеся записи разного времени, черновые наброски статей, выписки из книг и краткие конспекты прочитанного, нужного для будущих работ. Принципиальная установка не сохранять старые бумаги и черновые наброски, которой придерживался Пастернак в последние десятилетия, привела к тому, что этих материалов осталось очень мало, и по большей части — в руках разных людей. Увлеченный новыми замыслами и занятый тем, что писал в настоящий момент, Пастернак не хотел загромождать жизнь следами прошлого и, по его мнению, отжившего и отдавал друзьям, оставлял в издательствах и просто уничтожал старые бумаги. Проведя многие годы в тесноте коммунальной квартиры и потеряв во время войны свой архив и — что было для него самым болезненным — собрание художественных работ своего отца, сгоревших при пожаре в Переделкине, он решительно расправлялся с материалами, накапливавшимися в ящиках письменного стола, освобождая место и мысли для настоящего и будущего.

Пастернак не вел ни дневников, ни рабочих тетрадей, как обычно делают писатели, не сохранял записных книжек. Его раздражала хаотичность записей «для себя» и он объяснял свое нежелание их вести тем, что первые впечатления сразу облекались в образную форму и требовали художественного выражения. В конце жизни он признавался: «1 like this diary-keeping in rime, this sonnetized gripe, — that is a days paper and cold...» («Мне нравится вести рифмованные дневники, в тисках сонета, — это одновременно и ежедневные записи, и холод отстранения...»), — писал он Ольге Баттеруорт 2 апр. 1959 г. В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946) Пастернак назвал такое свойство восприятия метафоризмом или «скорописью духа», отмечая «эстетичность» мысли Шекспира в самом своем зарождении.

Тем больший интерес представляют собранные в этом разделе наброски, значительно пополненные по сравнению с предыдущими изданиями.

Из студенческих тетрадей (С. 284).

Записи, сделанные в тетрадях времени обучения Пастернака на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета, перемежаются с конспектами лекций, книг, набросками прозы и стихов, включенных в разделы «Первых опытов» I и II томов. Здесь собраны наброски работ, затрагивающих вопросы эстетики и психологии творчества; отрывочные и неоформленные записи на темы этики, свободы и необходимости, а также конспекты книг, лекций и философских рефератов, собранных Л. С. Флейшманом в дьух-томнике: L. Fleishman, H.-B. Hdrder, S. Dorzweiler. Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1-2. Stanford, 1996.

«Этот предмет прекрасен...» (С. 284) — «Об искусстве». — Автограф без назв.

С. 284. ...поклонник Римского-Корсакова был бы психологическим типом, исследованным формальной школой. — Формальная школа говорит об автоматизме восприятия искусства, которое следует известным традиционным правилам.

Альтерация — полутоновое изменение высоты звука с целью повышения общей напряженности звучания. Усложнением альтерации отличаются произведения Вагнера и Скрябина.

«Точно так же, как наука, исследуя природу...» (С. 285) — Russian Language Journal XLII, № 141—143, 1988. По мнению профессора Рим-гайлы Салис, опубликовавшей этот отрывок, он был написан с целью защитить творчество отца, Л. О. Пастернака, от критических нападок со стороны художественного объединения «Мир искусства», в первую очередь А. Н. Бенуа, провоцировавшего своими статьями в газете «Речь» раскол в «Союзе русских художников», одним из учредителей которого был Л. О. Пастернак (А. Бенуа. Художественные письма. Выставка «Союза», IV//«Речь», 19 марта 1910).

В заметке отчетливо прослеживается влияние творчества Л. О. Пастернака на эстетические взгляды сына, в первую очередь, — на главное для них обоих — письмо с натуры, идущее «от родника формы». В своих «Записях разных лет» (М., 1975) Л. О. Пастернак много писал о значении натуры и отношении к рисунку.

С. 285. Творчество начинается с рисунка, изложения, мелодического сообщения... — Пастернак устанавливает аналогию между усвоенными им с юности принципами живописи, литературы и музыки. Первым увлечением Пастернака было рисование, его сменили занятия музыкальной композицией, ко времени написания этой заметки отчетливо проявляется его литературное призвание.

...интерес к стилизованной графике... говорит... о зависимости воображения художника от существующих стилей и форм. — Решительное неприятие «вторичного» в искусстве составляло основу взглядов обоих Пастернаков.

С. 286. Fкtes galantes — живописный жанр «галантных празднеств», созданный французскими художниками XVIII в. А. Ватто, Ф. Буше, О. Фрагонаром и др. Художники «Мира искусства» находились под сильным влиянием галантного стиля рококо, в особенности глава этого объединения А. Н. Бенуа, а также К. А. Сомов, создавший серию композиций этого жанра.

Он и начал, как и все, с импрессионизма... — о школе импрессионизма, обязательной для современного искусства, Пастернак писал в статье «Черный бокал» (1916): «Вы, импрессионисты, научили нас свертывать версты, сверстывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд».

С. 286—287. ...воссоздаст живую кровеносную ткань природы... в срок достаточно мгновенный... — подлинность искусства определяется, по Пастернаку, «преобразованием временного в вечное при посредстве лимита-ционного мгновения». Он писал об этом в «Черном бокале»: «Искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение».

«Может быть, тема о бессмертии души...» (С. 287) — «Об искусстве». — Автограф без назв.

В сохранившемся среди студенческих записей отрывке из письма неизвестному лицу есть слова о предполагаемой работе по греческой философии: «Я понимаю греческие мистерии так, что смерть была для них душою; они откладывали в смерть все то, в чем им удалось ожить в жизни (то есть творчески пережить); обряд делал из смерти мозаику содержаний, которые давала жизнь и которые затем осознавались, осмысливались». Предлагаемый набросок относился, видимо, к этому замыслу.

С. 287. Перед тем, как приступить к диалогу о бессмертии, Платон... — имеется в виду диалог Платона «Федон».

Какой-то внутренний голос неотступно требует музыки от него — лирического творчества. — «Сократ, твори и трудись на поприще Муз» — перевод С. Маркиша (Платон. Соч.: В 3т. Т. 2. 1970. С. 17). Понятие «музыки» («искусства муз») у Сократа и Платона включало в себя и музыку и поэзию. Мотив внутреннего голоса жизни, который требует воплощения, возникает во многих отрывках из «Первых опытов». В письме П. Д. Эттингеру (25 июля 1907) Пастернак писал: «И странно, при виде красоты (что для меня святая святых) мой "экстаз" клонится к полюсу страдания. В этой красоте все время звучит для меня какое-то

"повелительное наклонение"... пойми, сделай что-то, — словом какой-то императив, заставляющий искать той формы, в которой я мог бы реагировать на эту красоту».

...его требование совсем недвусмысленно, оно хочет обычной музыки... — «Сновидение приказывало мне заняться обычным искусством» — перевод С. Маркиша (Платон. Т. 2. С. 17).

С. 288. Естественное терпело крушение в культе Диониса. — Ср. в статье «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре» (1911): «В культе этих постоянных разрывов с естественным, в этом своеобразном аскетизме, лишенном чистой цели и представляющем поэтому аскетизм творчества, в этом постоянном мучительстве он открыл путеводную нить лиризма: красоту».

...как сказано у Менона. — Имеется в виду диалог Платона «Менон».

...вправе виндицировать Диониса... — оправдать, вынести оправдательный приговор (от англ. vindicate).

С. 289. ..переселение оргии в трагедию и мистерию говорит за ее осо-бость. — В стих. «Вакханалия» (1957) Пастернак вспоминал «форму того, что древние называли вакханалией, выражением разгула на границе священнодействия, смесью легкости и мистерии» (письмо к Н. А. Та-бидзе21 авг. 1957).

«Многие музыканты хотели философии...» (С. 291) — «Об искусстве» .— Автограф без назв.

Первая фраза отрывка, вероятно, имела в виду А. Н. Скрябина и его увлечение философией, в частности Ницше. «Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, ницшеанство», — вспоминал Пастернак время первого знакомства своего отца со Скрябиным («Люди и положения», 1956).

С. 291. «Музыкальность лирики» — есть обозначение, которое, составляя честь поэзии, делает... взнос и в тот общий фонд предрассудков... — в очерке «Люди и положения» (1956) Пастернак четко высказал свое отношение к понятию «музыкальности»: «...Музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания».

«Уже с конца XVIII века мечтают о народности...» (С. 292) — Russian Literature. XIX. 1987. — Автограф без назв.

Выписки из кн. А. Н. Пыпина «История русской литературы» (Т. IV, СПб., 1913, гл. «Пушкин»). Конспект кладет начало пушкинской теме в творчестве Пастернака, в нем отмечены некоторые моменты биографии Пушкина, ставшие существенными пунктами творческой эстетики Пастернака, отношение к романтизму, серьезное изучение английской поэзии, воспитание в себе профессиональных навыков и определенных черт характера.

С. 292. ...с конца XVIIIв... — в автографе описка: «XIII в.». Пыпин: «О поэтическом изображении русской народности и старины мечтали еще с конца XVIII-го века. <...> Державин, Карамзин, Радищев пытались воссоздавать сказочную старину, и в новейшее время ее снова стали рассказывать Жуковский и Батюшков. Пушкин еще в лицее начал "Бову" <...> Старинный опыт изображения подлинного народного быта, сделанный в "Путешествии" Радищева, не нашел пока достаточно смелых последователей <...> Пушкин развивал его (сюжет «Руслана и Людмилы». — Е. П.) в том шутливом и даже нескромно шутливом тоне, по которому в поэме находили нечто близкое к Ариосту и Лафонтену — и к Богдановичу» (С. 384—385).

Романтизм — освобождение творчества... — Пыпин: «...одним из основных требований новой литературной школы (романтизма. — Е. П.) <...> было освобождение поэтического творчества от условных ограничений в форме и содержании...» (С. 385).

С 1822г. Пушкин отмечает влияние английской поэзии... — Пыпин: «В 1822 он говорил, что английская словесность начинает иметь влияние на русскую и что оно будет полезнее влияния робкой и жеманной французской поэзии. В черновом письме к кн. Вяземскому в 1823 <...> Пушкин не видит его (романтизма. — Е. П.) в Шенье, Парни и других поэтах <...> и далее: "Романтизма нет еще во Франции, а он-то возродит умершую поэзию. Помни мое слово — первый поэтический гений в отечестве Буало ударится в такую свободу, что — что твои немцы!" Это — точно предсказание о Викторе Гюго» (С. 386).

К Вяземскому в марте 1924по поводу... — Пыпин: «В письме к Вяземскому, в марте 1824, он пишет об его статье "Разговор между издателем и классиком", приложенной вместо предисловия к отдельному изданию "Бахчисарайского Фонтана": "<...> Твой разговор более писан для Европы, чем для Руси. <...> Повторяю тебе перед евангелием и святым причастием, что Дмитриев <...> не должен иметь более весу, чем Херасков или дядя Вас. Льв."» (С. 386). В Собрсоч. Пушкина в 10 т. (М., 1977. Т. 9) это письмо Вяземскому датируется началом апреля 1924 г. (С. 90).

30ноября 1825г. к Рылееву: «Важная вещь...» — Пыпин. С. 386.

Л рядом с этим: романтический характер... — Пыпин: «В том же письме он (Пушкин. — Е. П.) спрашивал: "Кстати, кто писал о горцах в "Пчеле"? Вот поэзия! не Якубович ли, герой моего воображения?"» (С. 386-387) В указ. выше собр. соч. Пушкина адресатом письма назван А. А. Бестужев (С. 203).

«...его бурная молодость, походы с Суворовым...» — Пыпин: «В письме к Катенину от 4 декабря 1825, когда, по смерти императора Александра, полагалось, что его преемником будет Константин, Пушкин пишет: "Как верный подданный, должен я, конечно, печалиться о смерти государя; но как поэт, радуюсь восшествию на престол Константина I: в нем очень много романтизма; бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем напоминают Генриха V"» (С. 387).

Александр и Николай Николаевичи Раевские... — Пыпин: «Это были Александр и Николай Николаевичи и их сестры, из которых одна была после замужем за генералом М. Ф. Орловым, другая — за кн. Волконским. <...> о старшем (из братьев Раевских. — Е. П.) Пушкин был самого высокого понятия и предполагал для него в будущем великую историческую роль; младший не остался без влияния даже на литературные идеи Пушкина» (С. 387-388).

С. 293. Под руководством новых друзей изучение английского языка... — Пыпин: «Под руководством этих друзей Пушкин принялся на Кавказе за изучение английского языка, с которым лишь немного был знаком прежде, и книга, выбранная для практических упражнений — были сочинения Байрона <...> Н. Н. Раевский первый познакомил Пушкина с поэзией Шенье» (С. 388).

Чтение В. Скотта в последнем периоде творчества. — Пыпин: «Он пишет в 1834: "читаю Вальтер-Скотта и Библию"; и в другом письме, в сентябре 1835, из деревни он говорит об одних знакомых: "...Взял у них Вальтер-Скотта и перечитываю его; жалею, что не взял с собою английского"» (С. 395).

Из послания к Чаадаеву о работе над собой... — цитата из послания «Чаадаеву» (1821) приведена в примеч. к словам Пыпина о том, что Пушкин «восполнял недостатки своего воспитания обширным и разнообразным чтением» (С. 399).

Из характеристики Анненкова... — цитата из книги П. В. Анненкова «Пушкин в Александровскую эпоху» (СПб., 1874. С. 211); у Пыпина она подкрепляла мысль о том, как «работа фантазии и потребность творчества делали Пушкина одним из самых субъективных лириков» (С. 399).

...к созданию произведений, назначавшихся... — у Анненкова: «назначавшихся им для всего читающего русского мира» (Пыпин. С. 400).

«Поэзия бывает исключительною страстию немногих...» — цитата из статьи Пушкина «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825) и относится к характеристике М. В. Ломоносова как «первого нашего лирика».

«Я желал бы оставить русскому языку...» — Пыпин: «Чрезвычайно любопытно его замечание в письме к Вяземскому (в ноябре 1823): "...Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую откровенность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали"» (С. 406). Письмо, которое цитирует Пыпин, теперь датируется 1-8 дек. 1823 г., и вместо слов «библейскую откровенность» у Пушкина: «библейскую похабность» (А. С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1977. С. 81).

С. 294. П. Мериме (по рассказам Тургенева)... — Пыпин: «Тургенев рассказывал, как Мериме восхищался и пугался этой библейской откровенности в "Пире Петра Великого" ("Родила ль Екатерина..."), которую считал недостижимой для французского языка» (С. 406).

На выпускном экзамене Пушкин читает... «Безветрие». — На обратной стороне последнего листа с конспектом — запись лекции, возможно, Н. Сперанского, у которого Пастернак слушал курс русской литературы. Этим объясняется ошибка в названии стих.: «Безветрие» вместо «Безверия» (со слуха).

1818—Жуковский — о выражении «в дыму, что леший». — Ошибочно записано со слуха вместо: «В дыму столетий» (строчка из ранней редакции стих. «Жуковскому» («Когда, к мечтательному миру...», 1818). См. заметку проф. Р. Салис к ее публикации в Russian Literature. XIX. 1978. С. 387).

Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре (С. 294). — «Об искусстве». — Автограф. Датируется летом 1911г., когда Пастернак приезжал в Одессу. Написана в связи со столетием самоубийства немецкого прозаика и драматурга Генриха фон Клейста (1777-1811). Как вспоминал впоследствии А. Л. Пастернак, Борис тем летом часто «замыкался в отведенной ему комнате во втором этаже дачи. Там он — по его словам, "что-то сочинял" <...> Тайна затворничества брата раскрылась сама собой после его внезапного и никем не жданного отъезда в Москву». В комнате, которую мать велела Александру убрать, он застал «странную картину: так бывает при смятенном бегстве от наступающей беды» (Воспоминания. М., 2002. С. 357). Среди разбросанных по комнате бумаг были подобраны разрозненные отрывки статьи о самоубийстве Генриха Клейста. Биография Клейста представлена в них наглядным примером «аскетики культуры», Борис Пастернак увидел в ней множество моментов, аналогичных тому, что переживал в это время он сам. Наброски отразили его сомнения в выборе профессии, «уклонений от призвания», как называет Пастернак занятия философией, добровольные и в то же время принудительно наложенные на себя «отрешения от

естественного». В них отчетливо прослеживается личный аспект интереса Пастернака к Клейсту.

Эти же темы, вероятно, отразились и в другой статье Пастернака, написанной в 1914 г. в качестве предисловия к переводу комедии Клейста «Разбитый кувшин», но при публикации перевода в журнале «Современник» (1915, № 5) статья была отвергнута редакцией и возвращена автору. Пастернак включал ее в состав неизданной книги «Квинта эссенция» («Анкета профсоюза...», 1919). Ее текст не сохранился; в 1939-1941 гг. была написана новая статья «Генрих Клейст» (см. с. 36).

С. 294. Северянин является в Одессу, где он провел несколько моментов своего детства... — в детстве Пастернак с 1891 по 1902 г. ездил с родителями в Одессу каждое лето. Родившийся в Москве и проживший в ней 20 лет, Пастернак называет себя северянином, противопоставляя южным свидетелям южной природы и жизни.

С. 298. ...недочитанного Канта и несколько бесплодных тетрадей из математического коллегия... — Клейст поступил во Франкфуртский университет, где занимался математикой и нравственной философией.

...не пропущенную либеральным министерством патриотическую газе-ту. — В 1810 г. Клейст «предпринял издание вечерней газеты, для которой в течение нескольких месяцев написал бездну мелких статей...» («Генрих Клейст», 1939-1941).

...в самом начале своего развития, еще в кружке военных... — «Принадлежность к старинной семье Клейстов с колыбели предназначала его к военному поприщу» (там же).

С. 299. ...основной врожденный напев его — отрешение от непосредственной интуиции... — в письме 17 мая 1911 г. Пастернак писал матери: «...Меня все значительное в жизни выталкивает из нее; для меня осознание выше всего, я не люблю жить, я люблю истолковывать».

Геракл и товская роазиррационального... — понятие потока или круговорота душ в философии Гераклита Эфесе кого (ок. 520 — ок. 460 г. до н. э.). Мировой душой, объемлющей землю, по философии Гераклита, является логос, занимающий центральное положение в круговороте элементов и их перетекании из одного в другой. Понятие логоса, по-разному трактуемое в позднейшей философии, было впервые введено Гераклитом. По воспоминаниям историка философии П. С. Попова, Пастернак посвятил Гераклиту студенческое сочинение, широко обсуждавшееся в университете, текст его не сохранился.

Так ли это?! О нет... — после этих слов выпущено: «Клейстбыл бы непонятен, нецелен без этого периода, этого трагического введения к трагической жизни. Трагического, ибо, не овладев еще формой своих сообщений, — не став художником, он уже переполнен основным актом [своих творений] их — [самоистязанием]».

С. 301. ...в кругу его кузин и дочерей гарнизонного начальства... — в статье «Генрих Клейст» (1939-1941) Пастернак писал, что Клейст «стал читать повторительные курсы слышанного небольшому дамскому обществу из знакомого офицерского круга. Главными посетительницами лекций были невеста Клейста, генеральская дочь Вильгельмина фон Ценге, и его сводная сестра Ульрика».

С. 302. ...написал бы опыт... К идее универсальной игры. — Понятие «игры» — центральное в философии Ф. Шиллера, этим термином он называет свободное раскрытие творческого характера человека («Письма об эстетическом воспитании человека», 1795).

...самоубийство, на которое он позвал случайного человека... — см. в статье «Генрих Клейст» (1939—1941): «У Клейста была знакомая, неизлечимо больная музыкантша Генриетта Фогель. <...> она сказала, что охотно рассталась бы с жизнью, если бы нашла товарища».

...среди играющих лесов... гонимых замыслом, как и он... — после этих слов выпущено: «теперь его самоубийство, для которого ему нужен был участник: он зашел за ним, чтобы вместе пройтись — потому что нельзя было остаться одному: это превращало бы его странствие в личный, случайный факт, немой, безотносительный к слову; тут человек, который [вышел] бродить только, но с тем, чтобы увести свой замысел из комнаты, с подъезда и с вымощенного двора и дальше, чтобы на крутом подъеме, который опущен влажным гасильником над приземистой заревой далью, не остановиться и здесь».

С. 303. Не слова ли Логоса, замысла... Где двое соберутся во имя Мое, там Я буду третий с вами. — Греческое слово «логос» означает одновременно «слово» и «смысл», «замысел», то есть смысловую упорядоченность бытия. Гераклитовский космический Логос в христианстве понимается как воплощение Бога-Отца («В начале было Слово...», Ин. 1,1), чье слово представляет собой второе лицо Троицы — Христос. «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди их» — слова Христа, обращенные к ученикам (Мф. 18, 20).

<0 предмете и методе психологии> (С. 303). — Slavica Hierosolymi-tana. IV, 1975. — Автограф без назв., на обложке тетради надпись «Нат<орп> и о Л<ей>бнице». Работа написана в ноябре-декабре 1911 г. и была представлена профессору Г. И. Челпанову, читавшему курс лекций по психологии.

Л. С. Флейшман склонен датировать ее зимой 1912-1913 г., относя кспецкурсу Челпанова (Философские конспекты. С. 121). Сохранившиеся библиотечные требования на книгу марбургского профессора Пауля Наторпа (1854-1924) «Einleitung in Psychologie nach Kritischer Methode» («Введение в психологию по критическому методу»), 1888, на которую опирается реферат, датированы весной 1911 г., временем сдачи полукурсовых экзаменов. Экзамен у Челпанова был сдан 24 мая 1911г. на «весьма удовлетворительно».

В наброске письма 1910—1911 гг. неизвестному лицу, сохранившемся среди студенческих тетрадей, есть упоминание об этой работе и близости Пастернаку изложенных в ней мыслей: «Я сейчас собираю материалы для двух работ по греческой философии и для работы по психологии в Марбургской школе. Есть величавые мысли, даже навыки, может быть, далеких эпох, которые как-то жалко звякают, пока к ним подходишь по традиции, — потом вдруг содрогаешься от того, что и в себе находишь их и тогда они становятся грандиозными».

Это единственная из философских работ Пастернака, сохранившаяся в достаточно полном виде. В подробной статье, предпосланной двухтомному собранию фрагментов студенческих конспектов, Флейшман замечает, что «чем больше мы узнаем о философском этапе в жизни Пастернака, тем яснее для нас становится фундаментальная роль занятий философской наукой в становлении его как поэта» (Философские конспекты. С. 125).

Известный психолог С. Г. Геллерштейн, комментируя в 1965 г. этот реферат для неосуществленной книги эстетических работ Пастернака, писал: «По складу своего ума и воображения Пастернак не способен был изложить в форме сухого реферата чье бы то ни было философское или психологическое учение без того, чтоб не выразить своего внутреннего, творчески пристрастного отношения к этому учению. Более того, чужие мысли были для Пастернака скорее поводом для продумывания собственных идей, и если он находил в авторе интересного для себя собеседника, то, заражаясь его мыслями, он с удвоенным внутренним напряжением формировал свое философско-эстетическое мировоззрение. Работы П. Наторпа послужили для Пастернака своего рода катализатором, возбудившим и направившим искания еще не сложившегося художника-мыслителя и заставившим его задуматься над коренными проблемами

психологии и их ролью в понимании сущности искусства и природы его творца. Идея связи искусства и сознания не раз находила отражение в поэтических и прозаических произведениях Пастернака, содержащих великолепные по глубине мысли образцы проникновения в психологию творческого состояния. Пастернака не могла удовлетворить психология как ветвь биологии, отстраняющаяся отрешения главного вопроса — вопроса о сознании. Заостренное внимание Пастернака <...> к философии и психологии вызвано было стремлением познать законы того "внутреннего формирования действительности", которое составляет сущность художественного творчества <...> П. Наторп писал: "Искусство — это не произвольная выдумка, не случайные продукты фантазии. Это откровения, как бы видения, объективные созерцания, то есть в определенном смысле истинные предметные формирования". В своем очерке Пастернак показал, как совершается это формирование, какую роль в этом процессе играет сознание и бессознательное, как "возможное сознание", как и то, и другое реализуются в акте воли, ощущения, представления, как сознается содержание во времени, какова роль апперцепции, как тождественное становится нетождественным ("непостижимое чудо сознания") и — главное — как связаны между собой субъективное и объективное в живом творческом акте» («Вопросы философии», 1988, № 8. С. 96,97).

Флейшман тоже отмечает в студенческих тетрадях Пастернака, «присутствие сильного "лирического" начала, случаи "переливания" конспекта философского источника <...> в глубоко интимные пастер-наковские пассажи, прямо подводящие к тогдашним или позднейшим его размышлениям на философско-поэтические темы. Органичность таких внезапных "прорывов" чисто пастернаковского начала в добросовестно-скрупулезном изложении теоретических работ, когда Пастернак просто не может совладать с наплывом мыслей, вызванных чтением источника, — не может не волновать исследователей Пастернака» (Философские конспекты. С. 135—136).

Следуя за Г. И. Челпановым, который причислял психологию к разряду философских наук, Пастернак, разбирая соотношение психологии и «эстетического сознания», относил первую к явлениям субъективного плана, а искусство — к классу «объективных явлений». «Хотя, по его словам, — пишет Флейшман, — искусство преследует "психологическую живость" и имеет дело с тем же материалом и той же задачей, что и психология ("извлечь из обыденного сознания субъективность во всей ее живой невозможности"), ошибочно думать, что оно психологично по существу. Будучи "психологичнее психологии", оно избегает того противоречия, на котором последняя основана: оно способно из такого материала субъективности сделать объективные выводы метафизического характера. Искусство приводит к "проблеме", к "систематическому постулату", а это, по Пастернаку, означает, что у него есть свой предмет, — в то время как у психологии, дисциплины "субъективной", своего предмета нет и быть не может; она — "беспредметна"» (там же. С. 122).

С. 303. Для Аристотеля психология есть широко построенная биология. — Главным образом имеется в виду трактат Аристотеля (384-322 до н. э.) «О душе».

Телеология — учение о цели и целесообразности природы.

Энтелехия — в философии Аристотеля целеустремленность как движущая сила, активное начало, превращающее возможность в действительность.

Сократ и Платон слишком объективны... — учение Сократа (ок. 470— 399 до н. э.) представлено главным образом в произведениях Платона (427—347 до н. э.), где психология, или наука о душе, непосредственно связывается с проблемами воспитания и обучения добродетели (диалоги «Протагор», «Менон», «Федон», «Пир» и др.).

Протагор (ок. 490 — ок. 420 до н. э.) — сторонник относительности знания, мерою которой он называл человека («Мера всех вещей — человек, существующих, что они существуют, несуществующих, что они не существуют»).

С. 304. ...сознание... не Августиновское, а Картезианское... — Августин (354—430) выводил существование Бога из самосознания человека, достоверности человеческого мышления. Рене Декарт (Картезиус; 1596— 1650) требовал проверки философского знания светом разума и субъективной достоверностью и вслед за Августином, который отвергал сомнения в существовании самого сомневающегося, считал абсолютной несомненностью суждение: «мыслю, следовательно, существую».

С. 305. Риккерт редуктивно добывает свой гносеологический субъект... — Генрих Риккерт (1863—1936) — один из основателей баденской школы неокантианства сводил бытие к сознанию субъекта, понимаемому как всеобщее безличное сознание.

Дескриптивный, дескрипция (отлат. descriptio — описание) — определение единичных объектов посредством общих понятий (имен, свойств, отношений).

С. 308. Домена — область, владение.

С. 309. Перцепция и апперцепция — (от лат. perceptio — восприятие) термины, введенные Лейбницем для обозначения смутного, бессознательного впечатления (перцепция) в отличие от ясного его осознания, на основе опыта и предыдущего знания (апперцепция).

С. 312. Иоганн Фридрих Гербарт (1776-1841) — немецкий философ, развивавший идеи Канта и Лейбница относительно явленной вещи как постоянной связи простых сущностей («Общая метафизика с началами философского учения о природе», 1828-1829).

С. 315. Квантификация — (от лат.: quantum — сколько и facio — делаю) измерение качественных признаков.

Символизм и бессмертие. Тезисы (С. 318). — В кн.: Лазарь Флейшман. Статьи о Пастернаке. Бремен, 1975 (с пропуском в тексте). — Тезисы отпечатаны на повестке «Кружка для исследования проблем эстетической культуры и символизма в искусстве». Текст повестки: «10 января сего года имеет быть закрытое собрание кружка в квартире К. Ф. Крахта (Б. Пресня, 9). Заслушан будет доклад Б. Л. Пастернака "Символизм и бессмертие". По прочтении доклада состоится обсуждение его. Начало заседания в 8 часов вечера. Вход только по повесткам». Дата на повестке расходится с почтовым штемпелем на конверте (8 февраля 1913), в котором она была послана Р. М. Глиэру (РГАЛИ, ф. 2085), что заставляет датировать доклад 10 февраля 1913 г. Аналогичные повестки сохранились также в бумагах участников кружка: С. П. Боброва (РГАЛИ, ф. 2324) и П. Н. Зайцева (ИМЛИ, ф. 15).

Текст доклада, по-видимому достаточно большого по объему, не сохранился; о его потере Пастернак вспоминал в очерке «Люди и положения» (1956), восстанавливая в памяти его основные мысли. Кроме того, реконструкции содержания доклада помогают некоторые наброски в студенческих бумагах с рассуждениями о психологии и искусстве.

Подробный рассказ о докладе и его изложение в очерке 1956 г. говорит о значительности для автора положений, содержащихся в нем и пронесенных через всю жизнь, что видно также из сопоставления их с более поздними его высказываниями (см. коммент.). «Доклад основывался на соображении о субъективности наших восприятий, на том, что ощущаемым нами звукам и краскам в природе соответствует нечто иное, объективное колебание звуковых и световых волн. В докладе проводилась мысль, что эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное, что это субъективность человеческого мира, человеческого рода. Я предполагал в докладе, что от каждой умирающей личности

остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которою он участвовал в истории человеческого существования. Главною целью доклада было выставить допущение, что, может быть, этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный круг действия и главное содержание искусства. Что, кроме того, хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям. Доклад назывался "Символизм и бессмертие" потому, что в нем утверждалась символическая, условная сущность всякого искусства в том самом общем смысле, как можно говорить о символике алгебры».

Среди записей в студенческих тетрадях есть набросок, передающий логическую схему основных рассуждений доклада: «Поэт — субъективность — бессмертие. Он повод. Предоставление души в качестве наглядности. Реальность этого сношения — суть символизма. Последней своей волей символизм уже покидает искусство — его реализм лежит глубже плоскости выражения. Символизм — реалистичен там, где он не искусство уже».

С. 318. Субъективность — категориальный признак качества... — субъективность, выражаемая в качествах, то есть названных восприятиях, становится сверхличной, родовой, то есть присущей качеству вообще. Таким образом, жизненный опыт человека составляет часть бессмертной субъективности человечества.

Качества объяты сознанием, последнее освобождает качества от связи с личною жизнью... — сознание дает человеку способность рассматривать свои поступки и состояния не в связи с личной жизнью, а как воплощение общего субъективного опыта поколений, и проникается чувством исторического бессмертия. На этом пункте Пастернак строит свое обоснование прекрасного. Подобное переживание символизм называет ясновидением.

Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения. — См. в «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946): «Он (Шекспир. — Е. П.) растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения».

Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. — То же положение высказано в заметке 1955 г. по поводу «Фауста», в котором «мимолетные наблюдения и обстоятельства личной жизни Гете превращены в образы более устойчивого, вековечного значения» («К рукописи "Фауст" в сокращении и переводе...»).

Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, — есть бессмертие. — Центральная мысль доклада, отчетливо сформулированная в очерке «Люди и положения» (1956), передает понятие о бессмертии предельно субъективного содержания поэта, которое в его произведениях становится частью духовного мира человечества, в «Охранной грамоте» называемого «второй вселенной». «Ты — вечности заложник / У времени в плену», — писал Пастернак, обращаясь к художнику в стих. «Ночь» (1956).

Поэзия — безумие без безумного. — Пастернак переводит словом «безумие» иррациональное начало поэзии (от лат. irratio), что соотносится также с воззрениями Платона о поэзии как разновидности священного безумия («Федр»). Описание творческого вдохновения как безумия Пастернак дает в статье «Несколько положений» (1918): «Безумье — доверяться здравому смыслу. Безумье — сомневаться в нем. Безумье — глядеть вперед. Безумье — жить не глядючи. Но заводить порою глаза и при быстро подымающейся температуре крови слышать, как мах за махом, напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по

сознанью отраженная стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы, это уж чистое, это во всяком случае — чистейшее безумье!»

Ритм символизирует собою поэта. — Пастернак считал ритм основой поэзии, тем, «без чего она немыслима». В первонач. редакции статьи «Несколько положений» («Квинтэссенция», 1918) он отмечал, что ритм живет «во всех решительно милостью Божией поэтах». В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946) ритму как композиционному стержню и выражению индивидуальности посвящена глава «Ритм Шекспира».

Вдохновение — синтаксис поэзии... — в состоянии вдохновения, по Пастернаку, поэт полностью подчиняется стихии языка, когда слово само по себе создает необходимые поэтические формы, в частности — аллитерацию. «Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека <...> создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований...», — писал Пастернак в романе «Доктор Живаго» (1956).

Действительность... проникнута поисками свободной субъективности... — мотив требовательной нужды действительности или неодушевленных предметов в творческом воплощении повторяется во многих набросках из «Первых опытов», см. также письмо к неустановленному лицу (Евгению, 1910): «...действительное в восприятии, выполненные восприятием предметы приходят как лирические неизвестные, как лирические задачи к субъекту творчества».

Это называют наблюдательностью и письмом с натуры. — В ответ на напряженную требовательность действительности и предметов окружения, нуждающихся в скорейшем разрешении задачи, поэт подчиняет себя им: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас», — повинуясь законам наблюдательности, писал Пастернак («Несколько положений», 1918).

С. 319. Остается ли символизм искусством?— Полемическая заостренность заключительной фразы, по словам С. П. Боброва, возникла в докладе Пастернака по его просьбе. Деление понятия «символизм» на два — символизм искусства и символизм как литературное течение с резко обозначенной критикой последнего — составило содержание предисловия Боброва к книге Н.Асеева «Ночная флейта» (1913): «Всякое искусство символично. Но символическая школа последнего времени, русский символизм — не всякая школа. Вечная символичность искусства едина, но множественная символичность модернистов не вечна. Символизм всякого искусства — говоры мировой души, он уловляет ее единство. Вчерашний символизм уловил лишь единство формы и содержания. Но теперь это уже общее место. Мировой символизм не может иссякнуть, — вчерашний символизм иссякает на наших глазах в последних книгах своих вожаков».

«Сейчас я сидел у раскрытого окна...» (С. 319) — «Вопросы литературы», 1972, № 9, как письмо А. Л. Штиху, у которого в архиве сохранился автограф (РГАЛИ, ф. 3123).

В наброске затронут существенный момент биографии Пастернака — пробуждение летом 1903 г. потребности в творчестве, «вкуса творчества».

С. 319. ...десятилетие моей... «композиторской деятельности». — Начиная с 1903 г. Пастернак серьезно занимался музыкальной композицией. Сохранились написанная им в 1909 г. соната для фортепиано и две прелюдии 1906 г.

...с его катастрофой 6августа. — Имеется в виду падение с лошади, когда разогнавшийся табун пронесся над головой мальчика, чудом оставив его в живых. Он отделался переломом ноги. Пастернак писал об этом в очерке «Люди и положения»

(1956) и «Охранной грамоте» (1931). Пятидесятилетию этого события посвящено стих. «Август» (1953) из романа «Доктор Живаго».

Отныне ритм будет событием для него, и, обратно, события станут ритмами... — о значении ритма в поэзии см. в тезисах доклада «Символизм и бессмертие» (1913).

...жестокоя с ним обошелся... сровнял бы его до основания. — В 1909 г. Пастернак оборвал свои занятия музыкой.

С. 320. ...утолщенным каблуком... — после перелома нога срослась с укорочением, и Пастернак носил ортопедический ботинок.

...как полезен упадок творчества!— На лето 1913 г. после окончания университета строились обширные творческие планы, в основном оставшиеся неосуществленными. Стихи, составившие книгу «Близнец в тучах», были написаны позже — во второй половине августа и сентябре.

С. 320—321. Стать источником наслаждения... отдать, чтобы получить его в ближнем... — мысль о необходимости читательского отклика нашла отражение в стихах и самом названии книги «Близнец в тучах». Об отсутствии отзвука у лирики в 1920-х гг. Пастернак писал в анкете «Ленинградской правды» (1926): «Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немыслима». В 1953 г. он жаловался Н. Асееву, что настоящее искусство «желает быть мечтою читателя, предметом читательской жажды, нуждается в его отзывчивом воображении <...> как в составном элементе, без которого не может обойтись построение художника» (5 февр. 1953).

С. 321. ...чувственность искусства — это спай цельного обруча. — В письме С. Д. Спасскому Пастернак мотивирует кризис лирики ее выпадением из «эстетического кольца»: «Ни общего языка, ни чего бы то ни было другого современная жизнь лирику не подсказывает. Она его только терпит, он как-то экстерриториален в ней» (29 сент. 1930).

Бен Джонсон (С. 321). — Собр. соч. Т. 4. — Автограф (ИМЛИ, ф. 120).

Пастернак переводил комедию Бен Джонсона «Алхимик» в 1919 г. по заказу издательства Театрального отдела Наркомпроса (Т. О.), но издание не осуществилось. Заметка должна была представить актуальное значение творчества английского драматурга. Высказывая О. Э. Мандельштаму просьбу помочь в публикации своих произведений, Пастернак так характеризует пьесу: «"Алхимик" — переводная комедия Бен Джонсона, размером больше 4000 строк (таков и подлинник), вещь очень густая поначалу и слабеющая к концу, на тему, сближающую ее с современным антирелигиозным движеньем (одурачиванье суеверов, насмешка над лжемудрием, каббалой, оккультизмом; галерея тунеядцев, тонущих под бременем собственной паразитарности и пр.). В двух первых актах и в нескольких сценах третьего — на редкость терпкое, реалистическое, во множестве подробностей воплощенное свидетельство эпохи» (31 янв. 1925).

Николай Ильич Стороженко (1836-1906) — профессор Московского университета, историк литературы, автор книги «Очерк истории Западно-европейской литературы». М., 1916; веб. «Всеобщая история литературы» (СПб., 1888) ему принадлежит раздел: «Английская драма до смерти Шекспира».

Ганс Сакс (С. 321). — Собр. соч. Т. 4. — Автограф (ИМЛИ, ф. 120).

Пастернак перевел четыре пьесы Ганса Сакса: «Немецкую масленицу» итри интермедии в 1918-1919 гг. по заказу издательства Театрального отдела Наркомпроса (Т. О.), но издание не было осуществлено. Заметка должна была представить злободневность переводов из этого автора, ставшего знаменем немецкой крестьянской революции XVI в. В этом смысле надо понимать причисление Ганса Сакса к

предшественникам пролетарских поэтов и сопоставление с Демьяном Бедным, повторенное потом в «Выступлении на III пленуме правления Союза писателей СССР» (1936).

С. 321. ..молодой Гёте... в поисках национально-культурной опоры в прошлом... останавливается на образе Сакса... — имеется в виду большое стих. Гёте «Истолкование старинной гравюры на дереве, изображающей поэтическое призвание Ганса Сакса» (1782).

Заметки о Шекспире (С. 322). — Собр. соч. Т. 4 (не полностью). — Автограф в сшитой из больших двойных листов тетради, записи в которой датируются 1939—1942 гг. Начатые в Москве, они были продолжены в эвакуации в Чистополе.

На первых страницах тетради — черновые наброски главы неоконченного романа «Записки Патрика» (т. 3 наст, изд.; раздел «Ранние редакции»: «— Да что у тебя помолвка?..». С. 525).

Работа над «Заметками о Шекспире» была начата в 1939 г. одновременно с переводом «Гамлета» и чтением книг о Шекспире. На первой странице написано: «Прочесть: Гейне Женские характеры, Аннен-ский Отражения, Гете из Разговоров с Эккерманом, всё из Lamb'a и выдержки из Colerige'a и Hazlitt'a». Перечисленные здесь английские писатели романтической школы были авторами работ о Шекспире: Чарльз Лемб (1775—1834) — известного пересказа трагедий Шекспира, С.-Т. Кольридж (1772-1834) посвятил Шекспиру цикл лекций, критик Уильям Хезлит (1778-1830) — несколько своих статей.

Начальная датировка «Заметок о Шекспире» подтверждается записанными 1 нояб. 1939 г. А. К. Тарасенковым словами Пастернака, что он «перечел бездну книг о Шекспире, книг по английской истории, в частности историю Давида Юма, книги по эпохе Елизаветы, современников Шекспира — Бен Джонсона, Марло и других» (Воспоминания. С. 171). Запись Тарасенкова во многом повторяет некоторые сюжеты «Заметок о Шекспире». Отмеченные в «Заметках...» положения легли в основу написанных в 1946 г. «Замечаний к переводам из Шекспира».

За помощь в комментировании «Заметок...» благодарим В. А. Рогатина (Рязанский университет), О. В. Шалыгину (Владимир) и Энн Пастернак Слейтер (Оксфорд). Однако и с их помощью некоторые ссылки на источники и цитаты пока не удалось раскрыть.

С. 322. Его... самого и его творчество сравнивают с Творцом и вселенной... — см., в частности, заключительные слова из работы Т. Де Куинси «О стуке в ворота в "Макбете"»: «О всемогущий поэт! Твои создания не идут в сравнение со всеми прочими — те всего лишь выдающиеся произведения искусства, и ничего более; твои же подобны явлениям природы — солнцу и морю, звездам и цветам, инею и снегу...» («On the knocking at the gbte in Macbeth». London Magazin, 1923).

Томас Куинси (1785-1859) — английский историк литературы, автор «Биографии Шекспира» (De Quincey's writings. Biographical essays: Shakspeare (так!). Boston, 1851-1870. Vol. II).

...что он жил и умер и был немногим ниже ангелов. — «That he lived, and that he died, and that he was a little lower than the angels'; — these make up pretty nearly the amount of our undisputed report» («Что он жил, что он умер и что был немногим ниже ангелов, — приблизительно так можно передать содержание нашего неоспоримого свидетельства». С. 12).

Так на примере свадьбы Елизаветы Нэш, правнучки... мы узнаем, что уже в исходе столетья в роду Шекспира любили приурочивать важные повороты жизни ко дню его рожденья... имена Нэш и Голл. — Сведения взяты из «Биографии Шекспира» Т. Де

Куинси. Сюзанна Голл (Hall) — дочь Шекспира, его внучка Елизавета вышла замуж 22 апреля 1626 г. за сэра

Томаса Нэша. Эта дата позволяет Де Куинси считать днем рождения Шекспира именно 22 апреля, а не 23-е, как было принято (С. 11,72).

...детализм... см. Готье и пр. — Теофиль Готье (1811—1872) — французский писатель и литературный критик. Н. С. Гумилев в статье «Теофиль Готье» приводит свой перевод знаменитого стих. Готье «Альбер-тус», в котором пейзаж создается перечислением деталей: «На тихом берегу зеленого канала, / Где зыбь под барками спокойно задремала, / Ушедший в небо шпиль, и окна чердаков, / И аспид старых крыш, где аист пляшет танец, / И грохот кабаков, приюта буйных пьяниц. / Фламандский городок Теньера вам готов».

С. 322—323. Не только картины действительности, но писанные краской, тертой на масле... — ср. в статье И. Анненского «Гейне прикованный» по поводу его поэмы «Вицли-Пуцли»: «Кажется, никогда на палитре не растиралось красок ярче и гуще для изображения страданий» («Книги отражений». М, 1979. С. 160).

Одухотворенье, как музыка, модель или макет наслажденья. (Например, Гейне и Анненский). — Ср. в статье И. Анненского «Проблема Гамлета»: «...часто мимовольно переносим мы его (Гамлета. — Е. П.) слова и музыку его движений в обстановку самую для них не подходящую <...> Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность» («Книги отражений». С. 172).

См. Бен Джонсон, Драйден. — Хвалебные стихи Шекспиру английского поэта Бен Джонсона (1573-1637) были напечатаны в первом издании Шекспира (First Folio) и стали первой критической оценкой творчества Шекспира. Джон Драйден (1631-1700)— английский драматург, поэт и литературный критик; здесь имеется в виду его трактат «Опыт драматической поэзии» («An Essay of Dramatic Poesie», 1668), в котором автор противопоставлял шекспировскую свободу классическим единствам пьес Бен Джонсона: Шекспир «среди всех поэтов: новых и, возможно, древних, обладает самой большой и всеобъемлющей душой <...> Он изображал (природу. — Е. П.) без кропотливости, но удачно; если он что-нибудь описывает, мы это не просто видим, но и ощущаем <...> Я должен признать, что (Джонсон. — Е. П.) поэт более правильный, но Шекспир более изобретательный <...> Я восхищаюсь им, но я люблю Шекспира» (перевод В. А. Рогатина).

Корнель, Расин... получали знаки отличия от Людовика... — Пьер Корнель (1606-1684) и Жан Расин (1639-1699) — французские драматурги, представители классицизма. Царствование Людовика XIV (1638— 1715) было расцветом абсолютизма королевской власти.

...подавать вместо действительности благоугодный... повелителю сон... ложность, благодаря силе Людовиковой армии возведенная <в разряду классической стройности. — Определение ложного классицизма ассоциируется с отношением Пастернака к современной советской литературе. Английский писатель Сэмюэл Джонсон в своем знаменитом предисловии к полному изданию Шекспира (Prйface, 1765) обосновывал несоблюдение в его пьесах законов классицистической трагедии его приверженностью к реализму и главное достоинство их видел в том, что они — «зеркало жизни». Шекспир, по его мнению, отвергая аристотелевские три единства — времени, места и действия, объединял трагедию и комедию, добро и зло, радость и горе так, как это происходит в реальной жизни по законам природы.

Когда... натыкаешься на монолог Гамлета, всякому кажется, что это говорит он сам... — В сб. «Companion to Shakespeare studies». Ed. H. Gran-ville Backerand G. B.

Harrison (Cambridge, 1941), сохранившемся в библиотеке Пастернака, его рукой на с. 7—8 отмечена по полю цитата из Пейджа (Page) о том, что «читатель в произведениях Шекспира находит собственное настроение и свои возможности, свои опасения, решительность, избавление, слабости и победы. Он может писать по Шекспиру свою собственную духовную биографию». «Свою собственную да, но не Шекспира», — добавляет от себя автор статьи «Жизнь Шекспира» Дж.-У. Маккейл (J. W. Mackail) из того же сборника.

Метафора поединка с морем (см. Комментарий). — Метафора употреблена в монологе Гамлета «Быть или не быть»: «Or to take arms against a sea of troubles» («...иль лучше встретить / С оружьем море бед». — Перевод Пастернака). В коммент. к этой метафоре в издании «Samuel Jon-son's annotations of Hamlet III iii, "Tobe ornot to be", and General observation on Hamlet» // On Shakespeare (London, 1929) сказано: «Несомненно Шекспир написал against assail of troubles, i. e. assault» (против нападающих неприятностей, то есть нападения).

С. 324. Nui/a dies sine linea. — Ни дня без строки, точнее: без линии. Слова римского писателя и ученого Плиния Старшего (23—79), сказанные о художнике Апеллесе (IV в.), который не мог ни дня провести, чтобы что-нибудь не нарисовать («Естественная история», кн. 35). Употребляется как пословица.

...заблаговременное, предварительное Ныне отпущаеши... — слова Симеона Богоприимца, который взял на руки Младенца Иисуса, принесенного в Храм: «Ныне отпущаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему с миром...», так как ему было предсказано, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа (Л к. 2, 29).

...органного вступленья к драматической операции, к неизбежной боли. — Ср.: «В замечаниях к переводам из Шекспира» (1946): «По горькой красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема».

...(Гейне, Анненский, Египетские ночи). — Имеются в виду статьи Г. Гейне «Женщины и девушки у Шекспира» и «Проблема Гамлета» И. Анненского. В «Египетских ночах» Пушкина сказалось влияние хроник Шекспира.

...в одном случае он скажет cleave, то в другом это будет split. — Дословно этот момент отражен в переводе М. Л. Лозинского. В монологе Гамлета (конец II акта): «He would drown the stage with tears / And cleave the gknerai ear with horrid speech» — «Он общий слух рассек бы грозной речью»; в другом монологе (акт III, сц. 2) — «O, it ofifends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tea a passion to tatter, to very rags, to split the ears of the groundlings... » («О, мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный лохматый детина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партеру...»)

Пропажа преданий и знаков памяти о Шекспире... —см.: «Чередвад-цать шесть лет после смерти Шекспира началась великая парламентская война. Так, что возникшая личная вражда разделила семьи и братьев, и в этом причина исчезновения преданий и знаков памяти, несомненно существовавших до того времени» (De Quincey's writings. Biographical essays: Shakspeare. Vol. II. P. 27).

...во время пертурбаций парламентской войны и революции. — Парламентские войны в Англии 1628-1629 и 1648 гг. под предводительством Оливера Кромвеля (1599—1658) привели к победе над королевской армией, казни короля и провозглашению республики (1649).

Стратфорд 1500жителей... удачный брак с Мери Арден... <...> На выборных должностях общественного казначея... — сведения взяты из «Биографии Шекспира» Т. Де Куинси (С. 38).

Французские Арденны в «Как вам это угодно». — Действие комедии Шекспира «Как вам угодно» («As you like it») происходит в Арденнском лесу во Франции.

Гильдхолл в Стратфорде... — зал купеческого собрания, который часто посещал Шекспир в детстве, бывая там на театральных представлениях.

7лет отдан в Free School... — общедоступная, «грамматическая школа» соответствовала русской гимназии.

Отец актера-трагика Джемс Бурбедж... — строитель театра; его сын Ричард Барбедж (Burbage; 1567-1619) — первый актер шекспировской труппы, играл Ричарда III, Гамлета, Отелло и Лира.

С. 325. Сравнить биографию Д'Эвенанта, «незаконного сына Шекспира». — Драматург Уильям Дэвенант (Davenant, 1606-1668) не опровергал пущенного слуха о том, что он сын Шекспира. Известна сделанная им совместно с Дж. Драйденом переработка трагедии Шекспира «Буря» под назв. «Очарованный остров» (1667). А. К. Тарасенков записал рассказ Пастернака о Дэвенанте (со слуха его имя записано как Довенант): «А потом — вы знаете — после смерти Шекспира появился некий Довенант. Он был литератор. Во времена пуритан он эмигрировал из Англии. В те годы Шекспир и вообще театр считался грехом, "контрреволюцией". <...> А затем Довенант объявляет себя незаконным сыном Шекспира, рожденным где-то в оксфордской гостинице. Он еще знает быт, знает анекдоты о Шекспире. Театр в это время возрождается золотой молодежью <...> И вот Довенант начинает зачем-то переделывать для этого театра Шекспира — причем от поэзии ничего не остается. Одна сплошная пудра (Воспоминания. С. 171—172). Возможно, сведения о Дэвенанте взяты из книг известного исследователя Елизаветинской драмы Эдмунда К. Чемберса: William Shakespeare: A study of facts and problems. II vols. (Oxford, 1930); English literature at the close of the Middle Ages (Oxford, 1945); The Elizabeth-an stage. IV vols (Oxford, 1923); The Mediaeval stage. II vols. (Oxford, 1908).

Саутгемптон. Покровитель, посвящение Венеры и Адониса... — о покровительстве Шекспиру Генри Вриотсли графа Саутгемптона (1537— 1624), который был предполагаемым адресатом шекспировских сонетов и другом графа Роберта Девере Эссекса (1591—1646), пишет также Т. Де Куинси (С. 70). Шекспир посвятил ему свои поэмы «Похищение Лукреции» и «Венера и Адонис».

...Henry Chettle, the former editorojGreene'spamphlet... — Генри Четтл, бывший издатель памфлета Грина (англ.). Ч. Симмонс в своей работе «The life of William Shakespeare with some remarks upon his dramatic writings» («Жизнь Шекспира с комментариями к его драматическим произведениям») датирует приезд Шекспира в Лондон 1587—1588 гг. и отмечает: «...четыре или пять лет, прошедшие со времени отъезда Шекспира из Стрэтфорда и тем, когда он стал объектом злых нападок Грина, составили деятельный и значительный период его жизни» (The dramatic works and poems of William Shakespeare with notes, original and selected, and introductory remarks to each play, by Samuel Weiler Singer, and a life of the poet, by Ch. Symmons. NJ. 1871. P. 10). Драматург Роберт Грин в своем резком выпаде против Шекспира обозвал его «выскочкой-вороной», который воображает себя единственным автором, «сотрясающим театральные подмостки».

Яры и Стрельны — названия ресторанов на окраинах старой Москвы.

Вильям Герберт граф Пемброк и фрейлина Елисаветы, Мэри Фит-тон. — Граф Пемброк (1580-1630) — предполагаемый адресат сонетов Шекспира (Mr. W. H.), что поддерживается посвящением ему и его брату первого издания Шекспира. Мери Фиттон (ок. 1578—1647) — возлюбленная графа Пемброка и мать его незаконного сына, возможный прототип «смуглой леди» сонетов Шекспира.

Сопоставление Вольтера и Франсуа Виктора Гюго... — Вольтер (Франсуа Мари Аруэ; 1694—1778) — французский философ, писатель и сатирик, писал о Шекспире в статье «Опыт об эпической поэзии» («Essai sur la poйsie йpique»; 1728), предисловии к «Эдипу» (1730), «Разговорах о трагедии» («Discours sur la tragйdie»; 1731) и «Философских письмах» («Lettres philosophiques»; 1733). Франсуа Виктор Гюго (1802-1885) — сын поэта Виктора Мари Гюго — переводчик трагедий Шекспира (1859-1866). К изданию его переводов Виктор Гюго написал большое предисловие, ставшее отдельной книгой «Уильям Шекспир» (1864). В ней он так определял отношение Вольтера к Шекспиру: «Шекспир был для Вольтера предлогом показать свою меткость в стрельбе <...> Он стрелял в Шекспира, как крестьяне на ярмарке стреляют в гуся».

...орежиссерскихуказаньях в Гамлете в III, 2 — В начале 2-й сцены III акта Гамлет рассказывает актерам, как надо играть написанную им роль: «Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки...» (перевод Б. Пастернака).

См. Флобер о субъективности в письмах. — В письмах Гюстава Флобера Луизе Коле неоднократно встречается противопоставление Байрона, как поэта, который в своей поэзии передает личные, субъективные черты характера и чувства Шекспиру, выражающему «суть человечества, не думая ни о себе, ни о своих страстях, отбрасывая прочь собственную личность, чтобы погрузиться в личность других». Такие поэты, — пишет Флобер, — «воспроизводят Вселенную, и она отражается в их творениях, сверкающая разнообразная, многоликая, как небосвод, что глядится в море со всеми своими звездами и лазурью» (16 окт. 1846). Соглашаясь с мнением своей корреспондентки, что «вкладывать в искусство личные чувства» значит сужать творческие возможности, Флобер считает: «Это удается единократно, как крик души, но, сколь ни лиричен, например, Байрон, Шекспир подавляет его своей сверхчеловеческой безличностью. Разве знаешь, был ли Шекспир печален или весел? Художник должен так извернуться, чтобы внушить потомству, будто его и не существовало» (27 марта 1852; Постав Флобер. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1984. Перевод Е.Лысенко. С. 99, 171). Сохранился том писем Флобера из библиотеки Пастернака в переводе Б. А. Грифцова, Т. Ириновой и М. И. Ромма (Письма. 1831-1854. М.-Л., 1933).

С. 326. ...к извощичье-дворовому, рассветному... — этот биографический путь обрисован в «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946), в главе «Король Генрих Четвертый», и поэтически осуществлен в стих. «Шекспир» (1919): «Извозчичий двор и встающий из вод...».

Просмотренное многими обстоятельство, что Гамлет наследник, цесаревич... — см. также слова Пастернака в записи А. К. Тарасенкова: «Но с другой стороны, у Шекспира есть огромный внутренний аристократизм в "Гамлете". Он смутно был проявлен другими переводчиками, я его делаю резким. Ведь Гамлет — престолонаследник, цесаревич, Кока эдакий, Котик Летаев, что ли... Я был потрясен совпадением строя мышления монологов Гамлета и писем Эссекса» (Воспоминания. С. 171). Граф Роберт Девере Эссекс (1591—1646) — один из лидеров пресвитериан в Английской революции, сторонник компромисса с королем. Главнокомандующий парламентской армии в 1642—1645 гг.

Odi profanum vulgus. — Я ненавижу чернь (лат.) — Квинт Гораций Флакк. Оды. Книга третья. 1.

Чернь, раек, средний человек, его пониманье... — в работе С.-Дж. Сис-сона (C. J. Sisson) «Театры и актерские труппы» Пастернак отметил место о том, что Шекспир писал свои пьесы в расчете «на католический вкус зрителей партера, людей его собственного общественного положения, согласуя их вкусы с представителями более

развращенного сословия» (Companion to Shakespeare studies. Cambridge, 1941. P. 39—40).

...предстает перед глазами балаган за Лондонской окраиной... — см. записи А. К. Тарасенкова: «Я верю в демократичность Шекспира — этот воздух природы, это ощущение вечеров, утр, — это оттуда, — говорил Пастернак. — В такие минуты я верю, что Шекспир, как Ломоносов, пришел как-то утром на лондонскую заставу с обозом извозчиков. На заставе был какой-то театр, вроде загородного "Яра", куда ездила веселиться аристократия. Шекспир держал стремя... Потом стал хозяином извозного двора, у него была артель. И вот ночью, подвыпив, дворянин выходил на улицу и кричал: «Эй, вы, шекспировские...» (Воспоминания. С. 171). См. также описание молодости Шекспира в «Замечаниях к переводам из Шекспира», 1946 (глава «Король Генрих Четвертый»).

С. 327. Рутленд — Бекон. Не Шекспировский Шекспир как тема... — о проблемах шекспировского авторства Пастернак писал также в «Замечаниях к переводам из Шекспира», 1946 (С. 82 и коммент.). В качестве авторов шекспировских трагедий исследователи выдвигали разные фигуры английских аристократов или группы мистификаторов, что объясняло, в частности, отмечаемый и Пастернаком, огромный словарь Шекспира, как сумму словарных запасов членов группы.

Роджер Меннерс, пятый граф Ратленд (Rutlend; 1576—1612) — поэт, ученик Ф. Бэкона, покровительствуемый королем Яковом I, любитель театра. Его фигура как претендента на авторство произведений Шекспира была выдвинута в конце XIX в.; в России этой версии придерживались А. В. Луначарский и Ф. А. Шипулинский. Теперь обоснованию этой гипотезы посвятил свою книгу И. М. Гилилов «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» (М., 1997). Книга была раскритикована Н. И. Балашовым («Слово в защиту авторства Шекспира». М., 1998) и Г. Кружковым («Шекспир без покрывала, или Шахматы, плавно переходящие в шашки» // Ностальгия обелисков. М., 2001).

По версии, возникшей в XIX веке, авторство произведений Шекспира присваивалось английскому ученому и философу Фрэнсису Бэкону (1561—1626), бывшему лорд-канцлером при короле Якове I, автору утопии «Новая Атлантида». Так же, как и в первом случае, основным доводом теории стала недостаточная образованность Шекспира, который, по мнению исследователей, не мог быть автором приписываемых ему произведений.

...см. Комментарий Symons'a... — Charles Symmons «The life of William Shakespeare with some remarks upon his dramatic writings» // The dramatic works and poems of William Shakespeare with notes, original and selected, and introductory remarks to each play, by Samuel Weiler Singer, and a life of the poet, by Ch. Symmons. NJ. 1871.

Я сразу спутал карту будней... — начальная строфа стих. В. Маяковского 1913 г., записанная по памяти; у Маяковского: «Я сразу смазал карту будней...». О близости образной структуры Маяковского и Шекспира Пастернак пишет далее.

С. 328. Тут нет еще ничего последующего, байронического... — речь идет о поэтической манере раннего и позднего Маяковского.

Эразм, Томас Мор... — Эразм Роттердамский (1469-1536) — нидерландский философ-гуманист. Томас Мор (1478—1535) — английский политический деятель, канцлер, автор трактата «Утопия» (1516), друг Эразма Роттердамского. Был казнен за отказ признать короля главой англиканской церкви; канонизирован в 1935 г.

1476 Caxtonpress. — В 1476 году английский типограф Уильям Кэк-стон (1422-1491) ввез в Англию первый печатный станок и напечатал первую книгу «Изречения философов» (1477).

Низкого происхождения кардинал Вольси... — кардинал Йоркский Томас Уолси (Wolsey; 1473-1530) был министром юстиции при Генрихе VIII в 1513-1529 гг.

БракГенриха VIII... — английский король Генрих VI II Тюдор (1491-1547), не получив разрешения от Римского папы на развод, в 1534 г. провозгласил себя главой англиканской церкви и заключил брак с Анной Болейн.

С. 329. ...диспенсация, данная папой. — Папское разрешение на развод (1529) Генриха VIII с Екатериной Арагонской так и не было получено.

The tyranny of Cromwelll... — тирания Кромвеля. В 1653 г. Оливер Кромвель (1599—1658) стал лордом-протектором и основал политику единоличной военной диктатуры, так называемый протекторат.

Thomas Cromwelnpu Генрихе VIII. — Томас Кромвель (1485-1540) — канцлер при короле Генрихе VIII, реформатор, был казнен.

Сравнить Горацио и Виттенберг, почему не университетский город. — Упоминание о том, что Горацио учился в Виттенберге («Гамлет», акт I, сц. 2) дает возможность сопоставить с обучением известного лондонского проповедника Тиндала в Виттенберге у Мартина Лютера (1483— 1546), деятеля Реформации и переводчика Библии на немецкий язык, сформулировавшего основные положения протестантизма. Именно в Виттенберге в 1517 г. Лютер выступил с тезисами против католических индульгенций, что положило начало движению Реформации в Германии и созданию лютеранства.

...филология слова Wittenberg. — Название немецкого города Виттенберг родственно слову wittern — предчувствовать.

С. 330. Сравни сонет CXXI. — Пастернак приводит вторую строку 121-го сонета Шекспира в параллель со знаменитым монологом Гамлета и его темой утверждения жизни: «When "not to be" receives reproach of "being"» («Когда "не бытие" получает упрек со стороны "бытия"». — англ.).

Матью Арнольд. Сонет о Шекспире. — Мэтью Арнолд (1822—1888) — английский поэт, автор сонета «Шекспир»: «Others abide our questions. Thou art free...» («Все отвечают на наш вопрос. Ты свободен». — англ.).

Matthew Arnold. «The English Mind»... — «Английский дух» — основная тема работы Арнолда «Влияние академий на литературу» («The Literary Influence of Acadйmies», 1864 //Arnold Matthew. Selected Criticism of. N. Y., 1972). Далее следует цитата из этой работы:

«Of what we call genius energy...» («То, что мы называем энергией...». С. 73).

...heartless exercise in the forms of the Petrarchan convention... — цитата из статьи о Шекспире в энциклопедии Британика: «Их главная тема объяснялась по-разному, как сущность философской аллегории, как сила драматического воображения, или как холодные упражнения в формах, обусловленных традицией Петрарки» («...theirsubject-matterhas been variously explained as being of the nature of a philosophical allegory, or effort of the dramatic imagination, or of a heartless exercise in the forms of the Petrarchan convention». P. 444. Shakespeare. Encyclopaedia Britannica. Vol. 20).

С. 332. John-a-Dreams. — Из монолога Гамлета «Один я. Наконец-то...» (акт 11, сц. 2): «Yet I, / A dull muddy mettled raskall, peak, / Likes John-a-dreams, unpregnant of my cause...» («А я, / Тупой и жалкий выродок, слоняюсь / В сонливой лени, и ни о себе / Не заикнусь...». — Перевод Пастернака).

Грибоедовское: Когда-нибудь я с бала да в могилу. — Слова графини Хрюминой-бабушки из «Горя от ума» А. С. Грибоедова: «Когда-нибудь я с лапа та в могилу» (действие IV, явл. 1).

(Hamlet. In ту grave?) — Слова Гамлета: «Куда, в могилу?», сказанные в ответ на предложение Полония: «Не уйти ли подальше с открытого воздуха, милорд?» (акт II, сц. 2; перевод Пастернака).

К Hamlet'y P<layer> K<ing> в III акте: задолжали, остались должны. — Слова Короля на сцене из «Гамлета»: «Most necessary, 4is that we forget / To pay ourselves what to ourselves is debt» («Чтоб жить, должны мы клятвы забывать, / Которые торопимся давать» — акт III, сц. 2; перевод Пастернака).

Sir Ph. Sidney... — Сэр Филип Сидни (1554-1586) — английский поэт и государственный деятель, автор первого в английской поэзии цикла сонетов «Астрофил и Стелла» (1581-1583), явно повлиявшего на сонеты Шекспира.

«Pool, said ту muse to те, look in thy heart and write». — «Глупец, — сказала мне муза, — загляни себе в сердце и пиши» (сонет 1, строка 14, из цикла Ф. Сидни «Астрофил и Стелла»).

«Poor layman I, for sacred robes unfit». — «Бедняга я, к священству непригодный» (сонет 74, строка 14, из цикла «Астрофил и Стелла»).

Письмо Ф. Сидни к королеве Елизавете против брака с герцогом Анжуйским. — Филип Сидни выступил против брака Елизаветы с католиком — наследником французского престола (1581), после чего был отдален от двора, но брак все равно не состоялся. Знаменитый философ и историк Дэвид Юм (1711-1776) в своей «Истории Англии» (1753-1762) пересказывает содержание письма Сидни: «Он сказал ей, что безопасность ее правления полностью зависит от любви подданных-протестантов и нет лучшего способа превратить эту любовь в ненависть, чем выйти замуж за принца, который приходится сыном коварной Екатерине, братом жестокому и коварному Карлу, и который, к тому же, обагрил свои руки кровью невинных и беззащитных протестантов <...> что сам герцог показал себя как человек беспокойный и часто нарушал присягу, данную собственному брату и королю, что едва ли он подчинится женщине, которой он намеревается повелевать, как муж <...> Это осуждение вызвало у королевы глубокое беспокойство и нерешительность, и она размышляла над ним, проведя несколько ночей без сна и отдыха», прежде чем оборвать нежные отношения с герцогом (The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688. Vol. IV. Boston, 1854. P. 188-189).

К 1-й сцене в Гамлете. — Имеются в виду слова Марцелла: «Чем вызвана отливка медных пушек, / И ввоз оружья из-за рубежа» (акт I, сц. 1; перевод Пастернака).

Убийца короля, новый король и супруг вдовы: Босвелл — Дарнли — М. Стюарт. — Джемс Гепберн граф Босвелл (Ботвел) в сообществе с другими заговорщиками убил мужа Марии Стюарт Генри Дарнли 10 февр. 1567 г. и стал ее третьим мужем. Пастернак сопоставляет брак матери Гамлета королевы Гертруды с убийцей ее мужа Клавдием с аналогичной ситуацией в биографии Марии Стюарт.

Не забыть... заметок и работ Franзois Victor Hugo... — сына Виктора Гюго, переводчика Шекспира (см. выше).

...у Irving'a в Hamlet fe в примечаньи 326 на 124 стр. (Vol. VIII). — Генри Ирвинг (1838—1905) — актер, режиссер, автор книги: «Hamlet, a tragedy in five acts, by William Shakespeare, as arranged for stage and presented for the Lyceum thйвtre 1878 by Henry Irving». London, 1879.

...все выписки из Юма о парламентских сессиях (П. Вентворта)... — ссылка на несохранившиеся выписки Пастернака из Юма, касающиеся выступления члена палаты общин пуританина Питера Уэнтуорта (Wentworth), «человека свободного в высшей степени», на заседаниях 29 мая 1571 г. и 8 февр. 1576 г. Уэнтуорт защищал свободу слова, как «привилегии парламента», от лести и неискренности, которые «оскорбляют королеву и в высшей степени неприятны совету». Обе речи, по словам

Юма, «казались наброском тех принципов свободы, которые были счастливым образом завоеваны дальнейшим развитием Англии» (David Hume. The History of England. London, 1796. Vol. III. P. 325, 354-356).

С. 333. Елизавета в письме к Якову Шотландскому... — «Елизавета писала Якову письмо, в котором цитировала нравственные высказывания Исократа, косвенно затрагивая его непостоянство и невыполнение данных ей обязательств. В своем ответе Яков, соглашаясь с ее оценками, платил ей той же монетой и включил два пассажа из Исократа, направив их против нее» (David Hume. The History of England. London, 1796.

Vol. III. P. 374). Исократ (436—338 до н. э.) — афинский оратор. Переписка Елизаветы с Яковом VI Шотландским была начата в 1585 г. и длилась до ее смерти в 1603 г.

...Aulularia Плавта в King's College Church в Кембридже. — Сведения взяты из книги Агнес Стрикланд «Жизнь королевы Елизаветы»: The Life of Queen Elizabeth. Everyman, London, 1906. Постановка «Комедии горшка» римского драматурга Плавта в студенческом театре в Кембридже в помещении King's College Chapel состоялась летом 1564 г. «Когда все в церкви было приготовлено для спектакля, вошли лорд Чемберлен и Сесил, в сопровождении многочисленной стражи с зажженными факелами в руках, никакого другого освещения в спектакле не было использовано. Стража заняла свои места. Горящие по обеим сторонам сцены факелы создавали удивительный живописный эффект ослепительного света и попадали в зал сквозь группы зрителей» (С. 201-207).

...в записках Джемса Мелвиля, шотландского посланника... — А. Стрикланд приводит большие цитаты из «Исторических мемуаров» Джеймса Мелвилла, в которых пересказываются его разговоры с королевой о том, кто красивее, она или ее сводная сестра королева Мария (С. 201-207).

Примеры натянутого остроумничанья (как у шутов Шекспира)... — неостроумные реплики шута в «Короле Лире» возмущали Л. Н. Толстого («О Шекспире и о драме», 1906). Пастернак имеет в виду слова А. Стрикланд: «Елизавета любила пошутить и то и дело пускала в ход каламбуры. В тот год она послала Мэна (Man), настоятеля в Глостере, послом к Филипу Испанскому, чьим представителем при английском дворе был Гусман, настоятель в Толедо. Елизавета была низкого мнения о настоятеле Мэне и его способностях, и эта точка зрения выражалась злым каламбуром ее величества. Она сказала: "Королю Филипу был послан человек (Man), который не лучше гуся (goose)" (Gusman — man, not a whit better than a goose...). Так же она сочинила словесную шараду на имя Nolл. No — L. The word of dйniai and letter offifty («Слово отрицай ия^ и цифра "пятьдесят" составляют имя человека, который никогда не будет преуспевать») — С. 215—216. Буквой «L» в римской нумерации обозначается цифра пятьдесят.

...ее вынужденного затворничества в царствование Марии Кровавой... — Мария I Тюдор — английская королева, дочь Генриха VIII и сводная сестра Елизаветы; годы ее правления (1553-1558) ознаменовались жестоким подавлением сторонников Реформации.

Victor Hugo. Shakespeare. — Выписки из трактата Виктора Гюго «Уильям Шекспир» (1864), писавшегося как предисловие к переводам пьес Шекспира, сделанным его сыном Франсуа Гюго. Трактат был написан Гюго на Гернси, острове в Атлантическом океане, куда он был сослан.

С. 334. По поводу «Шекспировских молодцов, малых» у Гюго другое (стр. П5). — В рассказе о «шекспировских малых» Гюго следовал

С. Джонсону. «Но у этой истории нет никаких серьезных оснований» (С. Шенбаум. Шекспир: Краткая документальная биография. М., 1985. С. 196-197).

Шекспир и Маяковский. — Сопоставление молодого Маяковского с Шекспиром сделано в стих. «Шекспир» (1919). «Есть у обоих поэтов (Шекспира и Маяковского. — Е. П.) и природное, так сказать, врожденное сходство, — говорил Пастернак А. Гладкову, — например, в типе их остроумия» (Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 110).

...предсмертные слова Меркуцио: Iam peppered, I warrant, for this world. — В переводе Пастернака: «Для этого света я переперчен, дело ясное». Страницы этой цитаты и следующих указаны Пастернаком по изданию: Shakespeare's Tragйdies. Everyman's Library. Edited by Ernest Rhys. London: J.M.Dent and Sons. Ltd. N.Y.: E.P.Dutton and Co. 1913.

...предсмертные слова Ромео...: Thou desperatepilot; now at once run on / The dashing rocks thy sea-sick weary bark. — В переводе Пастернака: «Сюда, сюда, угрюмый перевозчик! / Пора разбить потрепанный корабль / С разбега о береговые скалы» (акт V, сц. 3). Метафоры, использованные в этих репликах, повторены в предсмертной записке Маяковского: «Как говорят — "инцидент исперчен", / Любовная лодка / разбилась о быт. / Я с жизнью в расчете / и не к чему перечень / взаимных болей, / бед / и обид» (1930). А. Гладков записал слова Пастернака: «Я нашел в тексте "Ромео и Джульетты,, много почти дословных сходств с образной системой Маяковского (и в том числе даже "любовную лодку", натолкнувшуюся на быт, — финальные реплики Ромео). Здесь сходство настолько близко, что мне пришлось его уничтожить, чтобы оно не бросалось в глаза» (Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 110).

Акт Vсцена Iu III... What, ho!apothecary! O, true apothecary!— Эти слова Ромео в переводе Пастернака: «Аптекарь! Эй, аптекарь» и «Ты не солгал, / Аптекарь!» (акт 5, сц. 1 и 3). В поэме Маяковского «Человек» (глава «Вознесение Маяковского») — слова, обращенные к аптекарю: «Аптекарь, / дай / душу / без боли / в просторы вывести» (1916).

Венер Шекспира в Чистополе. — Подготовка к вечеру чтения «Ромео и Джульетты», который был назначен на 11 февраля 1942 г., годовщину смерти Пушкина (и день рождения Пастернака). К этому вечеру Пастернак торопился с окончанием перевода и, судя по конспекту, в своем вводном слове намеревался говорить о влиянии Шекспира на Пушкина. Чтение перевода в Доме учителя в Чистополе состоялось 26 февр. 1942 г., сбор с него пошел на подарки солдатам. «Под вечер в городе авария электростанции и свету нет. Б. Л. читает, освещаемый двумя керосиновыми лампочками. Зал почти полон. ТУг вся писательская колония и много местной интеллигенции...», — записал А. Гладков. Слов Пастернака о восприятии Шекспира в русской литературе Гладков не запомнил. «Как обычно, перед тем, как начать читать, он говорит вступительные замечания, растекается в них, перескакивает с одного на другое, запутывается и, наконец, обрывает» (Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 115, 116).

С. 335. Отношение Ап. Григорьева к книге Гюго. — В письме к С. Н. Дурылину Пастернак советовал ему посмотреть книгу Гюго о Шекспире: «Ее очень любил Ап. Григорьев и^ссылался на нее, как на прообраз того "цветного, органического" и пр. искусства, с мечтою о котором он носился» (29 июня 1945). Отзыв Григорьева о книге Гюго — в его статье: «Парадоксы органической критики (Письма к Ф. М. Достоевскому)»: Письмо второе//Ап. Григорьев. Собр. соч. Вып. 2. Основания органической критики. М., 1915.

Быстрота работы, импульсивность, неотделанность... — в «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946), в главе «Подлинность шекс-пирова авторства», Пастернак перечисляет повторения некоторых сюжетных мотивов и образов в пределах одного произведения и делает вывод: «Когда переводчик натыкается на повторения <...> Тогда

с осязательностью, которая не дана исследователю и биографу, переводчику открывается определенность того, что жило в истории лицо, которое называлось Шекспиром и было гением. <...> вынужденное писать в среднем по две пьесы в год, оно не имело времени перечитывать себя и, сплошь да рядом забывало сделанное накануне, второпях повторялось».

...в одном месте смерть унесла всех детей Капулетти... — слова Ка-пулетти: «Мои надежды пожрала могила, / И небо только дочь мне сохранило» («Ромео и Джульетта». Акт I, сц. 2; перевод Пастернака).

...в другом — небо не благословило их детьми, даровав только единственную дочь... — «Роптали, дураки, / Что дочь у нас одна...» (там же, акт III, сц. 5). Пастернак в своем переводе постарался снять это противоречие. У Шекспира Капулетти в этом месте говорит: «That God had lent us this only child» («Что Бог послал нам только одного ребенка». — англ.)

...в Гамлете иронический ответ: все только не к делу... и матери: все, только не то, что надо... — на вопрос Розенкранца, желавшего скрыть, что его вызвал король: «Что нам сказать, милорд?», Гамлет отвечает: «Ах, да что угодно, только не к делу!» (акт II, сц. 2). Аналогичным образом матери, которая спрашивала его: «Что ж теперь мне делать?», Гамлет говорит: «О, лишь не то, что я сейчас скажу» (акт III, сц. 4; перевод Пастернака).

...куда ветер дует — в разговоре Горацио и флейты... — имеется в виду разговор с Горацио, которого Гамлет отличает за то, что он самостоятельный человек и не позволит, чтобы на нем играли, как на дудке: «Он не рожок под пальцами судьбы...». В той же сцене Гамлет после отказа Гильденстерна поиграть на флейте возмущается тем, что тот ставит его ниже «этой маленькой вещицы, которая нарочно приспособлена для игры»: «Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали! Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знанье моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны» (акт III, сц. 2; перевод Пастернака); те же примеры повторений Пастернак приводит в «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946).

...колесо Фортуны обрушьте с облаков, и король (водоподъемное колесо с передачей, которое крушит и т. д.). — В своем монологе о гибели Приама и жестокости Фортуны Первый актер обращается к богам с просьбой отобрать у нее колесо: «Блудишь, Фортуна! Дайте ей отставку, / О боги, отымите колесо, / Разбейте обод, выломайте спицы, / И круглый вал скатите с облаков / В тартарары!» (акт II, сц. 2). В другом месте Розенкранц сопоставляет кончину короля с крушением колеса водоподъемного ворота: «Кончина короля / Не просто смерть. Она уносит в бездну / Всех близстоящих. Это — колесо, / Торчащее у края горной кручи...» (акт III, сц. 3; перевод Пастернака). См. тот же пример в «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946).

В «Ромео и Джульетте» читал матерьял... — запись относится к замечаниям М. М. Морозова по поводу ремарки в переводе Пастернака «Ромео и Джульетты»: «Ромео (одетый монахом)». Морозов считает, что «Ромео одет не монахом, а паломником <...> В этом ведь и весь смысл метафор последующего сонета-диалога между Ромео и Джульеттой <...> "Склоните слух ко мне, святая мать"» («Мастерство перевода». М., 1970. С. 354). Возможно, что «матерьялом» Пастернак называет поэму Артура Брука «Трагическая история Ромеуса и Юлиеты» (1562), легшую в основу сюжета трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта».

Исследование Суинберна... — Алджернон Чарлз Суинберн, «Очерк о Шекспире» («A study of Shakespeare»), 1879.

...работа во Мхате над отделкой текста. — Для постановки «Гамлета» во МХАТе в 1940—1941 гг. Пастернаку пришлось переделывать отдельные реплики для легкости актерского чтения и понимания на слух. «К продуманным и в большинстве случаев

вполне обоснованным возражениям Владимира Ивановича (Немировича-Данченко. — Е. П.) стали прибавляться многочисленные "рекламации" уже репетировавших "Гамлета" актеров <...> Но он (Пастернак. — Е. П.) принимал это все необыкновенно кротко, — вспоминал В. Я. Виленкин. — Разве что в ответ на какую-нибудь уже совершеннейшую чепуху вдруг застонет: "Господи, какие дураки" — или еще что-нибудь бросит ироническое» (Воспоминания. С. 476-477).

Конспект по книге: VicU Hugo «William Shakespeare» (С. 336). — Автограф в тетради с «Записками о Шекспире». Выписки из первых книг трактата Виктора Гюго «Уильям Шекспир» (Paris, 1864), написанного в качестве предисловия к переводам Шекспира его сына Франсуа Виктора Гюго. Французские цитаты перемежаются авторскими соображениями.

Александр Константинович Гладков вспоминал о «наслаждении», которым Пастернак делился с ним, читая книгу Гюго в Чистополе зимой 1942 г. «Я читаю ее понемногу. Она возбуждает столько мыслей, что большими порциями читать ее просто невозможно. Это сокровищница мыслей, и не только о Шекспире, но и об искусстве вообще». Гладков приводит обширные цитаты, которые ему читал Пастернак, о простоте в искусстве, зажигательности стиля Шекспира и о Гамлете. В конспекте этих мест нет. Непонятно, как Гладков мог их удержать в памяти, вероятно, ему переводила эти места его близкий друг Ц. И. Кин, потому что он не читал по-французски. «Вы знаете, — передает Гладков слова Пастернака, — с тех пор как я работаю над переводами Шекспира, мне хочется написать что-то о нем. Нет, вернее, мне хотелось, пока я не прочел эту книгу Гюго. Теперь я просто не смею» (Встречи с Пастернаком. М., 2002. С. 94,96).

О книге Гюго Пастернак писал С. Н. Дурылину 29 июня 1945 г.: «На 300 страниц глупостей и трескотни, как всегда у Гюго, десятка полтора страниц действительно поразительных и, по счастью, вначале. Он писал ее в эмиграции, на Гернсее, вперемежку с "Тружениками моря", и веяние политического изгнания и близкого моря хорошо чувствуется и прямо названы в ней».

Французские выписки Пастернака приводятся выборочно, в первую очередь даны подчеркнутые места и фразы; пропуски обозначены <...>, собственные соображения и авторский пересказ даны полностью.

С. 336. La Fontaine— Жан деЛафонтен (1621-1695) — французский поэт, прославился своими баснями (1668—1694) на сюжеты Эзопа, Федра и др.

С. 337—338. Далее главы... об Иове <...> об Исайе <...> Езекиил. — Речь идет о Книге Иова и Книгах пророков Исайи и Иезекииля Ветхого Завета.

С. 338. Lucrice — Тит Лукреций Кар (ок. 99-55 до н. э.) — римский поэт и философ, автор поэмы «О природе вещей», излагающей учение Эпикура.

Juvйnal—Децим Юний Ювенал (ок. 60 — ок. 127) — римский поэт, автор «Сатир», направленных против пороков императорского Рима.

Tacite... — Публий Корнелий Тацит (ок. 55 — ок. 120) — римский историк, автор книг «Анналы», «История» и «Германия», посвященных истории Рима и быту древних германцев.

...о злодеяньях Калигулы: Il offre a l'univers ce spectacle sinistre... — римский император Калигула (12-41) прославился жестокостью и самодурством, был убит преторианцами. Пастернак выписал характеристику Гюго царствования Калигулы: зловещее зрелище: крушение ума под всемогуществом власти, которая соответствовала состоянию советского общества в 1939-1940 гг. В «Докторе Живаго» слова Н. Н. Веденяпина об «изрытых оспою Калигулах», которые не подозревают, как ничтожен всякий поработитель, напрямую ассоциируются со Сталиным и духом его «империи».

La grвce est Га те de la loi <... > appartient a saint Paul. — Речь идет о Послании апостола Павла к Римлянам, в котором благодать христианства сопоставляется с Законом иудаизма: «Грех не должен над вами господствовать, ибо вы не под законом, но под благодатью» (6, 14).

С. 339. Rabelais. — Франсуа Рабле (1494-1553) — французский писатель, автор романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533—1552), в котором жестоко высмеивал ханжество и аскетизм.

Разговор о... от Рамаяны до Романсеро, о Нибелунгах... — Рамаяна — древнеиндийская эпическая поэма на санскрите. Современный вид приобрела ко Ив. Романсеро — собрание испанских народных, лироэпи-ческих романсов XIV в., главным образом на тему героической борьбы с маврами; как жанр окончательно сложился к началу XVII в. «Песнь о Нибелунгах» — немецкий героический эпос XIII в.

С. 341. Птолемей Эвергет — египетский фараон Птоломей VIII (Эвергет II; 180—117 до н. э.), занимался также исправлениями текстов Гомера, сочинениями заметок о достопримечательностях стран и народов.

...времена Соломина. — Битва при острове Саламин произошла в 480 г. до н. э. в ходе греко-персидской войны. При этом был уничтожен огромный флот персидского царя Ксеркса.

В VII веке Омар сжег Александрийскую библиотеку. — Арабский калиф Омар ибн аль-Хаттаб в 634—644 гг. завоевал Сирию, Персию и Египет.

Абульфараж—Абу-Ль-Фарадж (лит. имя Григорий-Иоанн-Бар-Эб-рей; 1226-1286) — сирийский писатель, глава монофизитов, автор трудов по истории и философии. Наиболее известна «Книга занимательных историй».

С. 342. Аристофан презирал гражданственное... начало в Сократе... — Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреч. комедиограф. В комедии «Облака» высмеивал софистику, наносящую вред общественной нравственности. Представителем софистики в комедии назван Сократ, что говорит о неверном представлении Аристофана о подлинной философии Сократа.

...saint Franзois de Sales — святой Франциск Сальский (1567— 1622) — епископ в Женеве, автор книг «Introduction a la vie dйvote» («Введение в жизнь верующего») и «Traitй de l'amour de Dieu» («Трактат о любви к Богу»).

Пратинас (VI в. до н. э.) — один из древнейших греческих трагиков, состязался с Эсхилом, перерабатывал народные сатирические хоры в драматическую форму.

Агафон, друг Эврипида... — древнегреч. трагик (ок. 448 — ок. 400 до н. э.). Платон ввел его персонажем в свой диалог «Пир», Аристотель упоминает его в «Поэтике».

...в Додону запросить Локсия... — город на севере Греции в Эпире, знаменитый благодаря древнейшему в Греции оракулу. Локсий — одно из имен Аполлона.

Туг... Sldon... — древние финикийские города на побережье Средиземного моря, на территории современного Ливана; упоминаются в Евангелии как языческие (Мф. 11, 21-22; Л к. 10, 13).

С. 343. ...влиянья, оказанного на Ап. Григорьева. — См. цит. выше письмо С. Н.Дурылину, в котором Пастернак писал об отношении А. Григорьева к Шекспиру и книге Гюго (29 июня 1945).

La sobriйtй en poйsie est pauvretй, la simplicitй est grandeur (Темнота поэзии — ее бедность, простота — ее величие). — Понимание сложности и простоты в поэзии, выраженное здесь Гюго, близко Пастернаку, которого критика упрекала в сложности. «У Вас обо мне ложное представление, — писал он Горькому в ответ на пожелание «простоты воображенья и языка». — Я всегда стремился к простоте и никогда к ней стремиться не перестану» (4янв. 1928).

С. 344. Le drame de Shakespeare marche avec une sorte de rytme йperdu (Драма Шекспира идет под какой-то самозабвенный ритм) — Ср.: «Ритм Шекспира — первооснова его поэзии <...> Ритм лежит в основании шекспировских текстов. <...> Ритмическими взрывами объясняются некоторые стилистические капризы Шекспира» («Замечания к переводам из Шекспира», 1946, гл. «Ритм Шекспира»).

С. 345. Zonle aussi йternel, qu 'Homire (Зоил так же вечен, как Гомер). — Зоил — древнегреч. ритор (ок. 400—330 до н. э.), известен своими резкими нападками на поэмы Гомера. Его имя стало нарицательным обозначением недовольного всем, придирчивого критика.

...двойная конструкция действия... — речь идет о приеме композиции в драмах Шекспира, который параллельно основному действию или характеру персонажа дает ему некоторую аналогию среди второстепенных персонажей или ситуаций сюжета. В отличие от исследователей, видевших в таком дублировании недостаток, Гюго оправдывает этот прием, как зеркальную симметрию, характерную для эпохи Возрождения.

...простые автоматические повторенья написанного... — Пастернак отмечал повторяющиеся перифразы метафор и выражений у Шекспира, разметил своими отчеркиваниями на полях различные места в текстах и выписал-некоторые из них в своих черновых «Заметках о Шекспире» (1940—1942). В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946) он объясняет эти повторения торопливостью «человека, не стыдившегося описок, зевавшего перед лицом веков от усталости» (гл. «Подлинность Шекспирова авторства»).

Гамлет удвоенный в Лаэрте (месть за убийство отца). — В Лаэрте повторяется ситуация Гамлета, мстящего за отца, но, в отличие от него, Лаэрт действует энергично и решительно.

Фронтовой дневник (С. 346). — Собр. соч. Т. 4 (не полностью). — Автограф в маленьком блокноте.

Записи делались непосредственно во время поездки на фронт в составе писательской бригады с 27 авг. по Юсент. 1943 г. Позднее они легли в основу военных очерков «Освобожденный город» и «Поездка в армию» (1943). Смысл кратких записей дневника проясняется сопоставлением с текстом этих очерков.

С. 346. Тула... Жаворонков. Баррикады. — См. в очерке «Поездка в армию»: «Мы пообедали в Туле, где сохранились уличные баррикады <...> герой и устроитель т. Жаворонков...»

Ал<ександ>ра Абрамовна Кукушкина — секретарь Чернского райкома.

...чудесные девушки Вера и пр. — См.: «Девушки напоминали лучшую университетскую молодежь прошлого, курсисток девятьсот пятого года. <...> На них налет высшей русской одаренности» (там же).

С. 347. Впечатление большого европейского города... — см.: «Он (Орел. — Е. Я.), наверное, был необычайно красив, как позволяют думать его камни, и производил впечатление большого европейского города...» (там же).

Район вокруг парка. Могила полковника Гуртьева... — см.: «...по краям большого парка, где стоит скромная и славная могила командира 308-й стрелковой дивизии...» (там же). Генерал Л. Н. Гуртьев погиб во время взятия Орла.

...продолжалирваться дома. — См.: «...где-то с треском взлетают на воздух отдельные кирпичные одиночки, и сползают и падают целые расслабленные кварталы...» («Поездка в армию»).

Чудовищность многочисленных каменных развалин... — см.: «...когда вам покажут три тысячи огромных бесформенных куч, щебенных и ще-пяных. У вас закружится голова, а глаз обессилеет, взмолится о милости...» (там же).

...к горечи Карачевского зрелища примешивается сознание, что если бы для восстановления разрушенных городов... — вызванная зрелищем разрушений и русской бездомности мысль о необходимости изменения политической системы была также высказана друзьям по писательской бригаде во время поездки в машине (взрыв в Dodge'e). Возмущение, которым были встречены слова Пастернака, подкрепляли его соображение о том, что надеяться на эти изменения не приходится, но наоборот, — всем на свете будут жертвовать системе.

Мимо изб шли войска. Стрелковые полки с автоматами... — см.: «Это армия на марше. После июльского рывка мы безостановочно продвигаемся частыми и быстрыми переходами на запад» («Поездка в армию»).

С. 348. Встреча в Военном совете. Знакомство с генералом... Горбатовым... Кононовым... Сабенниковым. — Прием участников писательской бригады, которых знакомили с «творцами орловской победы», членами Военного совета Третьей армии, описан в «Поездке в армию». Они вместе обсуждали будущую работу над сборником, получившим название «В боях за Орел», в который вошли очерки и стихи, посвященные освобождению Орла. Разговор с А. В. Горбатовым касался, в частности, его погибшего друга генерала Л, Н. Гуртьева, героя Сталинграда, фигура которого особенно интересовала Пастернака. Гуртьеву посвящено стих. «Ожившая фреска» (1944).

Осмотр немецкого (узла сопротивленья ?) блокгауза за рекой. — Описание этого блокгауза, расположенного в каменной конюшне на берегу реки Зуши, встречается в военных стихах Пастернака 1943 г. и Эпилоге «Доктора Живаго».

...заехал на коне ротный командир капитан Добровольский... — нагонявший свою часть капитан Добровольский, чье лицо показалось Пастернаку знакомым, упоминается также в очерке «Поездка в армию».

Ночевка на полу в избе. Конопляник. — Приторный запах конопли, мешающий спать, возникает потом у Пастернака в военных стихах 1943 г. и Эпилоге «Доктора Живаго».

Симоновы с Трегубом уезжают в 308-ю... — поэт Константин Михайлович Симонов (1915-1979) с киноактрисой Валентиной Серовой и журналист Семен Адольфович Трегуб, который в очерке «Ожившая фреска» вспоминал о поездке на фронт осенью 1943 г. («Спутники сердца». М., 1964). 308-я дивизия, в которую Пастернак так и не попал, была дивизией генерала Л. Н. Гуртьева.

Отвозим Серафимовича и Островскую... — писатель Александр Серафимович Серафимович (1863-1949) и Раиса Порфирьевна, жена Николая Островского.

С. 349. Всеволода Иванова и Антокольского. — Всеволод Вячеславович Иванов (1895—1963), в дневнике которого есть несколько записей об этой поездке (сб. «Всеволод Иванов — писатель и человек». М., 1974), и поэт Павел Григорьевич Антокольский (1896-1978).

...ночь с Фединым в палатке. — Константин Александрович Федин (1892—1977); ночь, проведенная в палатке, отразилась в черновых набросках к поэме «Зарево» (1943).

Наутро перелом пластинки. — Неприятность с зубным протезом сказалась на дальнейших передвижениях Пастернака по расположению армии.

Разговор в селе Белый Колодезь. Старые бабы в паневах. — См.: «Счастье села заключалось в том, что оно было не совершенно стерто с лица земли и, когда уходили немцы, хлеб еще только колосился и они не успели потравить его и сжечь». Там же, в «Поездке в армию», Пастернак описал сохранившийся в селе традиционный русский костюм крестьянок: белые зипуны с красной оторочкой поверх черных клетчатых панев, лапти с онучами и платки.

Из лесу наблюдали пожар и взрывы села. — См.: «Большинство угнали, и лишь немногим удалось спрятаться в лесу. Зажимая детишкам рты и заматывая морды коровам, чтобы не мычали, они отсиживались в чаще, а ночами смотрели с опушки, как жгут их дома...» («Поездка в армию»).

Все будет своим. — Ответ молодому человеку свидетельствует об уверенности крестьян в невозможности возврата к колхозам и деления добра на свое и общественное.

Афиногенов говорил... — Александр Николаевич Афиногенов (1904— 1941) — драматург, работал в Совинформбюро, был убит осколком бомбы, влетевшим в окно; Пастернак вспоминает его рассказы начала войны.

С. 350. Рассказ майора Кузина... об операции под Опальковом (при-ползли рожью и ворвались в деревню). — Этот рассказ отразился в стих. «Разведчики» (1943).

Донесла соседка, гулявшая с немцами, так и говорила, что донесу. — В очерке «Поездка в армию» Пастернак называет свою собеседницу В. Ф. и подробно восстанавливает ее рассказ: «Я на вас докажу, вы передо мной хоть по полу катайтесь <...> говорит молодая и незлая их соседка-беспутница...».

Венчались и увозили жен на самолетах, а за городом у рощи сбрасывали с самолетов на землю. — Аналогичный рассказ записан в «Дневниках» Вс. Иванова (М., 2001. С. 309).

С. 351. ...комсомольское движенье корчагинцев... — о возникновении этого движения см. в «Поездке в армию».

...унтером Пришибеевым... — ставшее нарицательным имя персонажа из известного рассказа А. П. Чехова.

Неуместность всех разговоров перед лицом людей, обреченных смерти. — Несколько слов Пастернака из выступления на митинге корчагинцев записал С. А. Трегуб: «Счастье покупается дорогой ценой. Вы — самая дорогая цена. И я, человек тыла, низко кланяюсь вам, людям переднего края» («Спутники сердца». М., 1964. С. 201-202).

...право иметь или заводить собственное лицо. — После этих слов идет немецкое письмо, переписанное Пастернаком в дневник.

Антология английской поэзии (Отзыв) (С. 358). — Собр. соч. Т. 4. — Автограф (РГАЛИ, ф. 2980, оп. 1, ед. хр. 1238). Издательская рецензия на сборник, составленный А. И. Старцевым. По просьбе составителя Пастернак вскоре перевел для этой антологии четыре стихотворения П.-Б. Шелли; в предпосланных к их публикации в журнале «Знамя» (1944, № 1) «Заметках переводчика» он использовал сформулированные в «Отзыве...» мысли о музыкальности английской поэзии.

Первое знакомство Пастернака с английской поэзией относится к 1910-м гг., когда он выучил английский язык, чтобы читать в оригинале Эдгара По, Дж. Китса и А.-Ч. Суинберна, и мечтал о поездке в Англию. К тому же времени относятся первые переводы из Китса и Суинберна. Три стих. Китса были опубликованы в 1938 г., вероятно, они входили в состав «Антологии...».

«Антология...» осталась неизданной (ее состав неизвестен), вместо нее в 1944 г вышли «Английские баллады и песни» в переводах С. Я. Маршака, куда вошли названные в «Отзыве...» Пастернака переводы из Роберта Бернса, Редьярда Киплинга и др.

С. 359. ...переводов Козлова и Михайлова. — Иван Иванович Козлов (1779-1840) — поэт и переводчик; из английской поэзии переводил

Дж. Байрона, В. Скотта и Томаса Мура («Вечерний звон»). Михаил Ла-рионович Михайлов (1829-1865) — поэт и переводчик; известен своими переводами Г. Гейне, из английских поэтов переводил Томаса ГУда (Hood) и Томаса Мура.

С. 360. ...переводы Зенкевича из Гарди. — Михаил Александрович Зенкевич (1891-1973) — поэт и переводчик. Томас Гарди (Hardy; 1840-1928) — английский писатель и лирический поэт. В «Антологию...» была включена также в переводе Зенкевича «Ода соловью» Джона Китса (1795-1821).

...бальмонтовском Шелли... — Константин Дмитриевич Бальмонт (1867-1942) — поэт-символист; перевел Полное собрание стихотворений, поэм и драм П.-Б. Шелли (СПб., 1903-1907). Перси Биши Шелли (1792-1822) — английский поэт-романтик.

В Ленинграде времен «Всемирной литературы»... — в издательстве «Всемирная литература» (1919-1924) под редакцией Н. С. Гумилева готовилась антология английской поэзии; сделанные для нее переводы Вс. Рождественского, М. Фроловского, Г. Иванова, Г. Адамовича, Н. Оцупа и др. изданы в книге: Николай Гумилев. Антология английской поэзии. М., 2000.

...«Вальбом» дано в двух —лермонтовском и тютчевском вариантах. — «В альбом» («Как одинокая гробница...», 1836) — перевод М. Ю.Лермонтова стих. Дж. Байрона «Lines written in an album, at Malta» («Строки, написанные в альбом, на Мальте», 1809). Ф. И. Тютчев свой перевод назвал «В альбом друзьям» («Как медлит путника вниманье...», 1826).

С. 361. «Похороны грамматика» Браунинга в переводе Гутнера... — Роберт Браунинг (1812-1889) — английский поэт. Михаил Наумович Гутнер (1912-1942) — переводчик.

...в великолепном «Олене» Дэвидсона. — Джон Девидсон (1857— 1909) — шотландский поэт и драматург, мастер лирической баллады.

...поэма в переводе Лапина... — Борис Матвеевич Лапин (1905— 1941) — поэт, переводчик, сценарист. Какая поэма была включена в «Антологию...», неизвестно.

«Яхочу сказать несколько слов о Тарасе Шевченко...» (С. 361) — Автограф (РГАЛИ, ф. 2878. Новые поступления). Набросок выступления, сохранившийся в собр. И. С. Рахилло, которое предназначалось для радиопередачи, посвященной украинскому поэту Тарасу Григорьевичу Шевченко (1814-1861). В 1938 г. Пастернак перевел поэму Шевченко «Мария» (1895), а в 1945 г. два стихотворения.

С. 362. Обстоятельства из жизни Христа и Марии... — темы и образы Евангелия и Библейской истории составляют содержание многих стихов Шевченко.

...образ молодой соблазненной и брошенной матери... — стал центральным в поэмах Шевченко «Катерина» (1838), «Батрачка» (1845) и некоторых стихотворениях.

...невенчанная женщина... предметом гонения... от которого... освободила революция. — Судьба женщины была одной из тех тем, которые всю жизнь волновали Пастернака; она отразилась в его стихах («Весеннею порою льда...», 1931, и др.) и образе Ларисы Антиповой в романе «Доктор Живаго»; нравственное оправдание революции Пастернак видел в новом социальном положении женщины.

К характеристике Блока (С. 363). — Блоковский сборник. Тарту, 1972, по автографу.

Заметки для предполагаемой статьи о Блоке писались летом 1946 г. к 25-летней годовщине со дня его смерти. Они записаны на 40 маленьких листках, вложенных в первый том посмертного собр. соч. Блока изд. «Алконост» (Берлин, «Эпоха», 1923). Разбор касается ранних книг «Ante Lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья»; стихотворения отмечены одно за другим, страницы указаны по тому: их номера даны в заметках перед каждой из анализируемых вещей (для ясности в тексте добавлено <Стр.> и выделено курсивом).

Одновременно Пастернак разметил страницы разбираемого тома. На полях отмечены целые стихотворения, строфы, отдельные строчки. Многие пометки совпадают с выписанными на листках, которые приведены в тексте работы.

Внимание Пастернака привлекают стихи, выражающие предчувствие, предвосхищение будущего. Отчеркнуто по полю раннее стих, из «Ante Lucem» (1900), в котором отразились апокалиптические настроения рубежа веков: «Увижу я, как будет погибать / Вселенная, моя отчизна. / Я буду одиноко ликовать / Над бытия ужасной тризной./ Пусть одинок, но радостен мой век, / В уничтожение влюбленный. / Да, я, как ни один великий человек, / Свидетель гибели вселенной». Дата написания — 26 июня 1900 — обведена и написано: «Интересно». С позиции человека середины XX века, пережившего гибель «вселенной», Пастернак подтверждает верность блоковского предвидения.

Снабжены комментарием 4—5-я строфы стих. «Всё ли спокойно в народе?..» из «Распутий», 1903 г., с такими словами: «— Кто ж он, народный смиритель? / — Темен и зол, и свиреп <...> / Он к неизведанным безднам / Гонит людей, как стада... / Посохом гонит железным... / — Боже! Бежим от Суда!». На полях против этого места написано: «Поразительно по случайности попаданья». Замечание не оставляет сомнений в отношений Пастернака к «народному смирителю», прославляемому «смиренным народом» за недавнюю победу в войне.

Стих. «Мой монастырь, где я томлюсь безбожно, — / Под зноем разума расплавленный гранит. / Мне душно. Мне темно под этим зноем ложным. / Я ухожу в другой палящий скит...» («Ante Lucem», 1900) отмечено словами: «Злободневн<о>, интерес искренний».

Многие пометки Пастернака относятся к ассоциациям стихов Блока с другими поэтами, — в первую очередь с Пушкиным. Отчеркнуты две первые строфы стих. «Тебя в страны чужие звали...» («Стихи о Прекрасной Даме», II, 1901), и против второй написано: «Пушкин, Шли годы». Имеются в виду слова: «Зима подкралась незаметно, / И с первым снегом со двора / Ты унесла весь пыл заветный, / Которым жили мы вчера», которые Пастернак сопоставляет с пушкинским «Я помню чудное мгновенье...»: «Шли годы. Бурь порыв мятежный / Развеял прежние мечты...». На верхнем поле над стих. «Не пой ты мне и сладостно, и нежно...» («Стихи о Прекрасной Даме», II, 1901) Пастернак записал: «Против музыки. Пушкин». Сопоставление с пушкинским стих. «Не пой, красавица, при мне...» опирается на отказ от музыки в пользу слова: «Одни слова без песен сердцу ясны».

Стих. «Кругом далекая равнина...» («Стихи о Прекрасной Даме», II, 1901), где Пастернак отчеркнул первые строфы и выделил строки 2 и 5: «Да толпы обгорелых пней...» и «Здесь между небом и землею...», вызвало ассоциации со стих. Тютчева «Безумие» (1830): «Там, где с землею обгорелой / Слился, как дым, небесный свод, — / Там в беззаботности веселой / Безумье жалкое живет». Соответственно стих. «Люблю высокие соборы...» («Стихи о Прекрасной Даме», IV, 1902) Пастернак отметил словами: «Тютчев. Я лютеран люблю богослуженье...» (1834).

Сопоставление с К. Бальмонтом вызвало стих. «Я просыпался и всходил / К окну на темные ступени...» («Стихи о Прекрасной Даме», VI, 1902); отмечена 3-я строфа и выделены строки 11-12: «Всходил к окну, и видел газ, / Мерцавший в улицах цепями». Возможно, — это ассоциация со строками: «Я на башню всходил, и дрожали ступени, / И дрожали ступени под ногой у меня» из стих. К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» (1894).

Особый интерес представляют заметки против стих. «Темно в комнатах и душно...» («Стихи о Прекрасной Даме», III, 1901). Подчеркнутая 4-я строка: «Как сердца горят над бездной» отмечена полустертой надписью: «Фон к Сердцам и спутникам»; 5-я строка: «Их костры далеко зримы» — словами: «Отсюда пошел "Близнец в тучах". Сердца и спутники». Стих. Пастернака «Сердца и спутники» заключает «Близнеца в

тучах» (1913), а зарисованный Блоком в этом стих, образ звездного неба, раскинутого над городом, стал композиционным центром первой книги Пастернака.

К замыслу работы о Блоке относится также отдельная записка, помеченная «К статье о Блоке». Ее первые слова: «Мы назвали источник той Блоковской свободы...» говорят о несохранившемся тексте, дополнением к которому она должна была бы быть (см. с. 391).

О замысле статьи о Блоке Пастернак писал Вяч. Вс. Иванову: «После войны я собирался писать о Блоке. Я разметил для себя первые его страницы поры "Ante Lucem". Тут тоже предвосхищено много будущего, воспоследовавшего, в отвлеченных слабых очертаниях, которые наивны, как слова взрослых в устах ребенка. Эти страницы и даже книги никого бы потом не остановили и так бы ничем и остались, если бы жизнь вскоре не наполнила, не подтвердила бы их. И как она драматически наполнила эти формы, какой подлила в них краски!» (1 июля 1958).

Отказ от намерения написать о Блоке Пастернак объяснял началом работы над «Доктором Живаго». Зимой 1947 г. на одном из чтений первых глав романа в кругу друзей он говорил: «Летом просили меня написать что-нибудь к блоковской годовщине. Мне очень хотелось написать о Блоке статью, и я подумал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке. (У Блока были поползновения гениальной прозы — отрывки, кусочки.) Я подчинился власти этих сил, этих слагаемых, которые оттуда — из Блока — идут и движут меня дальше» (см. «Несколько слов перед чтением первых глав "Доктора Живаго"». С. 467).

Наблюдения, сделанные в заметках «К характеристике Блока», потом нашли отражение в главе о Блоке очерка «Люди и положения» (1956).

С. 363. ..мамек о новом/В старинном грустном чертеже. — Из стих. «Юрию Верховскому» («Дождь мелкий, разговор неспешный...», 1910): «Ив шуме осени суровом / Я вспомнил вас, люблю уже / За каждый ваш намек о новом / В старинном, грустном чертеже». Ср. с приведенными выше словами из письма Пастернака Вяч. Вс. Иванову по поводу ранних стихов Блока, в которых «предвосхищено много будущего». Начиная свои заметки перечнем задатков, отделанных впоследствии, Пастернак выбирает цитату, которую можно понять как подзаголовок. Указанные в конце цифры: ///, 128 обозначают третий том издания «Алконост» и страницу, где помещено стих. «Юрию Верховскому».

(Песня Офелии. См. 34листок). — Вписано позднее. На 34-м листке — обратная отсылка: «Песня Офелии — отнести крайним». Имеется в виду стих. «Песня Офелии» («Разлучаясь с девой милой...», 1899). В книге против этого стих, соответствующая помета: «См. стр. 175».

«Старуха гадала у входа». — Из книги «Распутья», 1903 г.: «Старуха гадала у входа / О том, что было давно...».

С. 364. Неотвязный стоит на дороге... — из III книги «Стихов о Прекрасной Даме», первонач. назв.: «Колдовство», 1901 г. Вечерний городской драматизированный пейзаж в этом стих, вызывает у Пастернака чувство первого рожденья нового очень сильного мотива (Незнакомки) — имеется в виду стих. «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...», 1906, из цикла «Город»).

Ночь на новый год... — «Лежат холодные туманы...», из III книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1901 г.

«Сгущался мрак церковного порога», «Там в полусумраке собора», «Яукрыт до времени в приделе». — Из IV книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г.

Днем вершу я дела суеты... — из IV книги «Стихов о Прекрасной Даме», первонач. назв.: «Свершения», 1902 г. Пастернак отмечает, что такие определения героини, как

туманная, лживая, в манящем наряде, — сближают стих, с «Незнакомкой» (1906): предвестие «Незнакомки».

С. 365. «Там в улице стоял какой-то дом»... — из IV книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г.

Я и мир — снега, ручьи... — из IV книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г.

Приближений, сближений, сгораний... — из стих. «Мы встречались с тобой на закате...» («Стихи о Прекрасной Даме, IV, 1902).

...ритмическая быстрота перечислений. Свое, новый формальный мотив. — Отмечая в очерке «Люди и положения» (1956) прием «блоковской стремительности... блуждающей пристальности <...> беглости его наблюдений», Пастернак признает, что эта сторона поэзии Блока кажется ему «преимущественной» и наложила на него «наибольший отпечаток».

<Стр. > 135, 136, 137... — речь идет о стих. «Мы встречались с тобой на закате...», «Тебя скрывали туманы...» и «Когда святого забвения...» («Стихи о Прекрасной Даме», IV, 1902).

...будущего «ворву некошенном». — Имеется в виду стих. «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошенном...» (1910) из цикла «Родина».

Говорили короткие речи... — из V книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г.

Морис Метерлинк (1862— 1949) — бельгийский драматург, сочетавший в своем творчестве символизм и мистицизм.

За темной далью городской... — из V книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г.

Свет в окошке шатался... — там же. Эту строфу в числе некоторых других Пастернак приводит в главе о Блоке в качестве примера «беглости его наблюдений» («Люди и положения», 1956).

...зимние петербургские стихи пишутся в августе в Шахматове... — стих, датировано 6 авг. 1902 г.

С. 366.... «подглядывайье» заполняет эти устойчивые ниши символистического притворного суеверья. — См. также дальше: «Она стройна и высока» — «прятки», «подглядывайье». — В очерке «Люди и положения» (1956) Пастернак отмечал, что стиль Блока: «прятки, взбудораженность, юрко мелькающие фигурки, отрывистость» в высшей степени подходил «к духу времени, таившемуся, сокровенному, подпольному, едва вышедшему из подвалов, объяснявшемуся языком заговорщиков, главным лицом которого был город, главным событием — улица».

«Она стройна и высока»... — из VI книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г. «Прятки и подглядывание», которые подчеркивает Пастернак, особенно отчетливы в строках 3—8: «Я каждый день издалека / Следил за ней, на все готовый. / Я знал часы, когда сойдет / Она — и с нею отблеск шаткий. / И, как злодей, за поворот / Бежал за ней, играя в прятки».

При желтом свете веселились... — из VI книги «Стихов о Прекрасной Даме», 1902 г. (Во всех изданиях Блока сохраняется написание «жолтом».)

Всю ночь у стен сжимался круг... — 2-я строка из стих. «При жолтом свете веселились...» (там же). ...потом повторяется в нескольких вариантах. — 6-я строка стих. «Явился он на стройном бале...» (там же).

«Олегендах, о сказках, о тайнах»... — там же. Первонач. назв. стих. «Христос» («Речь», 21 сент. 1908).

«Religio» — цикл из двух стих.: «Любил я нежные слова...», «Безмолвный призрак в терему...» (там же).

«черный раб... в ее нетронутом алькове». — «Я — черный раб проклятой крови. / Я соблюдаю полутьму / В Ее нетронутом алькове» — строки 2-4-я из стих. «Безмолвный призрак в терему...».

Сумасшедший, распростертый ниц... Я пролью всю жизнь в последний крик. — строки 8-я и 12-я из стих. «Ты свята, но я Тебе не верю...» («Стихи о Прекрасной Даме», VI, 1902).

Я закрою голову белым,/Закричу и кинусь в поток. — 9— 10-я строки из стих. «Дома растут, как желанья...» (там же).

Я здесь один хранил... — строки 9-12-я стих. «Я их хранил в приделе Иоанна...» из цикла «Распутья», 1902 г.: «Я здесь один хранил и теплил свечи. / Один — пророк — дрожал в дыму кадил. /И в Оный День — один участник Встречи — / Я этих Встреч ни с кем не разделил».

Стою у власти, душой одинок. — Там же.

(Замечательный серый русский пейзаж...) — Имеется в виду стих. «Еще бледные зори на небе...» (там же).

С. 367. ...о символистах и своем «я»... «недоверье». — Речь идет о стих. «Я надел разноцветные перья...» (там же). В книге в 3-й строке Пастернак отметил слово «недоверье»: «Надо мной, подо мной — недоверье...». Выписанные строки 5—6-я: Вот сидят, погружаясь в дремоту,/Птицы, спутники прежних годов... и строки 9-я и 15-я: Эти бедные сонные птицы.../Удрученные снами бессилья — отчеркнуты в книге по полю и написано: «Символисты».

Песня Офелии... — «Он вчера нашептал мне много...» (там же). Пастернак сопоставляет две «Песни Офелии», раннюю, 1899 г. из книги «Ante Lucem», с этой, написанной от лица героини о событиях трехлетней давности. На полях книги Пастернак выписал страницы стихотворений 1899 г.: «См. стр. 16, 17, 19 и др.» («Разлучаясь с девой милой...» («Песня Офелии»), «Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет...», «Я шел к блаженству. Путь блестел...»).

Я изнуренный и премудрый... — из цикла «Распутья», 1902 г. Пастернак видит в этом стих, (будущий) мотив «В туманах над сверканьем рос» (из цикла «Разные стихотворения», 1905), во 2-й строке которого: «Безжалостный, святой и мудрый» звучит начальная строка стих. 1902 г.

«Голос»... «Ябуду факел мой блюсти»... «Мы всюду, мы нигде. Идем»... — следующие друг за другом три стих, из цикла «Распутья», 1902 г.

Теперь не может быть и речи... — приведены строки 14— 16-я из стих. «Мы всюду. Мы нигде. Идем...» (там же).

...нестерпимость у других... откровенно формальных рифм... или... ослабленья рифмы и перехода к ассонансам... и эстетическая действенность... этого у Блока и молодого Маяковского. — В первонач. замысел статьи о Блоке входило сопоставление поэтики Блока и Маяковского, о чем свидетельствует приписка Пастернака на автографе стих. «Памяти Цветаевой»: «Мысль этих стихотворений связана с задуманною статьей о Блоке и молодом Маяковском» (4 янв. 1944).

<Валерий Брюсов. Избранные стихотворения. Пометки на полях> (С. 368). — «Россия. Russia». Studi e ricerche a cura di Vittore Strada. № 3. Torino, 1977.

Пометки сделаны на сборнике Брюсова (Гослитиздат, 1945). Разбор четырех ранних книг Брюсова: «Juvenilia», «Chefs d'oeuvre», «Me eum esse» и «Tertia Vigilia» (1892—1901) имел непосредственное отношение к замыслу статьи о Блоке. Большая часть пометок относится к сопоставлению Брюсова с Блоком. Так же, как и в разборе Блока, поздние стихи, составившие самые знаменитые книги обоих поэтов, остались неразмеченными. Пастернак обрывает свой разбор перед книгой «Urbi et Orbi» (1903), создавшей Брюсову славу первого поэта. Стихи этих книг не имели нужды во внимательном чтении и анализе, они жили в памяти и на языке. Так же, как и в разборе поэзии Блока, Пастернаку важно было понять, как родились эти знаменитые стихи, когда и из каких задатков возник поэт. Из более позднего времени отмечено только

стих. «Памятник» (1912). Именно в это время Пастернак познакомился с поэзией Брюсова, а вскоре и с ним самим.

Ранние выступления Пастернака в печати Брюсов отметил в своем ежегодном разборе поэзии в «Русской мысли» в 1914 г. В первые послереволюционные годы Пастернак работал в Нарком просе под началом Брюсова, к этому времени у них завязались дружественные отношения. Брюсов высоко оценил написанные тогда «Сестру мою, жизнь» и «Темы и варьяции» в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» («Печать и революция», 1922, № 7). В надписях на подаренных Пастернаку книгах: «В такие дни» (1921) и «Миг» (1922) он называл его «любимейшим поэтом наших дней», а себя — «горячим поклонником его поэзии». Ответом Пастернака стало стих. «Брюсову» (1923), прочитанное на юбилейном торжестве в честь 50-летия Брюсова.

В 1938 г., 20 дек. на вечере, посвященном памяти Брюсова, Пастернак так оценивал достижения брюсовской поэзии: «Некоторые черты, которые связывались с этими фигурами наших любимцев и учителей, — это не просто психологические категории, а это свойства тех отличий, которые на них фатально выпали исторически. Если Брюсов нам кажется более сухим, чем вечно вдохновенный Блок, то это потому произошло, что Брюсову пришлось открыть для Блока урбанизм, а самому пришлось остаться блюстителем определенного движения». (См. «На вечере памяти Брюсова». С. 462.)

И вот теперь, в 1946 г., давалась итоговая оценка сделанного кумиром поколения. Разбираемая книга составлена вдовой поэта Иоанной Брюсовой, в предисловии А. Мясникова Пастернак подчеркнул цитаты из Брюсова, близкие по мысли ему самому: «Идти к совершенству — значит озарять все новые дали нашего духа, увеличивая область души». Или: «Сущность в произведениях искусства — это личность художника». Подчеркнуты четкие брюсовские определения символизма: «Все положения новой школы сводятся к одному: не давать точных, определенных образов — заставлять читателя угадывать, так как цель поэзии возбудить деятельность воображения. В этом и заключается система символизма...». И несколько далее: «Символизм не есть поэзия символов» (С. V—VII).

Высоко оценивая удачи и поэтические открытия Брюсова, Пастернак в то же время развенчивает звучащие фальшью пафос и символистские схемы, подхваченные последователями. Страницу за страницей он прослеживает становление и рост поэта, отмечает его «преждевременную совершенную технику», предварявшую серьезность содержания и обусловившую холод творческих поисков. Он отмечает находки Брюсова, радуется точности выбора «завидно подлинного» варианта из десяти «рассудочных», его счастливой способности четких формулировок. Но он не прощает «приблизительности» и «неестественности» символистского синтаксиса, случаев «несвободной, неразговорной речи», скованность системой.

Для составления предлагаемого текста «Пометок на полях» этой книги Брюсова выписаны названия (курсивом) и первые строки стихотворения, к которому относятся замечания Пастернака, приведены в качестве цитат отчеркнутые по полю и помеченные словами строфы и отдельные строки. Текстологические варианты и датировка стихотворений Брюсова даны по разбираемому изданию 1945 г.

С. 368. «Сонет к форме». — Из «Пролога» к книге «Juvenilia» (1892— 1894). Дата: 6 июня 1894. Отмечены две первые строфы.

Сравни с. 71 о вариантах. — Это отсылка к примеч., сделанному на стр. 70: «Среди десяти вариантов словесных...». С. 373.

Мы встретились с нею случайно... — из книги «Juvenilia», отдел «Первые мечты», дата: 1893. Замечание Пастернака относится ко всему стих., приведена первая строфа.

Мечты, как лентами, словами... — там же, дата: 1892. Подчеркнуты две начальные строки.

Мрачной повиликой... — там же, отдел «Новые грезы», дата: 1892. Отмечено все стих. Целиком приводится первая строфа.

«В саду». Не дремлют тени... — там же, дата: 1894. Замечание Пастернака относится ко всему стих., приводится первая строфа.

«Встреча после разлуки». — Там же, отдел «Лирические поэмы», дата: 1894. Отмечены ст. 19-21, 31-33, 37-40.

...возражения о Swinberne (?) в одной из статей Hopkins'a... — А.-Ч. Суинберн (1837-1909) — английский поэт, драматург и литературный критик. Джерард Менли Хопкинс (1844-1889) — английский поэт и священник; его стихи были впервые изданы в 1918 г. Здесь имеется в виду переписка Хопкинса, в которой дается оценка поэзии Суинберна (Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon, OUP, 1935; The letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Briges, OUP, 1935).

С. 369. «Измена». Тяжелые капли текут по стеклу... — из книги «Chefs d'oeuvre» (1894—1896), отдел «Стихи о любви», дата: 1895. Отмечены ст. 3-4, 11-12.

«Все кончено». — Там же, дата: 1895.

С. 370. «В ночной полумгле». Но чу! Что за шелест лиан?.. — там же, отдел «Криптомерии», дата: 1895. Отмечена 4-я строфа, выписана ст. 14: Опять вау-вау проказы — у Брюсова: «вау-вау проказа?».

«На журчащей Годавери», «С кометы». — Там же, даты: 15 ноября 1895 и 16 января 1895.

«Моя мечта». Ей чужд покой окованных рабынь... — там же, отдел «Холм Покинутых Святынь», дата: 1895. Подчеркнута ст. 3.

«Туманные ночи». Вся дрожа, я стою на подъезде... — там же, отдел «Будни», дата: 12—13 августа 1895. Замечание относится ко всему стих., приводятся ст. 1—3.

...какулицеиста-вольтерианца Пушкина. — См. об этом в письме к Вяч. Вс. Иванову. «Как иногда внутренне пуст и технически блестящ Пушкин-лицеист, как обгоняют, как опережают его средства выражения действительную надобность в них. Он уже может говорить обо всем, а говорить ему еще не о чем» (1 июля 1958).

«Одна». Даже с мерцаньем лампады... — из книги «Chefs d'oeuvre», отдел «Будни», дата: 1894. Отмечены ст. 3—8,17—24. Инженю — неопытная и наивная девочка (фр.).

С. 371. «Ночью». Дремлет Москва, словно самка спящего страуса... — там же, дата: 1895. Отмечена первая строфа, замечание относится к ст. 4-5.

«В камышах». Луна в облаках — далека, хороша. — Там же, дата: 22— 23 октября 1895. Подчеркнуты первые три строфы, приводятся ст. 1—2.

«Холод». ...Как царство белого снега... — из книги «Me eum esse» (1896-1897), отдел «Новые заветы», дата: 23 марта 1896. (В других изданиях Брюсова стих, печаталось без назв.) Отмечены ст. 1-2,7-8,15-16.

С. 372. «Юному поэту». ...никому не сочувствуй... — там же, дата: 15 июля 1896. Подчеркнуты ст. 5-6.

«Весна». ...Белая роза дышала на тонком стебле. — Там же, отдел «Видения», дата: 8 января 1896. Отчеркнуты ст. 1—2, 5-6.

Четкие линии гор... — там же, отдел «Скитания», дата: 1896. Приводится первая строфа.

Сравни неестественность стр. 22. — Имеется в виду замечание по поводу стих. «Измена»: «...некоторая неестественность синтаксиса, спе-циально-символистско стихотворного, как у Сологуба и Вяч. Иванова».

О, плачьте, о, плачьте... — там же, дата: 9 сентября 1896. Приводится первая строфа.

И ночи, и дни примелькались...» — там же, отдел «Веянье смерти», дата: 12 января 1896. Подчеркнуты ст. 1-2, 11-12.

, «Последние слова». И я опять пишу последние слова... — там же, дата: 24 июня 1896.

«Ия опять застыл у ног». — Имеется в виду параллель со стих. Блока «И я опять затих у ног...» (1907) из цикла «Фаина» («Заклятие огнем и мраком», 11).

Кончено, кончено! Я побежден. — Из книги «Me eum esse» (1896— 1897), отдел «Веянье смерти», дата: 17 декабря 1895. Отмечено все стих., приводятся две первые строфы.

С. 373. «Я бы умер с тайной радостью...» Я покину круг изведанный... — там же, дата: 1897. Подчеркнуты ст. 7-10.

«Годы молчания». Есть для избранных годы молчания. — Там же, отдел «Завершение», дата: 13 декабря 1896. Неестественность стр. 22, 42. — Еще одна ссылка на замечание о неестественности синтаксиса по поводу стих. «Измена» из книги «Chefs d'oeuvre».

«Я провижу гордые тени...» — из книги «Tertia Vigilia» (1898—1901), отдел «В стенах», дата: 20 марта 1899. Отмечено все стих., приводятся две первые строфы.

«В неоконченном здании» <...> Оконные встретив пробоины... — там же, отдел «Прозрения», дата: 1 февраля 1900. Отмечены 3, 4, 6 и 7-я строфы.

С. 374. «В дни запустении». Приидут дни последних запустении... — там же, дата: 1899. Отмечено все стихотворение, подчеркнуты ст. 28 и 32, приводятся ст. 1-2, 6-7, 29-32.

«Братьям соблазненным». Разве есть предел мечтателям ?.. — там же, дата: 12 июня 1899. Подчеркнуты ст. 6, 8, 10, 12, отмечены ст. 15—16, приводятся ст. 5—8, 15—16, 19—20.

С. 375. «Проблеск». Л на Востоке буйствует гроза. — Там же, дата: 1900. Подчеркнута ст. 9 и снабжена отсылкой к Мандельштаму. Возможно, имеется в виду стих. «Зверинец» (1916), в котором выражена мечта о мире Запада и Востока (у Брюсова: «Восток и Запад, хитрый Змей и Лев, / Ведут борьбу издревле, век за веком»). У Мандельштама страны Европы тоже выступают под именами геральдических зверей. «В зверинце заперев зверей, / Мы успокоимся надолго». У Брюсова: «И Змей и Лев, среди равнин и рек, / Ужель отныне мирно лягут рядом?».

«Отрады». Строфы поэзии — смысл бытия. — Там же, дата: 26 апреля 1900.

Стихотворные формы синтаксиса, как у меня. — Имеется в виду заключительная строка стих. «Опять весна» (1941): «Речь половодья — бред бытия».

«Мы». — Там же, отдел «Мы», дата: 4 апреля 1899. Подчеркнуты ст. 7-8.

«Corona». Тайны, что смутно светятся... — там же, дата: 1898. Приводятся ст. 1—2. Замечание Пастернака относится ко всему стихотворению.

«Жернова». Неизменно мелют, мелют. — Там же, дата: 1898. Подчеркнута ст. 10, к которой относится замечание Пастернака.

«Царю Северного полюса», вступления, 2. — Там же, отдел «Лирические поэмы», дата: 1898—1900. Подчеркнутая ст. 5 ассоциируется с поэтической манерой выраженья Блока. Отмеченные далее строки: Есть топор — / Будет спор! и т. д. из I части поэмы (ст. 19-24) вызывают в памяти параллели с Асеевым.

С. 376. «Песня Свена». Я схвачен беспощадным зовом... — там же, из IV части поэмы «Царю Северного полюса». Отмечены ст. 9-12, 21-24.

«Пойте печальные песни...» Славьте на Полюсе вечном... — там же, из V части поэмы. Отмечена 7-я строфа.

«Тени ходят, ветер воет...». Солнце, искра в сонмах млечных... — там же, из VI части поэмы. Отмечены 3-я и 8-я строфы. Свензаледеневший. — Образы поэмы

навеяны сагами о северных походах викингов. Отмеченные строфы рисуют картину гибели замерзающего в снегах Свена Крас-нозубого.

«Голоса стихий». Я—земля, я — косность мира... — там же, из VI I части поэмы. Приводятся ст. 1—4.

«Лев святого Марка». Над толпами, над веками... — из книги «Urbi et Orbi» (1901-1903), отдел «Оды и посланья», дата: 2 июня 1902. Приводится 9-я строфа. Отсылка к Блоку предполагает стихотворный цикл Блока «Венеция» (1909) с его рефреном: «Я в эту ночь — больной и юный — / Простерт у львиного столба» (стих. 2, ст. 3—4) и: «Впервые дрогнувшие веки / Открыть у львиного столба?» (стих. 3, ст. 19-20).

С. 377. «Антоний». Боролись за народ трибуны... — из книги «Stephanos» (1904—1905), отдел «Правда вечная кумиров», дата: Апрель 1905. Приведены ст. 9—12. Ссылка на трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра».

«Памятник». Распад певучих слов в грядущем невозможен. — Из книги «Семь цветов радуги» (1912-1915), цикла «Оранжевый», дата: Июль 1912. Отмечены ст. 3, 13-14.

Что ж тут радостного! — После этих слов дана ссылка: «См. 71 стр.», где на верхнем поле указан номер страницы 259, на которой находится стих. «Памятник», из него выписана выделенная строчка (с ошибкой): «Распад певучих строф в грядущем невозможен» и приведенное далее замечание.

К рукописи «Фауст» в сокращении и переводе Б. Пастернака (С. 377). — «Всемирное слово», 1999, № 12. Заметка написана для подготовленной в мае 1954 г. по просьбе главного режиссера Театра революции Н. П. Охлопкова сценической одночастной редакции «Фауста».

Техническое назначение заметки сочетается с кратким изложением взглядов автора на существо фаустовского «чудотворства». Пастернаку не пришлось написать предисловия к своему переводу, которым он был всецело захвачен. Мысли, вызванные работой над «Фаустом», разбросаны в письмах к М. К. Баранович, Б. К. Зайцеву. Е. Д. Орловской, М. В. Юдиной и др. «В том-то и дело, что в момент, когда разбереженная гениальным гётевским Фаустом энергия моя кипела <...> Я бы мог, например, в предисловии или в комментарии, если бы мне дали их написать... постараться разгадать для себя несколько дальше и свободнее то, начало разгадывания чего дал в переводе, и тем самым с другими, с читателями сделал бы несколько шагов вперед в сторону большей ясности темного и трудного произведения и его оправдания» (письмо Е. Д. Орловской 4 янв. 1954).

Главным содержанием «Фауста» Пастернак считал «творческое, деятельное начало исторического существования». «О чуде творения, которое перерастает границы пространства, образует содержание столетий, разрушает его и возрождает вновь», — Пастернак писал в своей заметке, посланной в музей легендарного Фауста-чернокнижника в Книттлингене (см. с. 97. — перевод с нем.).

Машинопись «Фауста» в одночастном сокращении Пастернака содержит 132 страницы, — это пять актов с прологом и эпилогом. Три действия — составлены из картин первой части «Фауста», обширная вторая часть укладывается в две последние сцены.

Постановка «Фауста» не была осуществлена.

С. 377. ...картина первая второго действия (погребАуербаха)... — сцена из первой части «Фауста»; Пастернак называет картины по нумерации своей сокращенной редакции.

...картина вторая третьего действия (эпизод из Вальпургиевой ночи)... — сцена из первой части «Фауста».

С. 378. ...картина первая четвертого действия (древнее поле сражения)... — сцены из II акта второй части «Фауста», место действия которых происходит на Фарсальских полях в Греции («У Верхнего Пенея», «У Нижнего Пенея»).

...мимолетные наблюдения и обстоятельства личной жизни Гёте превращены в образы более устойчивого, вековечного значения. — Ср.: «Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению» («Символизм и бессмертие. Тезисы», 1913).

Результат просмотра Фауста, приспособленного для одновечернего спектакля (С. 379). — «Всемирное слово», 1999, № 12. Заметка написана карандашом для себя самого и указывает направление дальнейшей работы над сокращениями в «Фаусте», которые могли потребоваться в процессе постановки спектакля. Употребленное в заглавии слово «просмотр» обозначает не присутствие на спектакле, который не был осуществлен, а чтение перепечатанного машинисткой текста. Разбор касается только второй части «Фауста», представленной картинами 4-й и 5-й. Кратко перечисляя удачи в определении последовательности сцен и недоработки, которые нужно будет устранить либо самому, либо режиссеру, Пастернак, однако, взволнованный чтением, формулирует в конце записки мысль о силе «душевного воздействия» лирики «Фауста» на читателя. Ср.: «Фаустом завоеваны и присоединены к душевным территориям человечества возможности, открытые и захваченные лирическою силой этого произведения. Нельзя сказать, что этих областей нет самостоятельно, без Фауста. Но они возникают, отогретые дыханием этой лирики, они оживают и существуют ее ценой, и они присутствуют, пока продолжается действие Фауста, то есть пока он растет и созидается строка за строкой и сцена за сценой, как (в фигуральном и всерьез не существующем смысле) присутствуют вызванные духи, пока остается в силе действие заклятия» (письмо к М. К. Баранович 9 авг. 1953).

С. 379. ...в картинах первой, второй и начале третьей. — Картины 1 акта второй части «Фауста».

...средневековый конец третьей картины... — сцена «Тесная готическая комната» 11 акта.

...картина четвертая, с Эвфорионом... — сцена «Внутренний двор замка» 111 акта, где появляется и гибнет сын Фауста и Елены Эвфорион.

...на границе Вампуки. — «Вампука, невеста африканская...» — сатирическая опера В. Эренберга (1909), в которой пародировались театральная искусственность оперного жанра, его условности и штампы.

...на странице 84-й Фауст не объясняет Елене просто, что Линкей говорит в рифму... — дозорный Линкей, пораженный красотой Елены, упустил время донести о ее прибытии и лишил Фауста возможности устроить ей достойный прием. Слова оправдания и благодарности Линкей произносит сначала рифмованным четырехстопным хореем, а затем ямбом. В ответ на удивление Елены: «...отчего так странно / Пленяла речь служителя того? / Он подгонял так стройно слово к слову. / Как в хоре подгоняют голоса, / Лаская слух их сменой и согласьем», — Фауст несколькими вопросами, на которые она отвечает в рифму, наводит ее на суть понятия. В сокращенной версии перевода Пастернак предполагал эту и фу заменить прямым названием Приема.

Действие пятое (обе картины)... — две картины составлены из сцены «Горная местность» IV акта и сцен «Дворец», «Полночь» и «Большой двор перед дворцом» V акта второй части «Фауста».

О Чехове (С. 379). — Автограф на отдельном листе бумаги. На верхнем поле: «Ст<атья> Венгерова Брок<гауз> и Эфр<он> кн. 76, стр. 778».

Выписки Пастернака из статьи С. А. Венгерова в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (М., 1903. Т. 76) перемежаются собственными мыслями о целях чеховских описаний и их необыкновенной сжатости и лаконизме. О духовной близости Чехова с Пушкиным, занятых «частностями артистического призвания» и «их застенчивой неозабоченности насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества», Пастернак писал в романе «Доктор Живаго».

В соответствии с этим Исайя Берлин вспоминал слова Пастернака, который называл Чехова «чистым художником», у которого «все растворено в искусстве»: «Он — наш ответ Флоберу» (Воспоминания. С. 535).

В письме английскому писателю Стивену Спендеру повторяются некоторые мысли публикуемой записи. «...Своеобразие Чехова, как драматического писателя, основное значение и достоинства его пьес в том, что он вписал человека в пейзаж на равных правах с деревьями и облаками, что, как драматург, он был против подчеркивания социальных и гуманистических оценок, что его диалоги не подчинены логике интересов, страстей, характеров или фабулы...» (22 авг. 1959, перевод с англ.).

В прозе Чехова Пастернак видел пример того самого «незаметного стиля», к которому стремился в своем романе «Доктор Живаго», и отмечал, что «безразличие к страстям, причинам и следствиям, прошлому и настоящему, та склонность изображать драматические взаимодействующие группы людей, как живые пейзажи, и нисколько не более значительно, весомо и неподвижно, та излюбленная манера смещать и стирать линии и границы в описаниях — как раз была главной силой Чехова и его обаяния как рассказчика» (письмо к Л. Л. Пастернак-Слейтер 18 апр. 1959; перевод с англ.).

С. 379. Тон — мрачный, безнадежный. — «Общий тон — мрачный, безнадежный...» (Брокгауз и Ефрон. Т. 76. С. 778).

Его цель была изобразить явление жизни... — ср. в письме Спендеру: «...Реплики и речи взяты, выхвачены из пространства, из воздуха, в котором они были произнесены и, подобно пятнам и контурам лесов и лугов, передают подлинное, мгновенное сходство с основным содержанием пьесы, с жизнью в самом широком смысле слова, этой единственной в своем роде огромной обитаемой формой, с ее симмет-риями и асимметриями, пропорциями и диспропорциями, — с жизнью как скрытым, непостижимым принципом и основой всего» (22 авг. 1959, перевод с англ.).

С. 380. Двумя-тремя словами, двумя-тремя чертами очеркивает самое существенное. — Лаконизм Чехова был особенно близок Пастернаку и отразился на стилистике романа «Доктор Живаго». Он объяснял это в письме к А. С. Эфрон, упрекавшей его в отсутствии обстоятельности описаний: «Если даже торопливость моя была непрямая, а выброски и усечения требовали дополнительного труда, может быть, я был не так не прав, полагая, что по тысяче разных причин современная душа (как и моя собственная) не выносит длинных вещей» (2 дек. 1948).

Восьмидесятые годы: сознание мыслящей русской интеллигенции... — «Восьмидесятые годы характеризуются сознанием русской интеллигенции, что она совершенно бессильна побороть косность окружающей среды...» и следующий абзац — Брокгауз и Ефрон. Т. 76. С. 779.

Часть поколения дала «нытиков», безвольных... — «Ряд неврастеников, "нытиков", безвольных, бесцветных <...> способных только

надоедать жалобами на свою беспомощность, ненужность. Этот-то период неврастенической расслабленности русского общества нашел в Чехове своего художественного историка» и следующий абзац — там же. С. 779.

Он относится безусловно насмешливо... — там же. С. 779.

Это общественно-политическое безразличие... — там же. С. 780.

Лишенный всякой тенденции, став летописцем и бытописателем... — «...став летописцем и бытописателем духовного вырождения...» — там же. С. 779.

В беспощадной правде Чехова только частное проявление его пессимистического взгляда на людей. — Там же. С. 780.

МЕЛКИЕ ЗАПИСИ (С. 381)

Собранные в этом разделе уцелевшие записи представляют особенный интерес непреднамеренностью своего возникновения. В первую очередь это записки из разных альбомов, которые вел А. Е. Крученых, стремившийся зафиксировать свои встречи с разными писателями и их высказывания. Среди таких записей характерны восторженные отзывы Пастернака на стихи собиравшихся у Крученых друзей. Например, по поводу стих. «Все для новорожденного» Н. И. Харджиева, подписывавшегося пушкинским шутливым именем Феофана Буки: «Какая прелесть, какая форма! Автору надо писать повествовательно-бытовую поэму в стихах, и я лопну от зависти». Или на стих О. Н. Сетницкой (Аль-Алисы): «Браво, Алиса! Какое прелестное стихотворение и как остроумно соединено с эпиграфом!..». Из множества подобных и достаточно случайных записей в раздел включены те, которые отражают значительные события жизни Пастернака и его отношение к друзьям.

Интересны несколько записей, сделанных в телефонной книжке рядом с подсчетом строк в переводах, отдельные выписки из читавшихся книг и замечания, имеющие отношение к работе над сб. 1956 г.

Из альбомов А. Е. Крученых (С. 382).

«Ловец на слове А. Крученых...» — Досье. Век Пастернака. Приложение к «Литературной газете». Февраль 1990 г. С. 19. — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

Художник В. Н. Максимович (подписывался: Макс), друг поэта Д. В. Петровского (1892-1955), покончил с собой 23 апр. 1914 г. после неудачной выставки своих картин. «В день самоубийства одного художника <...> — вспоминал Петровский в 1934 г., — я встретил человека, невольно ставшего вестником моего будущего, Бориса Пастернака <...> Это было моим первым рождением» (Первый всесоюзный съезд советских писателей. М., 1934. С. 535). В воспоминание о первом знакомстве Петровский подарил Пастернаку два томика стихотворений Верлена и «Цветы зла» Бодлера с надписью: «Дорогому Борису, в память 14-го года (весны), когда он читал мне на моем чердаке в Зачатьевском переулке Бодлера и Верлена. Димитрий Петровский. Апрель 1919».

«Узнал, что предполагается выпустить избранного Крученых...». — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334). Написано в поддержку издательского плана, который не был осуществлен.

С. 382. ...дана матерьялизация в слове, элемент, обязательный для всякого творчества... — Пастернак писал о стихах Крученых, который, «отдуваясь своими боками, расплачивается звонкою строкою за материальность мира». И далее о значении «матерьялизации в слове» в области искусства: «Мир, облюбованный Крученыхом, составляет обязательную часть всякого поэтического мира» («Крученых», 1925. С. 30).

С. 383. Крученых — крайность, но крайность добротная и поучительная. — О месте, занимаемом Крученых в искусстве, Пастернак писал, обращаясь к нему: «Роль твоя в нем любопытна и поучительна. Ты на его краю. Шаг в сторону, и ты вне его, то есть в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты — живой кусочек его мыслимой границы» («Вместо предисловия», 1925. С. 31).

Надписи на фотографиях (С. 383).

К портрету работы Л. О. Пастернака 1922—1923 гг. — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

Борис Пастернак ездил в Берлин на полгода с сентября 1922 по март 1923 г.

С. 383. ...эскизу к картине «Поздравление» (1916)... — картина писалась в 1914-1915 гг., на ней изображены все четверо детей художника: Борис, Александр, Жозефина и Лидия, пришедшие поздравить родителей с серебряной свадьбой в феврале 1914 г. (С 1979 г. — в Третьяковской галерее.) Л. О. Пастернак, узнав, что для книги «Сестра моя, жизнь» в изд. Гржебина (1923) был сделан портрет Ю. Анненкова, сетовал в письме сыну: «Вот видишь, Борюша, сколько я тебя хотел рисовать, ты всегда отклонял и сердился и все было тебе некогда, или увиливал. <...> Если ты согласен написать Гржебину, и я его увижу, быть может, то я бы мог ему нарисовать литографией с твоего лица из "Поздравления" или Меррекюльского, у меня здесь есть очень хороший с тебя рисунок, или отдельного этюда к "Поздравлению". Если тебе — это удобно и хочется только. Если Гржебин скоро напечатает — мне было бы приятно это сделать» (24 окт. 1921; Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам. Stanford, 1998. Т. 1.С.21).

...снимок с нее помещен в «Двух книгах», 2-е издание. — Сборник, объединивший книги «Сестра моя, жизнь» и «Темы и варьяции», был издан в 1930 г.

К фотографии на террасе. — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

С. 383. ...из лучших времен моей жизни. — Пастернак пробыл во Всеволодо-Вильве с января по июнь 1916 г., работал в конторе химических заводов. Там были написаны многие стихи из книги «Поверх барьеров» (1917).

...это место стало довольно-таки трагичным... — имеются в виду страшные по жестокости расправы восставших рабочих и карательные экспедиции времени гражданской войны.

На групповой фотографии 1924 г. — Досье. Век Пастернака. Приложение к «Литературной газете». Февраль 1990 г. С. 19. — Автограф (РГАЛИ, ф. 336), не датированный. На фотографии, сделанной в мае 1924 г. перед гостиницей «Княжий двор» на Волхонке, сняты японский поэт Тамизи Найто, дипломат А. А. Вознесенский, О. В. Третьякова, С. М. Эйзенштейн, Л. Ю. Брик, Пастернак и Маяковский.

С. 383. Когда Маяковского в Париже... — Маяковский был в Париже с 15 окт. по 3 дек. 1927 г.

...свидетельствую (из того же источника)... — источником сведений о приезде Маяковского в Париж, возможно, были письма С. Я. Эфрона или П. П. Сувчинского, активных евразийцев. Характерно, что Пастернак, ссылаясь на эмигрантский источник, не называет имен, — в его письме Цветаевой 26 окт. 1927 г. откровенно говорится о «постоянной возможности оказаться за одним столом с осведомителем с тенью вечной бессовестности, подпущенной под тебя для того, чтобы твою горячую верность подделать под предательство».

К силуэту Н. Н. Вильяма. — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

Пастернак познакомился с германистом и историком литературы Н. Н. Вильямом (1901-1986; псевд.: Вильмонт) в 1922 г., заступался за него, когда его исключали из Литературно-художественного института им. Брюсова за «идеалистические стихи» (письмо П. С. Когану 28 нояб. 1923). В открытке, сохранившейся у Н. Н. Вильяма от переписки, Пастернак предостерегал его от чрезмерно горячего к нему внимания, отчетливо увидев дальнейшее развитие их отношений: «И какого бы родного мира Вы ни касались в своих предположениях, не соединяйте Ваших планов и чаяний с моей судьбой — ни даже в справедливой мысли о нашем родстве и сходственности. Легко может статься, что когда-нибудь придется разувериться во мне» (26 дек. 1923).

На фотографии Н. Асеева. — Досье. Век Пастернака. Приложение к «Литературной газете». Февраль 1990 г. С. 19. — Автограф (РГАЛИ, ф. 379), дата: 13 декабря 1932.

С. 384. Отчего эта вечная натянутость между мной и Колей? — Запись сделана в день второго выступления Пастернака на дискуссии

«Сегодняшний день советской поэзии» (1931), на которой Асеев выступил с резкой критикой его идейных взглядов. С. 427.

Он так много для меня сделал... — знакомство Пастернака с Асеевым относится к 1912 г., их первые стихи публиковались в книгоиздательстве «Лирика» (1913). О ранних книгах Асеева Пастернак писал в рецензии на «Оксану» (1917), в заметке к его 50-летию «Другу, замечательному товарищу» (1939), отмечал у Асеева «редкую форму поэтического дара в его словесно-первичной классической форме».

...в наше время нескольких сытых (в том числе и меня) среди поголовного голода. — Летом 1932 г. во время командировки на Урал Пастернак оказался свидетелем страшного голода в деревнях и сосланных туда, вымиравших раскулаченных крестьян. Ср. «Автобиографическую заметку» (1932), где Пастернак писал о жестокой несправедливости революции: «Так неслыханно сурова она к сотням тысяч и миллионам; так — сравнительно мягка к специальностям и именам». С. 224.

«Рад подтвердить на страницах твоего альбома...» — Досье. Век Пастернака. Приложение к «Литературной газете». Февраль 1990 г. С. 19. - Автограф (РГАЛИ, ф. 379).

Запись фиксирует разговор с О. М. Бриком по поводу купленных им у букинистов пятого тома собрания сочинений Маяковского и поэмы «Хорошо» с надписями от декабря 1927 г.: «Дорогому Боре — Вол.» (на пятом томе) и «Борису Вол. с дружбой, нежностью, любовью, товариществом, привычкой, сочувствием, восхищеньем и пр. и пр. и пр.» (на поэме «Хорошо»). Брик упрекал Пастернака в том, что тот продал автографы своего покойного друга (В. А. Катанян. О Маяковском и Пастернаке// Russian Literature Triquarterly. Fall 1975. № 13. С. 516). Несмотря на то что Пастернак отказался признать эти книги своими и снова подтвердил это в 1955 г. в разговоре с В. А. Катаняном (ЛН, Т. 65. С. 63), в «Хронике жизни и деятельности Маяковского» (М., 1985) надписи опубликованы сложной атрибуцией, повторяющейся у многих исследователей. Скорее всего, книги были подарены близкому другу Маяковского Б. М. Малкину, которому он был многим обязан, и после его ареста в 1937 г. попали к букинистам.

О 13-м числе. — Досье. Век Пастернака. Приложение к «Литературной газете». Февраль 1990 г. С. 19. — Автограф (РГАЛИ, ф. 379).

Первая запись в альбоме, в который Крученых собрал мнения разных людей о 13-м числе. Месяц назад Пастернаку исполнилось 50 лет, и ему, по его словам, стоило большого труда отказаться от торжественных церемоний, которыми обычно обставлялись такие события у писателей. Его друзья, в том числе и Крученых, подбивали его не отказываться от этих предложений. «Я случайно узнал, — писал Пастернак отцу, — что Союз писателей собирался устроить мне какое-то чествованье. Не думаю, чтобы я отклонил что-нибудь по торжественности равное Триумфальным воротам, и вряд ли лишил себя очень многого, но факт тот, что мне сильно этого не хотелось, и все-таки стоило некоторого труда добиться отмены этого» (14 февр. 1940).

«Ястрашно туп. Когда, Алеша, ты мне подсовываешь...» — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334), дата: 18 марта 1945 г.

Екатерина Михайловна У розова (1907—1990) — редактор журнала «Огонек»; ее письмо Пастернаку неизвестно.

«В Алешину коллекцию в качестве памятки...» — Автограф (РГАЛИ, ф. 379.) Записано на открытке с видом старого Лондона: London before the Great Fire. 15 pictorial postcards (Лондон до Великого пожара. 15 художественных открыток).

С. 385. ...меня прозаического по-английски. — Boris Pasternak. The collected prose works. Arranged with introduction by Stefan Schimansky. Lin-say Drummond. London, 1945.

...о пропаже самого для меня дорогого... — за два дня до отъезда в эвакуацию, 12 окт. 1941 г., Пастернак передал на хранение сотрудницам Музея А. Н. Скрябина около 100 писем М. И. Цветаевой 1922-1935 гг. По просьбе А. Крученых, выразившего в 1944 г. желание скопировать их, ему день за днем возили их для перепечатки и увозили обратно; во время одной из таких поездок письма были потеряны.

...присланной мне Мариной из Лондона в апреле 1926 г. — М. И. Цветаева была приглашена в Лондон Д. П. Святополком-Мирским на две недели в марте 1926 г.

...дня на 3 на 4 на обратном пути... — Пастернак пробыл в Лондоне с 5 по 7 июля 1935 г.

«В 22—23 гг. (зимой) я был в Берлине, а Цветаева в Праге...» — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334), датирован 26 ноября 1945 г.

Написано по просьбе Крученых для его машин, тетрадей «Встречи с Мариной Цветаевой». Дата под запиской — день, когда Пастернак узнал о гибели писем М. Цветаевой к нему.

С. 385. ...уехал из-за границы, не повидав ее. — В письмах начала 1923 г. М. Цветаева договаривалась с Пастернаком о встрече, но не смогла выбраться в Берлин. Встреча была перенесена на 1925 г., ее местом был выбран Веймар, но она тоже не состоялась.

С. 386. ...вначале 1926 года, после связи... с Р.-М. Рильке... — 12 апр. 1926 г. Пастернак написал письмо Рильке, в котором представил ему Цветаеву. Свое намерение поехать за границу Пастернак передал на решение Цветаевой, которая отодвинула его на год.

...Марину Ивановну увидел лишь в Париже в июле месяце 1935-го года... — Пастернак приехал в Париж 24 июня, уехал 4 июля 1935 г.

...с М. И. и ее семьей я встречался ежедневно. — Цветаева с сыном 28 июня уехала из Парижа в Фавьер, передав попечение о Пастернаке мужу и дочери.

«"Посвященье"в дальнейшем не воспроизводилось...» — «Дружба народов», 1987, № 9. — Автограф (РГАЛИ, ф. 379), без даты. Написано по просьбе Крученых в 1944 г. для X тетради «Встречи с Мариной Цветаевой». В свои тетради он включал стихи, короткую прозу Цветаевой, дарственные надписи на книгах и др. материалы. Для них была предпринята перепечатка писем М. И. Цветаевой к Пастернаку, потерянных в процессе копирования.

«Тетрадь десятая», датированная: «Москва 1944», была составлена из стихов Пастернака Цветаевой; она открывалась дарственной надписью на книге «Темы и варьяции» (1923), потом шло «Посвященье» («Мельканье рук и ног, и вслед ему...») и коммент. к нему, акростих «Мгновенный снег, когда булыжник узрен...» (1929), «М. Ц.» («Ты вправе, вывернув карман...», 1929), слова о М. Цветаевой из заметки Пастернака в газете «Читатель и писатель» («Советские писатели о писателях и читателях», 1928) и из «Охранной грамоты» (1931). Заканчивало тетрадь стих. «Два отрывка» («Памяти Марины Цветаевой» в первой редакции) и примеч. Пастернака к нему: «Задумано в Чистополе в 1942 г., написано по побуждению Алексея Крученых 25 и 26 декабря 1943 г. в Москве. У себя дома. Мысль этих стихотворений связана с задуманной статьей о Блоке и молодом Маяковском. Это круг идей только еще намеченных и требующих продолжения, но ими я начал свой новый, 1944 год. 5/1. 1944. Борис Пастернак».

С. 386. ...ирония № 3 («Письма о дрязгах») и... «Мужского письма» (№ 6)... — речь идет о главах 3-й и 6-й первонач. редакции «Лейтенанта Шмидта», печатавшихся в «Новом мире» (1926, № 8—9) и после критики Цветаевой снятых в окончательном тексте.

...осталась непонятой... людьми такой смысловой восприимчивости, как... Маяковский. — В очерке «Люди и положения» (1956) Пастернак писал о Маяковском: «Он не любил "Девятьсот пятого года" и "Лейтенанта Шмидта" и писание их считал ошибкою».

...как недостаточная их проникновенность... — в автографе вычеркнут вариант: «недостаточная воспаренность иных деталей».

С. 387. В переписке автора с Цветаевой 27—28 годов есть разговор на эту тему. — В копии Крученых сохранилось письмо Цветаевой 1 июля 1926 г.: «Беда в том, что взял Шмидта, а не Каляева <...> Что такое Шмидт — по твоей документальной поэме: Русский интеллигент, перенесший 1905 г. <...> Ты дал человеческого Шмидта, в слабости естества, трогательного, но такого безнадежного! <...> Шмидт не герой...». В ответ Пастернак решил снять посвящение «с этой посредственной вещи»: «Меня мучит мысль, что я связал твое имя и значит мысль о тебе с таким бледным пятном и что по моей вине ты как-то будешь с ним ходить в паре» (11 июля 1926). Иное понимание поэмы дал Д. П. Святополк-Мирский: «"Лейтенантом Шмидтом" Пастернак, великий революционер и преобразователь Русской поэзии, поворачивается ко всей старой традиции русской жертвенной революционности и дает ей то творческое завершение, которое она сама себе не в силах была дать» («Версты», 1928, №3. С. 154).

...попытку самообеленья или реабилитации нас, вечно без вины вино-ватых... — Пастернак восхищается тем, как воспринимала Цветаева основной тон произведений советских «писателей-попутчиков», писавших на тему перестраивающегося и «без вины виноватого» интеллигента. См. покаянные стихи Пастернака на эту тему, за которые он был раскритикован генеральным секретарем Союза писателей В. П. Ставским: «Счастлив, кто целиком, / Без тени чужеродья, / Всем детством с бедняком, / Всей кровию в народе» («Из летних записок», 3, 1936).

...ранние годы нашего двадцатилетья... — имеются в виду годы после революции 1917-го, но, вероятно, здесь описка: в 1946 г. с этого времени прошло уже почти «тридцатилетье». В 1941 г. Пастернак в заявке на пьесу называл их «двадцатипятилетьем» (см. «Во Всероссийский Комитет по делам искусств». С. 413).

Надпись на тетради стихов Лидии Толстой. — Wiener Slavistisches Jahrbuch, 1981. 27. - Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

С. 387. Лидия Борисовна Толстая (Либединская; р. 1922) — писательница, мемуаристка.

С. 388. ...кланяйтесьмаме имуоку. — Поэтессе Т. В. Толстой-Вечорке и писателю Ю. Н. Либединскому (1898-1959).

«Я рассказывал Алеше Крученых...» — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334).

«Летом 1954года я переделал весь перевод Фауста...» — Автограф (РГАЛИ, ф. 1334), дата: 16 апр. 1954 г. В автографе 1954 год рукою А. Крученых исправлен на 1953.

7 авг. 1953 г. Пастернак извещал А. С. Эфрон: «Я очень хорошо поработал месяца полтора-два над Гетевским Фаустом, переделав по собственному побуждению, наперекор сопротивлению издательства, большую долю перевода, стихов до двух тысяч».

Переделка «Фауста» ознаменовала для Пастернака, недавно перенесшего тяжелый инфаркт, возвращение сил и здоровья. Об этой работе он писал О. М. Фрейденберг: «Пошла корректура обеих частей Фауста, и я не меньше десятой доли этой лирической реки в 600 страниц переделал заново в совершенно других решениях, было любопытно, могу ли я еще себе позволить такую блажь и дерзость, как, не считаясь с часами дня и ночи, пожелать родить на свет такого Фауста, который был бы мыслим и представим, который отнимал бы у пространства место, им занимаемое, как тело, а не

как притязание, который был бы Фаустом в моем собственном нынешнем суждении и ощущении» (12 июля 1953).

Из «Чукоккалы» (С. 388). — Чукоккала. Рукописный альманах Кор-нея Чуковского. М., 1999. С. 309. — Запись сделана в ходе Первого съезда писателей, проходившего в Москве в августе 1934 г., и окружена экспромтами и замечаниями людей, присутствовавших на заседаниях. Интересно сопоставить шутливые слова Пастернака, написанные в этой компании, с его действительным отношением к съезду, высказанным в письме С. Д. Спасскому: «...нескладицу в гораздо большем значеньи, для всех нас и для меня, представлял самый съезд, явленье во всех отношеньях незаурядное. <...> он поразил меня... непосредственностью, с какой... сменял какую-нибудь радостную неожиданность давно знакомым и все уничтожающим заключеньем. Это был тот, уже привычный нам музыкальный строй, в котором к трем правильным знакам приписывают два фальшивых, но на этот раз и в этом ключе была исполнена целая симфония, и это было, конечно, ново» (27 сент. 1934).

Паоло — грузинский поэт и друг Пастернака Паоло Яшвили.

В газету «Известия» (С. 389). — «Известия», 1 янв. 1936.

В тоне заметки слышно раздражение, вызванное нежеланием отвечать на вопросы журналистов. См. также заметки этих лет «О перелете Валерия Чкалова» (1937) или следующую — «В "Литературную газету"» (1937).

...работал над прозой. — Речь идет о романе 1930-х гг., писание которого привело Пастернака к тяжелому нервному кризису 1935 г. По-видимому, первоначальная стадия работы (1932-1935) была оставлена (рукопись не сохранилась), и в 1936 г. начата новая, «Записки Патрика», позднее получившая подзаголовок «Начало прозы 36 года».

В «Литературную газету» (С. 389). — Автограф (ИМЛИ, ф. 120). Первая часть текста напечатана на машинке и заклеена сверху автором, — к ней относится вопрос редактора; ответ на вопрос и текст на обороте листа написан карандашом. Записка касается публикации отрывка из романа «Записки Патрика» 31 дек. 1937 г. в «Литературной газете».

На отдельных листках и в записной книжке (С. 390).

«Переводчик готовил работу о Шекспире, Ап. Григорьеве...» (С. 390). — Автограф на первой странице тетради с черновыми набросками отрывка из прозы 1930-х гг. («Записки Патрика»), «Заметками о Шекспире» (1939-1942) и конспектом кн. В. Гюго «Шекспир». Датируется 1940 г., когда Пастернак работал над текстом перевода «Гамлета» по просьбе В. И. Немировича-Данченко и труппы для постановки его во МХАТе. Книжное издание вышло в 1941 г. в Гослитиздате, для него Пастернак собирался написать предисловие. Его написанию помешали редакционные требования многочисленных переделок в тексте перевода. Сохранились издательские фанки, испещренные авт. правкой (ИМЛИ, ф. 120). См. также письмо к Е. М. Стеценко 8 февр. 1941 г.: «По требованию издательства я должен был совершенно переделать "Гамлета" в духе, нелепом, неприемлемом, спорном и никому не нужном».

Первоначальный перевод, опубликованный в «Молодой гвардии» (1940, № 5-6), к которому Пастернак отсылает читателей со вкусом и пониманьем, был сделан по просьбе В. Э. Мейерхольда в традиции русского народного театра А. А. Григорьева и А. Н. Островского, продолженной пьесами А. А. Блока. Перечисленные имена Пастернак называл «русским ответвлением Шекспировской традиции» («Заметки о Шекспире», 1939—1942). П. Г. Антокольский в письме к Пастернаку так характеризовал перевод «Ромео и Джульетты», сделанный Григорьевым: «Там много жуткой отсебятины, бесшабашной лирики в амфибрахиях. В этом переводе была угадана возможность приблизить Шекспира к верхним ярусам тогдашнего Малого

театра» (9 июля 1942. «Мастерство перевода». М., 1970. С. 350). В заметке «От переводчика», предварявшей публикацию в «Молодой гвардии», Пастернак просил «судить» его перевод «как русское оригинальное драматическое произведение» («Гамлет, принц Датский», 1940).

Советы Булгарина Пушкину (С. 390). — Автограф на отдельном листе.

Фаддей Венедиктович Булгарин (1789-1859) — писатель, издатель газеты «Северная пчела». В приведенных словах Булгарина Пастернак почувствовал параллель с претензиями современной критики, в частности А. А. Суркова (в статье, напечатанной в «Культуре и жизни» 21 марта 1947), по отношению к нему самому.

«Несколько слов о "Современнике"»... — статья «Мнение о литературном журнале "Современник", издаваемом Александром Сергеевичем Пушкиным на 1836 год», подписанная О. Б., напечатана в трех номерах газеты «Северная пчела» от 6, 8,9 июня 1836 г.

...жалобы «Современника» на распространяющуюся холодность к стихам. — В т. 1 «Современника» за 1836 г. помещена статья Н. В. Гоголя (без подписи) «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году», в которой автор пишет: «Распространилось в большой степени чтение романов, холодных, скучных повестей, и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии. <...> Отчего поэзия заменилась прозаическими сочинениями?» (Н. В. Гоголь. Собр. соч.: В 7 т. Т. VI. М., «Художественная литература», 1986. С. 155,156; за сведения благодарим М. И. Шапира).

«Будьте народным поэтом, и публика не будет равнодушна к поэзии». — После этих слов выпущено: «Ни собственные имена, ни сказочная форма не составляют народности». — Цитата из статьи Булгарина «Мнение о литературном журнале».

«Белинскому, когда летом 1843г. он изнемогал...» (С. 390). — Автограф на обратной стороне листа с записью «Советов Булгарина Пушкину».

Имеется в виду письмо В. Г. Белинского 8 июля 1843 г. издателю «Отечественных записок» А. А. Краевскому (1810-1889): «Недавно получил я предложение от одного богатого и притом очень порядочного человека: он просит меня, как об одолжении, чтобы я поехал с ним на два года за границу в его экипаже и взял бы от него шесть тысяч за эти два года. Предложение соблазнительно, и часа два я был в лихорадке от него; но тем, разумеется, дело и кончилось. Видно, нас с Вами сам черт связал веревочкой <...> Фамилия этого человека — Косиновский <...> Этот случай послан мне судьбою в насмешку надо мною — видит око, да зуб неймет; хороша клубничка, да жена сторожит. А жена эта — старая кривая, рябая, злая, глупая старуха, словом, расейская литература, черт бы ее съел, да и подавился бы ею» (В. Г. Белинский. Поли. собр. соч. В 13 т.: Т. 12. М.-Л., 1956. С. 166).

В ответном письме А. Краевский рассказывал Белинскому о том, что к нему приходил профессор Института путей сообщения Александр Сергеевич Комаров (1814-1862), по словам Белинского, «дурак положительный» и «прелестный человек», который по просьбе петербургского домовладельца Всеволода Андреевича Косиновского (ум. в 1855) пытался уговорить Краевского отпустить Белинского поехать с ним за границу (там же. С. 497, 522).

В этой записке отразилось собственное желание Пастернака поехать за границу, которое он откладывал всю жизнь в связи с не терпящими отлагательств литературными работами. Эти объяснения встречаются в его письмах родителям и сестрам, жившим в Германии, а затем в Англии, куда он с года на год мечтал поехать.

«Для Europe, или кому бы то ни было другому...» (С. 391). — Фотокопия автографа (РГАЛИ, ф. 2577). Написано по просьбе Эльзы Триоле как отзыв на книгу стихов Луи Арагона.

Для Europe... — французский журнал, основанный Роменом Ролла-ном; после Второй мировой войны в его редакционный комитет вошел Луи Арагон (1897-1982), французский поэт и общественный деятель.

...с нежностями Эльзе и приветом Арагону. — Эльза Триоле (1896— 1970) — французская писательница, сестра Л. Ю. Брик. Пастернак был знаком с ней в 1920-х гг.

...с упоением читал Crive-coeur. — «Нож в сердце», сборник стихов Луи Арагона, изданный в 1941 г., в котором нашла отражение трагедия Парижа, занятого немцами во время «странной войны» ("drфle de guerre"), и лирика разлуки с любимой. Это была последняя книга Арагона, изданная легально, но уже в ней присутствуют моменты, характеризующие так называемую «литературу Сопротивления». Следующие его книги выходили за границей.

Я... во многих отношениях хочу другого, чем все еще у нас принято хотеть. — По-видимому, продолжение устного разговора с Л. Ю. Брик о настроениях времени, с которым Пастернак все более и более расходился. Тем летом шла работа над первыми главами романа «Доктор Живаго».

К статье о Блоке (С. 391). — Записано на отдельном листке, далее перечислены статьи этого времени, уже оконченные или только задуманные: «Николай Бараташвили. Примечания к Шекспиру. О Блоке. Анна Ахматова. Стихийный ритм Шекспира. Гамлет. Ромео и Джульетта. Антоний и Клеопатра. Отелло. Король Генрих Четвертый. Комическое и трагическое у Шекспира. Достоверность Шекспирова авторства».

В записи из X тетради Крученых о связи стих. «Памяти Марины Цветаевой» с «кругом идей», которые владели Пастернаком в 1944 г., говорится о «задуманной статье о Блоке и молодом Маяковском». Для этой статьи были просмотрены и размечены ранние книги Блока (см. «К характеристике Блока», 1946) и Брюсова (см.<«Валерий Брюсов. Избранные стихотворения. Пометки на полях»>, 1946).

Составители сборника, готовившегося к 25-летию со времени смерти Блока, заказали Пастернаку статью, но юбилей не отмечали и выход сборника не состоялся. Постановление ЦК КПСС «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» решительно изменило идеологическую атмосферу послевоенных лет. Некоторые мысли этой статьи нашли выражение в очерке «Люди и положения» (1956): «У Блока было все, что создает великого поэта, — огонь, нежность, проникновение, свой образ мира, свой дар особого, все претворяющего прикосновения...»

К вечеру об истории (С. 392). — Записано на обратной стороне листка «К статье о Блоке».

Пастернак много выступал на литературных вечерах в первые послевоенные годы. Они были для него прямым общением с читателями, благодарно встречавшими каждое его выступление. Иногда в виде короткого вступления к чтению стихов он рассказывал о своих взглядах на творчество, об отказе от прежней манеры, о войне, положившей конец «действию причин, прямо лежавших в основе переворота» («Доктор Живаго»).

...многотысячелетнего плана, который есть история. — Понимание истории как всечеловеческой работы в романе «Доктор Живаго» высказано Симой Тунцевой: «Такой работою был Египет, такою работой была Греция, такой работой было библейское богопознание пророков. Такая, последняя по времени, ничем другим пока не смененная, всем современным вдохновением совершаемая работа — христианство».

О связи жизни и искусства (С. 392). — Из записной книжки 1952 г., где под номером 1 дан счет строк в переводах Шекспира и Фауста, а под номером 2 текст этой записи.

Изображения в искусстве это не приметы действительных личностей... — ср. аналогичную мысль в статье «Несколько положений» (1918): «Чутьем, по своей

одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности».

...вакансии для желающих, способных заполнить этот образ. — См. в «Повести» (1929): «Это — образы, то есть чудеса в слове, то есть примеры полного и стрелоподобного подчиненья земле. И значит, это — направленья, по которым пойдет их завтрашняя нравственность, их устремленность к правде».

«Как ценит всякий, любящий искусство, чувство меры!..» (С. 392). — Из записной книжки, датировано 27 апр. 1952.

То же, что заключает жизнь и правду, наделено даром конца... — ср.: «Счастье и неподвижность несовместимы. Только то, что меняется, что имеет начало и конец, что рождается и умирает, называется жизнью» («В редакцию газеты "Трибуна люду"», 1956).

«Первый том Чеховских рассказов...» (С. 393). — Из записной книжки 1952 г.

В период работы над «Доктором Живаго» Пастернак серьезно том за томом читал Чехова, стараясь понять и усвоить достижения его прозы. См. также «О Чехове». С. 379.

Полное собрание сочинений А. П. Чехова в 10 томах было осуществлено издательством А. Ф. Маркса в 1901—1902 гг. То же собрание, дополненное новыми произведениями, было переиздано в 1903 г. и выдавалось в качестве премии к журналу «Нива». В первый том вошли ранние рассказы. В письме Пастернаку 29 нояб. 1952 г. А. А. Ахматова писала: «А я слышу со всех сторон: Пастернак читает Чехова».

«Мера требуемой понятности...» (С. 393). — Из записной книжки 1952 г., вычеркнутый вариант следующей записи «Когда я читаю или слушаю со сцены...».

Понимание особого характера сценического монолога было для Пастернака основным моментом стилистической отделки его переводов. Он писал об этом 20 окт. 1953 г. Г. М. Козинцеву, когда тот ставил «Гамлета» в Александринке: «Для произведения, подобного Фаусту, обращающегося со страницы книги или со сцены ко мне, читателю или зрителю, достаточно, чтобы оно было понятно мне, чтобы я его понимал. От объективной, реалистически разыгрываемой на сцене пьесы Шекспира требуется совершенно иная понятность, иной вид, иная мера понятности. Тут исполнители обращаются не ко мне, а перекидываются фразами между собой. Тут мало того, чтобы я понимал их, тут мне требуется уверенность, наглядная зрелищная очевидность, что они с полуслова понимают друг друга. Эту легкость, плавность, текучесть текста я считал всегда для себя обязательной, этой, не книжной, но в сторону, в пространство отнесенной сценической понятности всегда добивался».

Попутное к Фаусту и Шекспиру (С. 394). — Из записной книжки 1952 г.; как и предыдущие, эта мысль должна была войти в предполагавшуюся работу о «Фаусте». Это наблюдение над «Фаустом» было использовано самим Пастернаком в работе над романом «Доктор Живаго», когда он «насаживал» свои домыслы, представления и воззрения на стер-жень сильнейшего и жизненнейшего своего произведения.

Между прочим о Фаусте (С. 394). — Из черновых записей и набросков к роману «Доктор Живаго». Во время работы над «Доктором Живаго» Пастернак внимательно читал роман Достоевского «Братья Карамазовы», ссылки на него есть среди сохранившихся набросков.

Черт с Карамазовым все говорит «пакости». — См. реплики черта: «...единственно по долгу службы и по социальному моему положению я принужден был задавить в себе хороший момент и остаться при пакостях. Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости» (Ф. М.Достоевский. Полн. собр. соч.: В30т. Т. 15. М., «Наука», 1976. С. 82).

...вымарывали в репликах Мефистофеля. — Речь идет об издательском редактировании перевода «Фауста».

Кеб. «Стихотворения и поэмы» 1956г, (С. 395).

Записки, относящиеся к работе над сб. 1956 г., который готовился в Гослитиздате, сохранились в различных местах: в собр. О. В. Ивин-ской (Париж), в Музее грузинской литературы и семейном собрании. Пастернак подключился к работе над сборником в феврале 1956 г., составителем его был назначен редактор издательства Н. В. Банников, ему помогала О. В. Ивинская. Публикуемые записи обращены к ним и представляют собой авторские рекомендации и комментарии к стихотворным циклам и отдельным произведениям. Типографский набор сборника был сделан в конце 1956 г., сохранились правленные автором корректуры, печатание было остановлено в 1957 г.

«Это все только для ознакомления О. В.иН. В....» (С. 395). — Ивинская. В плену времени. С. 225. — Автограф в Музее грузинской литературы. Публикуется по фотокопии 1964 г.

Записка относится к самому началу работы над сборником, для чего Пастернак хотел просмотреть первые издания всех отдельных книг, которых у него самого не было, и просил О. В. Ивинскую и Н. В. Банникова найти их в библиотеке.

У Чагина надо будет достать... зарезанную книжку Сов. Пис<ате-ля>... — Петр Иванович Чагин (1898-1967) был главным редактором Гослитиздата. Речь идет о кн. «Избранное», изданной в «Советском писателе» в 1948 г. в серии «Библиотека избранных произведений советской литературы. 1917-1947», тираж которой был уничтожен. Авт. экз. книги Пастернак отдал Чагину для его собрания.

Там много переделанного и неизвестного. — В книгу входили поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» с переделанными по указанию редактора вариантами, новая редакция стих. «Импровизация» (1915), несколько стих, из романа «Доктор Живаго» и некоторое количество ранних.

...обыгрывающее «В надежде славы и добра»... — речь идет о стих. «Столетье с лишним — не вчера...» (1931), в котором перифразировались строки «Стансов» Пушкина (1826). Оно было исключено автором из переизданий и вошло в состав сб. 1956.

...кажется, в Красной Нови 31 или 32 года стихи о Кавказе с обыгрыванием Мцыри. — Первонач. редакция стих. «Пока мы по Кавказу лазаем...» (1931) была опубликована в «Новом мире» (1931, № 12). Там были строки, включавшие цитату из «Мцыри» Лермонтова: «Где две реки у ног горы / Обнявшись, будто две сестры, / Обходят крутизну по кругу, / За юбки ухватив друг друга».

...ОднотомникЛд. — 33, Однотомник Моск. 36, Чагинский выбор... — имеются в виду издания: Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе. Л., 1933; Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе. М., Гослитиздат, 1936; Борис Пастернак. Избранные стихотворения. М., Гослитиздат, 1945.

...за писанием автобиографии (недели через 2—3)... — по заказу редакции Пастернак в качестве вступления к сборнику написал автобиографический очерк, позднее получивший название «Люди и положения». Работа над очерком была окончена в апреле 1956 г.

Неотправленное письмо Чагину прилагаю для суда и одобрения. — Письмо неизвестно.

Несколько стихотворений (С. 395). — Ивинская. В плену времени. С. 95 (не полностью). — Факсимиле 1-й страницы Каталога Кристи. С. 43. Публикуется по фотокопии 1964 г.

Запись сделана на машин, цикла стихов, написанных зимой 1935-1936 г. и напечатанных в «Знамени», 1936, № 4. В книге «На ранних поездах» (1943) стихи включены в цикл «Художник». Указанные далее страницы — страницы машин.

...в 36году, когда начались эти страшные процессы... — первым в серии «больших процессов» был процесс Каменева — Зиновьева, в августе 1936 г.; сделанные там показания указывали на причастность к террористической деятельности Бухарина, Рыкова, Томского, Пятакова и Радека, осужденных на процессах 1937-1938 гг.

...прекращения поры жестокостей, как мне в 35 году казалось... — во время работы Н. И. Бухарина над проектом конституции, которая должна была утвердить новый демократический порядок в стране.

...пробудилось накануне войны... — имеется в виду стихотворный цикл «Переделкино» (1940—1941).

Трагический тяжелый период войны был живым периодом... — слово живым дважды подчеркнуто автором. Ср. также в «Докторе Живаго»: «И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы».

На стр. 3, 4, 5-й разумел Сталина и себя. — Стих. «Мне по душе строптивый норов....» в журн. редакции состояло из двух частей, посвященных «предельно крайним» началам: поэту и человеку действия — Сталину. Вторая часть никогда не включалась в книги и не перепечаты-валась при жизни Пастернака.

Бухарину хотелось, чтобы такая вещь была написана... — знакомство с Бухариным, тогда главным редактором «Известий», началось в 1934 г. Метафоры стих., относящиеся к охоте в лесу, объединяют образ Сталина с Бухариным, бывшим страстным охотником. По словам его вдовы, А- М.Лариной, Бухарин, боготворивший Сталина, в то же время боялся его ревности и надеялся, что Сталину польстит это стих., но так как оно никогда более не публиковалось и не входило нив какие стих, антологии, посвященные ему, нет оснований считать, что намерение Бухарина себя оправдало.

Стр. 6, 7посвящены смерти и самоубийству Ник. Дементьева... — стих. «Безвременноумершему» (1936) в «Знамени» —безназвания. Николай Дементьев (1907—1935) — комсомольский поэт.

Стр. 8, 9 навеяно выходом большой книжки стихов и Охранной грамоты по-чешски. — Стих. «Все наклоненья и залоги...» (1936), первая часть которого («На днях я вышел книгой в Праге...») посвящена переводам Йозефа Горы лирики Пастернака. Одновременно в 1935 г. в Праге вышел перевод «Охранной грамоты», сделанный С. Пирковой-Якобсон.

Стр. И и до конца... — стихи, позднее включенные в цикл «Художник» (1936): «Как-то в сумерки Тифлиса...» (2), «Скромный дом, но рюмка рому...» (3), «Он встает. Века. Гелаты...» (4), посвящены поездке в Тбилиси в ноябре 1933 г. и знакомству с грузинским поэтом Георгием Николаевичем Леонидзе (1899-1966) и его женой Евфимией Александровной.

«Зарево» (С. 397). — Автограф в Музее грузинской литературы. Публикуется по фотокопии 1964 г. Запись сделана на обложке машин, с авт. правкой поэмы «Зарево», написанной в 1943 г. Пастернак получил этот экз. от Ю. А. Лукина, работавшего в «Правде», где 15 окт. 1943 г. было опубликовано «Вступление к поэме "Зарево"».

Дополнительные замечания (С. 397). — Публикуется по автографу.

...помещенный выше вступительный очерк. — Замечания предполагалось вставить в книгу после автобиографического очерка (позднее названного «Люди и положения»,

1956), но намерение автора не получило одобрения составителя, заметка осталась неоконченной и в корректуры не попала.

...против переработки некоторых стихотворений... — Пастернак подверг редактированию некоторые места своих ранних стихов, желая приблизить их современному читателю. Н. В. Банников, как составитель, принимал в этом непосредственное участие, отвергая одни из них и требуя изменений в других, казавшихся ему «недотянутыми». На полях машин, сборника есть его многочисленные пометки такого рода. Часто Пастернак предлагал ему на выбор несколько вариантов, и он выбирал из них наиболее удачный на его взгляд. В наст, издании эти варианты отмечены в ком мент., более распространенные вынесены в раздел «Ранние редакции».

В стихотворении «Двор» сказано: «Крепкие тьме полыханьем огней»... — это объяснение было вынесено составителем в подстрочное авт. примеч.

В стихотворении «Определение поэзии» была строка «Это слезы вселенной в лопатках». — Желание переделать строчку было вызвано критикой А. А. Суркова, который увидел в ней «полный отрыв от общественных эмоций» («Культура и жизнь», 21 марта 1947). Измененная строка не была введена в окончательный текст.

...в стихотворении «Орешник»... — изменения 1956 г. не коснулись этого стих. 1917 г., где ст. 1—4 по-прежнему читаются: «Орешник тебя отрешает от дня, / И мшистые солнца ложатся с опушки / То решкой на плотное тленье пня, / То мутно-зеленым орлом на лягушку».

В стихотворении «Все снег да снег»... Измененная строчка приближает стихотворение к этому пониманию. — В 1956 г. эти строки приобрели такой вид: «А вскачь за громом, за четверкой / Ильи Пророка, под струи...».

«Готовящейся книге моих избранных стихотворений...» (С. 398). — Факсимиле 1-й страницы Каталога Кристи. С. 45.

Начало ранней редакции главки очерка «Люди и положения» (1956), посвященной Рильке. Далее идут переводы из Рильке в первонач. редакции.

«Виташ<евская>, Банник<ов> — верю бедности больше...» (С. 399). — Ивинская. В плену времени. С. 219. — Автограф в Музее грузинской литературы. — Публикуется по фотокопии, сделанной в 1964 г.

По воспоминаниям О. В. Ивинской, узнав о передаче рукописи «Доктора Живаго» итальянскому издателю Фельтринелли, она обратилась за советом к М. Н. Виташевской и Н. В. Банникову, редакторам Гослитиздата. Свои впечатления от первого посещения квартиры Виташевской, она передала Пастернаку (см. также письмо к М. Н. Виташевской 26 мая 1956, в котором Пастернак благодарит ее «за ласку к О. В.»).

Не верить настоятельности этих угроз... — известие о намерении напечатать роман в Италии вызывало у знакомых Пастернака страх последствий и предчувствие беды. Н. В. Банников, испугавшийся за судьбу стихотворного сборника и политических обвинений по отношению к нему самому, обвинял Пастернака в предательстве интересов родины и своих друзей в частности. Виташевская выражала участие и высказывала тревогу (Ивинская. В плену времени. С. 219, 220).

Стараться отстранять эти дружественные вторжения... — Пастернак не желал слушать чужих советов, даже бескорыстных, не позволял себе заражаться их страхом, его поддерживала радостная взволнованность будущей судьбой романа (там же. С. 220).

...надо заткнуть уши от звучащего... мира и ответа ему... — речь идет о вовлеченности в работу над новым стихотворным циклом, который Пастернак начал писать весной по просьбе Банникова, как составителя сборника.

...для писания этих глупых писем. — По-видимому, речь идет о советах написать Фельтринелли и просить его задержать издание романа до публикации его в Москве или требовать возвращения рукописи, что решительно противоречило намерениям Пастернака. Но ни угрозы властей, ни опасения друзей не заставили Пастернака написать эти письма.

«Вначале тридцатых годов Павел Васильев...» (С. 399). — «Литературная Россия», 11 дек. 1964.

Павел Николаевич Васильев (\910-1937), поэт, был арестован и расстрелян в 1937 г. Заметка написана по просьбе Е. А. Валовой-Васильевой, которая возбудила дело о его реабилитации. Она вспоминала также, что Пастернак присутствовал на вечере Павла Васильева, устроенном И. М. Тройским 3 апреля 1933 г. в редакции «Нового мира», где должен был выступать вместе с другими поэтами, но, когда настала его очередь, он вышел на сцену и сказал: «После Васильева мне здесь делать нечего». «Слышал однажды на вечере Павла Васильева, — писал Пастернак С. Д. и С. Г. Спасским 30 апр. 1933 г. — Большое дарованье с несомненно большим будущим». В «Новом мире» была опубликована стенограмма этого вечера «Литературный путь Павла Васильева», где приведены выдержки из разных выступлений. К. Зелинский говорил, что его поэзия содержит элементы «псевдонародной, в сусальном представлении, великодержавной России»; Е. Усиевич утверждала, что «основой, на которой выросло творчество Васильева» была не деревня, а «семиречен-ское казачество, база колонизаторской политики русского царизма». Участники обсуждения требовали от Васильева «перестройки», против чего возражал Пастернак, который, по словам И. Нусинова, «испугался, кажется, что перестройка Васильева обрекает его На уничтожение его своеобразной системы образов, его своеобразной ритмики и т. д. и т.д.» и говорил, «если писателю необходимо органически переделать себя, то горе нашей поэзии, горе нашей литературе». От считал, «что самое главное у поэта — это его стержень, что крестьянский поэт будет сам перестраиваться, самотеком» («Новый мир», 1934, № 6. С. 218-225).

«Выяснять смысл, содержание...», «1) Усиливать до полной ясности, как в прозе...» (С. 400). — Материалы Музея грузинской литературы. С. 35. — Автографы в Музее грузинской литературы.

Обе записки представляют собой руководства для стихотворного перевода, которому Пастернак обучал О. В. Ивинскую, и выражают основные принципы, которыми он руководствовался в своих работах. М. Филина и Е. Киасашвили, разбиравшие архив Пастернака в Музее грузинской литературы, пишут: «О. Ивинская делала свои варианты переводов и отдавала на суд Б. Пастернаку. Иногда он под-ключался к тексту, правил его, а порой писал поверх ее строк новые. Возникал иной перевод, фактически написанный Б. Пастернаком, но как бы не признанный им» (Малоизвестный сюжет в переводческой деятельности Бориса Пастернака // Русский авангард. Тренто, 1994. С. 270).

БИОГРАФИЧЕСКИЕ АНКЕТЫ, ЗАЯВЛЕНИЯ, ХОДАТАЙСТВА (С. 401)

В раздел включены биографические материалы, написанные по официальным запросам и, казалось бы, на далекие отличного характера темы. Но сразу следует оговориться, что даже и в этом «нелитературном» жанре сухих документов авторский отпечаток и непосредственный характер личности Пастернака отразился не меньше, чем в других его текстах. Разбросанные по разным государственным архивам, они отмечены своеобразием мысли и стиля Пастернака, сделавшего их яркими свидетельствами неблагополучия и неустроенности быта 1920-х гг. Под его рукой эти канцелярские бумаги начинают дышать свободой; заключенное в анкетную графу слово сохраняет вкус и запах жизни, не подчиняясь казенным штампам

бюрократического языка. Находя нужные определения для своей просьбы или заявления, он не подгоняет их под общеупотребительный шаблон, — и не потому ли ни одно из этих ходатайств не было удовлетворено. К тому же, описывая свое бедственное положение, невозможность самостоятельным трудом добиться человеческого существования или издать написанные книги, Пастернак никогда не просит сделать для него исключение из общего правила и не хочет получать то, чего лишены другие, не выдвигает заслуг, которые ставили бы его на особое место, — он предоставляет свободу решать вопрос о его правах тем, к кому он обращается и от кого это зависит, — по справедливости. Подобное благородство и подлинный демократизм его просьб выглядят теперь как давно забытые пережитки и анахронизмы, «уничижение паче гордости» и даже «юродство», в чем часто обвиняли его современники.

Специфика этого жанра, требующего предельного лаконизма, отказ от жалобных нот и настойчивости, скромность позиции, так же как характерный «пастернаковский» стиль, затрудняли чиновникам понимание этих документов и, вероятно, вызывали неприятие, но во всяком случае здесь налицо не «усложненная форма», в которой обвиняла Пастернака современная критика, а собственная позиция, выраженная тем языком, на котором Пастернак писал и мыслил.

Анкета московского профессионального Союза писателей и Союза поэтов (С. 402). — Два прилога за Б. Л. Пастернак (публ. М. Гурчинова) // Годишен зборник на филозофскиот факултет на Универзитетот во CKonje. Книга 26 (1974). — журн. «Русская речь», 1992, № 4. — Автограф (ИМЛИ, ф. 120). Текст записан на машин, бланке, вопросы анкеты предваряет сообщение: «В воскресенье 23-го марта, в 12 ч. дня, в помещении Союза (Никитский бульвар, д. 8, кв. 7) состоится общее собрание секции поэтов для обсуждения практических выводов изданных, приводимых ниже анкетой и для текущих дел. Желательно присутствие большого числа членов секции».

В анкете указаны некоторые произведения Пастернака, которые в очерке «Люди и положения» (1956) автор называет «затерявшимися в разное время по разным причинам». Это: «статьи футуристического периода», «черновик романа в нескольких листового формата тетрадях, которого отделанное начало было напечатано в виде повести "Детство Люверс"» и «перевод целой трагедии Суинберна из его драматической трилогии о Марии Стюарт».

С. 402. Третья книга стихов. Название: «Нескучный сад»... — вскоре эта книга получила название «Сестра моя, жизнь». Название «Нескучный сад» объединило большой цикл стихов 1917-1918 гг., посвященный разладу отношений автора со своей героиней и перенесенный затем в книгу «Темы и варьяции». Это говорит о еще неустоявшемся к весне 1919 г. составе книги, в которую включались стихи, позднее перешедшие в четвертую книгу.

Алджернон Суинберн «Мэри Стюарт» трилогия, часть I «Шате-ляр». — Рукопись перевода была отдана в издательство и лежала в типографии, где первая часть ее вскоре пропала.

С. 403. Роман в рукописи около 15 печатных листов... — был написан зимой 1917-1918 г. и носил название «Три имени»; отделанное начало романа было издано как повесть «Детство Люверс», остальные части не сохранились.

Повести, числом 3... — о работе над новеллами, которые должны были составить книгу прозы, Пастернак писал родителям зимой 1917 г., из них была издана одна — «Апеллесова черта»; «История одной контроктавы» осталась не окончена, третья, под назв. «Карета Герцогини», не сохранилась. Но какие именно повести имел в виду Пастернак и как они соотносились с написанными весной 1918 г. «Письмами из

Тулы», главой из повести «Безлюбье», «Тремя главами из повести», напечатанными в 1922 г. и «Второй главой. Петербург», написанной в 1917-1918 гг. и найденной в архиве О. М. Брика, неизвестно. Разнообразие дошедших до нас «глав» из различных повестей, которые писались в это время, подтверждает слова анкеты, что последние годы Пастернак писал главным образом прозу.

Quinta Essentia — из перечисленных шести статей сохранилась только одна «Несколько положений» (1918), первоначально называвшаяся «Quintessentia». Из писем Пастернака известно о существовании статьи о Генрихе Клейсте, написанной в 1914 г. как предисловие к его переводу комедии «Разбитый кувшин». Статья о Шекспире была написана к 300-летнему юбилею в апреле 1916 г. и предлагалась в газету «Русские ведомости». С некоторой вероятностью можно предположить, что статья «К естественной истории дарования» основывалась на поэтическом опыте Маяковского, чьи первые шаги в литературе Пастернак расценивал как «естественную историю всякого современного дарования» (Владимир Маяковский. «Простое как мычание», 1917).

Можете ли выступать с чтением своих произведений... Нет, ввиду уродливости условий... — речь идет о чтении стихов в кафе («кафейный период» русской поэзии). Пастернак «по причинам принципиальным» не мог принять современную форму выступлений перед аудиторией завсегдатаев артистических кафе, хотя несколько раз ему приходилось, уступая обстоятельствам, выступать на таких вечерах. «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. <...> Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады» («Несколько положений», 1918). Об этом же Пастернак писал в стих. «Шекспир» (1919).

В издательстве «Центрифуга»... — вышла книга стихов «Поверх барьеров», 1917 г.

...журнале «Современник»... — был напечатан перевод комедии Г. Клейста «Разбитый кувшин», 1915, № 5.

...газете «Новая жизнь», издательстве «Альциона»... — «Новая жизнь» — общественно-литературная, социал-демократическая ежедневная газета, издаваемая А. Н. Тихоновым в 1916-1917 гг. Сотрудничество Пастернака, по-видимому, состояло в редактировании чужих стихов. «Альциона» — частное издательство, основанное А. М. Кожебатки-ным в 1910 г., просуществовало до 1923 г., в нем предполагалось опубликовать выправленный перевод комедии Клейста «Разбитый кувшин» с предисловием Пастернака.

...журнале «Рабочий мир», газете и временнике «Знамя труда»... — «Рабочий мир» — рабоче-кооперативный, научно-популярный и литературно-художественный журнал, выходил два раза в месяц в 1918 г.; в нем было опубликовано стих. «Рудник» из цикла «Уральских стихов». Ежедневная газета «Знамя труда» была органом ЦК партии левых эсеров и выходила в 1917—1918 гг.; там были опубликованы «Драматические отрывки» и «Диалог». Во временнике литературы, искусства и политики с тем же названием, выходившем под ред. Р. В. Иванова-Разумника, В. А. Карелина и Е. Г. Лундберга, была напечатана новелла «Апел-лесова черта».

...изд. «Т. О.*... — Театральный отдел при Наркомате просвещения («Тео») в 1918—1919 гг. выпускал книги по истории и теории театра, о театральных деятелях и драматургические произведения. По заказу «Т. О.» Пастернак перевел комедию Бен Джонсона «Алхимик» и интермедии Ганса Сакса, которые остались неопубликованными. См. заметки «Бен Джонсон» и «Ганс Сакс» (1919), сделанные для этих изданий. С. 321.

..мзд. «Всемирнаялитература» — специализировалось на издании зарубежной классики; для него Пастернак переводил трагедии Клейста, интермедии Ганса Сакса, стихи Гете, Шарля Ван Лерберга и др.; большая часть переводов, однако, осталась неизданной.

...приглашен в сотрудники «Дело народа». — Сотрудничество в эсеровской газете, выходившей в 1917-1918 гг. в Петрограде, не осуществилось.

С. 404. ...от службы государственной... отказался... — лето и осень 1918 г. Пастернак работал в Московском библиотечном отделении Наркомпроса в должности секретаря под началом В. Я. Брюсова, бывшего заведующим отделением, и выписывал «охранные грамоты» владельцам ценных частных библиотек.

...и их повторять не собираюсь. — Пастернаку пришлось еще не раз повторять «попытки» государственной службы; летом того же 1919 г. он поступил редактором в железнодорожную газету «Гудок».

Относительно побочного заработка. — Этот абзац записан в конце анкеты как авт. примеч. к словам «Имеет ли... отношение... Ваш побочный заработок».

...от той формы, которую это приобрело среди «молодых»... — формой ознакомления читателей с литературным произведением у «молодых» стали выступления в клубах или кафе. См. выше об отношении Пастернака к подобной «реализации» написанного.

...ближе определить... не берусь. — После ответа на 12-й вопрос анкеты идет текст следующего примеч.: «Все ответы на вопросы настоящей анкеты КРАЙНЕ НЕОБХОДИМО получить для разработки их к собранию возможно скорее и во всяком случае не позже как в ТРЕХДНЕВНЫЙ срок, со дня получения повестки». Почтовый штамп получения: 15 марта 1919 г.

Ходатайство в Центральную коллегию Лит. отдела Наркомпроса (С. 404). — журн. «Русская речь», 1992, № 4. — Автограф (ГАРФ, ф. 2306. оп. 22). На ходатайстве надпись: «Постановлением Ц<ентральной> Кол<легии> от 15 июня 20 г. Секретарь <Подпись>».

С. 405. ...3стихотворные драмы Клейста... — из трех драм, заказанных издательством «Всемирная литература», в двухтомник Клейста вошли только две: «Семейство Шроффенштейн» и «Роберт Гискар» (Т. 1. М., 1923). «Принц Гомбургский» был издан только в 1940 г. в сб. «Избранные переводы».

...3 интермедии Ганса Сакса... — были переведены по заказу издательства «Всемирная литература», но остались не изданы, две из них опубликованы в журналах; целиком вошли в сб. «Избранные переводы» (1940).

...Стихотворение и фрагмент «Тайны»... — издание переводов из Гете тоже не было осуществлено «Всемирной литературой». В этом издательстве вышел «Алхимик» Бен Джонсона (М., 1923).

...несколько стихотворений III. Ван Лерберга. — Переводы их были утеряны и при жизни Пастернака не издавались (см. т. 6 наст. изд.).

С. 406. Кому об этом судить, как не Лито... — Пастернак решился обратиться с ходатайством в Литературный одел (Лито) Наркомпроса, потому что весной 1920 г. отделу был предложен первый том его собрания сочинений (ИМЛИ, ф. 120), так что о художественном значении со-искателя Лито мог составить представление.

В Лит. отдел Наркомпроса (С. 406). — Автограф (ИМЛИ, ф. 120), Литературный отдел приобрел у Пастернака первый том «Сочинений», общим объемом в 4900 стих, строк, остававшийся в издательских анонсах до 1922 г., но так и не напечатанный. Он был рецензирован В. Брюсовым 8 июня 1920 г., который отметил недостатки собрания и предложил кое-какие исправления в его составе (ЛН. Т. 85. М., 1976). Указанный в

договоре объем тома позволяет предполагать, что в него входили и произведения, утерянные впоследствии.

...по изъятии редакционной комиссией «Драматических отрывков»... — имеются в виду сцены из писавшейся в 1917 г. стихотворной драмы из истории Великой французской революции. Сохранились два отрывка, опубликованные в газете «Знамя труда» в мае-июне 1918г.

Анкета для лиц, получающих академический паек (С. 407). — журн. «Наше наследие», 1990, № 13. — Автограф (РГАЛИ, ф. 379).

С. 407. Заказы издательства: Я. М. Rilke. «Buch der Bilder»... — следов этой работы не сохранилось. Для очерка «Люди и положения» в 1956 г. Пастернак перевел из «Книги Картин», как он ее называл, два стих. «Der Schauende» («Созерцание») и «Der Sehende» («За книгой»).

Родился в декабре 1890 г. — Описка. Пастернак родился 29 января 1890 г. По старому стилю.

С. 408. ...см. статью В. Брюсова в «Русской мысли» июль 1914г... — «Год русской поэзии» («Русская мысль», 1914, № 6). В главе «Порубежники» Брюсов писал о поэтах группы «Лирика»: «Наиболее самобытен Б. Пастернак <...> у Пастернака чувствуется наибольшая сила фантазии; его странные и порой нелепые образы не кажутся надуманными: поэт, в самом деле, чувствовал и видел так; "футуристичность" стихов Б. Пастернака — не подчинение теории, а своеобразный склад души».

.„перевел комедию Клейста «Der zerbrochene Krug» («Современник»)... — перевод «Разбитого кувшина» был опубликован в журн. «Современник» (1915, № 5).

Война и первые годы революции... — Пастернак объясняет свой отказ от участия в литературных группах 1910-х гг. неприемлемыми для него тенденциями, развивавшимися в них: шовинистический уклон в «Лирике» и агитационно-плакатный — у футуристов.

Статьи о Саксе, Суинберне... — не сохранились; позднее, в 1922 и 1928 гг., Пастернак писал о Саксе небольшие предисловия к публикациям двух интермедий (см. с. 35, 321).

...за начатую и незаконченную прозу... — роман «Три имени» не был закончен, его отделанное начало публиковалось как повесть «Детство Люверс».

...зачислен с прошлого лета в списки по пайку... — по постановлению Центральной коллегии ЛИТО Наркомпроса от 15 июня 1920 г. См. «Ходатайство...». С. 404.

В Госиздат. Заявление (С. 408). — журн. «Русская речь», 1992, № 4. — Автограф (ЦГАОР, ф. 395, оп. 1). Проставлена дата получения: 14 ноября 1921 г.

Заявление написано в защиту авт. права Л. О. Пастернака, который передал Государственному издательству автолитографию портрета Бетховена, сделанного им в декабре 1920 г. В сентябре 1921 г. по разрешению Наркомпроса художник уехал в Берлин на длительное лечение, и по его просьбе сын взял на себя переговоры с издательством по поводу выплаты гонорара. Обвальная инфляция тех лет быстро снижала реальную ценность договорных сумм. Основанное на зыбких и противоречивых представлениях о природе художественной работы советское законодательство и практика издательств часто вообще игнорировали авт. права за воспроизведение, и в 1927 и 1932 гг., когда в книгах репродуцировались работы Л. О. Пастернака (портрет Б. Пастернака 1924 г. или иллюстрации к «Воскресению» Л. Толстого), сын заранее извещал его о бессмысленности любых переговоров по поводу авт. прав.

ИЗО ВСЕРЛБИСЛ — Изобразительный отдел Всероссийского союза работников искусств.

Автобиография (С. 409). — журн. «Русская речь», 1992, № 4. — Автограф (ИМЛИ, ф. 120), не датирован.

В 1900г. поступил в... гимназию... — Пастернак не был принят в гимназию в 1900 г. и поступил сразу во второй класс в 1901 г.

..мод руководством Ю.Д. Энгеля... — Юлий Дмитриевич Энгель (1868—1927) — композитор и музыкальный критик.

...фугою, формами, контрапунктом и пр. с Р. М. Глиэром. — Особый интерес представляют перечисленные здесь предметы музыкальных занятий Пастернака, проходивших в 1908 г. под руководством молодого композитора и преподавателя консерватории Рейнгольда Морицевича Глиэра (1874-1956).

Третья и четвертая, только теперь выходящие... — «Сестра моя, жизнь» и «Темы и варьяции» вышли в 1922 и 1923 гг.; первую из них составил и стихи 1917г., вторую — 1916—1922 гг.

...рукопись первых трех актов затеряна в типографии... — в приведенных сведениях звучит свежая боль недавней потери перевода трагедии Суинберна; в «Анкете московского профессионального Союза писателей...» 1919 г. рукопись называется «свободной для печати» с той оговоркой, что она «приобретена издательством», но не издается «по техническим-типографским» условиям. В очерке «Люди и положения» (1956) ее упоминанием Пастернак заканчивает перечень «в разное время по разным причинам» затерянных работ.

Бен Джонсон. Алхимик... — не вышел в издании ВХУТЕМАС'а (Высших художественных технических мастерских), но только в 1936 г. в издании «Academia».

С немецкого. — О своем переводе «Алхимика» Пастернак писал позже, что к этому времени он «забыл английский» и пользовался немецким переводом (М. Цветаевой, 19 марта 1926).

Ганс Сакс. Три интермедии... Клейст. «Принц Фридрих Гамбургский»... «Разбитый кувшин»... — названные здесь издания (договор на Ганса Сакса с Госиздатом подписан 14 окт. 1920 г.) не были осуществлены, и переводы вышли значительно позднее (Ганс Сакс — в 1922, 1928 и 1941 гг., Клейст — 1940—1941 гг.). См. коммент. к «Анкете московского профессионального Союза писателей...», 1919.

В Ленинградское представительство Госиздата (С. 410). — В кн.: Лазарь Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. Mьnchen, 1981. С. 24. — Автограф (ИМЛИ, ф. 120). Автограф ошибочно датирован автором 17 июля 1924 г. вместо 17 августа; в левом верхнем углу резолюция, датированная 21 авг. 1924: «В Секретариат для проверки и оплаты». Задругой подписью карандашом внизу заявления: «21 авг.: Послать через Ленинградское представительство — Тихонова». Издание книги не состоялось.

Находясь теперь в Ленинграде... — Пастернак приехал к жене и сыну, которые проводили лето на даче под Ленинградом, и пробыл там с 31 июля по 12 сент. 1924 г. «Какие скоты в Госиздате! — писал Пастернак 9 июля 1924 г. жене. — Неделю назад они клятвенно пообещались заплатить мне 8-го (вчерашний день) <...> Так как я еще не выхожу <...> то попросил Абрашу сходить с доверенностью. И вот оказывается отложили платеж больше, чем на неделю. Когда же я наконец к тебе попаду!»

В правление Всероссийского Союза писателей (С. 411). — Автограф (ИМЛИ, ф. 120). В правом верхнем углу резолюция: «Постановили: выдать 100 (сто) руб. А. С». Просьба о денежной ссуде относится ко времени начала работы Пастернака над поэмой «Девятьсот пятый год». «А в этом году придется мне писать решительную дрянь. Только она и идет и приносит заработок, — писал Пастернак (3 авг. 1925. Ж. Л. Пастернак).

Анкета Всероссийского Союза писателей (С. 411). — журн. «Русская речь», 1992, JSfe 4. — Автограф (ИМЛИ, ф. 120), на бланке с грифом: «Всероссийский Союз писателей. Москва-9, Дом им. "Герцена", Тверской бульвар 25. Телеф. 3-57-76». На анкете стоит резолюция: «Отклонить», датированная 9 января 1929 г. На второй странице анкеты нарисована планировка комнаты, переделенной на две, и части коридора, примыкающего к ней.

С. 411. ...приступает к постройке дома писателей... — речь идет о строительстве и распределении квартир дома в Нащокинском переулке.

С. 412. ...Волхонка 14, кв. 9. — Эту квартиру Л. О. Пастернак с семейством получил в 1911 г. от Училища живописи, где был преподавателем. В сентябре 1921 г. он с дочерьми уехал за границу. Освободившиеся комнаты были сразу заселены. «Много семей у нас живет на Волхонке, все в разное время встают, начиная с 6-ти утра, весь день ходьба, все это мимо меня грохочет, а у меня перегородок тонкоребрость, сквозь которые можно пройти как свет...» — писал Пастернак М. Цветаевой (24 окт. 1934), используя строчку из цикла «Волны» (1931): «Перегородок тонкоребрость / Пройду насквозь, пройду, как свет...». Пастернак прожил здесь до конца 1937 г., когда получил наконец маленькую двухкомнатную квартиру в доме писателей в Лаврушинском переулке, 17.

Во Всероссийский Комитет по делам искусств. Заявка (С. 413). — Автограф (Собр. Н. Н. Пушкина, — теперь РГАЛИ, ф. 379), без даты.

Датируется по письму к З. Н. Пастернак: «Хочу писать пьесу и вчера подал заявку об этом в Комитет по делам искусств. Меня раздражает все еще сохраняющийся идиотский трафарет в литературе, делах печати, цензуре и т. д. Нельзя после того, как люди нюхнули пороху и смерти, посмотрели в глаза опасности, прошли по краю бездны и пр. и пр., выдерживать их на той же глупой, безотрадной и обязательной малосодержательности <..:> Ты помнишь, какое у меня было настроение перед войною, как мне хотелось делать все сразу и выражать всего себя, до самых глубин. Теперь это только удесятерилось» (26 авг. 1941).

С. 414. ...тожестворусского и социалистического... — во время жизни в Переделкине в 1937-1940 гг. Пастернак с особой остротой ощутил волнующее с детства чувство русской природы; знакомство с рабочими писательского городка и жителями соседних деревень дало глубокое понимание черт национального характера, «извлеченную из бедствий закалку характеров» («Доктор Живаго»), ставшую во время войны основой народного героизма. Он писал об этом в стих. «На ранних поездах» (1941): «Сквозь прошлого перипетии / И годы войн и нищеты / Я молча узнавал России / Неповторимые черты»).

...детищами и произведеньями двадцатипятилетья. — Людьми, сформировавшимися после революции, то есть за 25 лет.

В Комитет по делам искусств РСФСР. Предложение (С. 414). — Автограф (РГАЛИ, ф. 2413); в конце заявки — адрес: «г. ЧистопольТАССР, ул. Володарского 75, кв. Вавилова». На верхнем поле резолюция: «тов. Ригорину. Заявка утверждается, необходимо утвердить договор в размере 10 ООО руб. Подпись: Мирингоф. 2 февр. 1942 г.».

Заявка была переслана в Казань, куда эвакуировалось Всероссийское театральное общество (ВТО). Приложен набросок письма зам. председателя Совета ВТО З. Г. Дальцева: «Многоуважаемый Борис Леонидович! После долгого ожидания подписанного Вами одного экземпляра договора на Вашу пьесу мы наконец, получили его с тов. Котоком, но увы... Вы прислали экземпляр без Вашей подписи <...>». Далее идет обещание немедленной выплаты денег после получения подписанного договора и пожелание «приступить к Вашей пьесе теперь же».

Заявкой заинтересовался новосибирский драматический театр «Красный факел», в котором во время войны шел «Гамлет» в переводе Пастернака; 20 февр. 1942 г. был заключен договор на новую пьесу. Изъявил желание поставить пьесу также Камерный театр, но, как писал Пастернак А. Я. Таирову: «Уже подписывая его (контракт. — Е. П.), я проговорился, что буду писать вещь по-новому, свободно. Я и в дальнейшем не делал из этого тайны. Но я увлекся и зашел в этом направлении довольно далеко. Вещь едва ли будет предназначена для печатанья и постановки» (9 авг. 1942). О работе над пьесой, получившей название «Этот свет», см. в коммент. к сохранившимся сценам. С. 571.

Однако Пастернак не оставлял намерения закончить пьесу, о чем писал 30 июля 1944 г. О. М. Фрейденберг: «Горе мое не во внешних трудностях жизни, горе в том, что я литератор, и мне есть что сказать, у меня свои мысли, а литературы у нас нет и при данных условиях не будет и быть не может. Зимой я подписал договоры с двумя театрами на напи-санье в будущем (которое я, по своим расчетам, приурочивал к нынешней осени) самостоятельной трагедии из наших дней, на военную тему. Я думал, обстоятельства к этому времени изменятся и станет немного свободнее. Однако положенье не меняется...».

С. 414. ...перевода избранных произведений Ю. Словацкого... — работа над переводами польского поэта Юлиуша Словацкого (1809-1849) была окончена в мае 1942 г.

С. 414—415. ...не Москвы и Ленинграда, но обобщенно трактуемого. — После этих слов в заявке вычеркнуто: «в воображенном тождестве с первой».

С. 415. ...при невольной раскопке недалекой старицы... — старица — старое русло реки. Сюжет археологических раскопок и сопоставления ушедшей жизни с настоящей возродился весной 1959 г., когда Пастернак задумывал новую пьесу после поездки в Грузию.

В областную комиссию ССП. О «Владимире Атласове» Петра Ко-марова (С. 415). — Автограф (РГАЛИ, ф. 631, оп. 5, ед. хр. 476). ССП— Союз советских писателей.

Владимир Васильевич Атласов (1661/1664—1711) — сибирский казак, землепроходец, в 1797-1799 гг. побывал на Камчатке и Курильских островах, был убит во время мятежа.

Петр Степанович Комаров (1911-1949) — поэт, автор нескольких поэтических книг, лауреат Гос. премии (посмертно).

Швицкая корова — швейцарской породы.

Алексей Дмитриевич Годкевич — писатель, секретарь областной комиссии ССП.

В издательство «Советский писатель» (С. 416). — Автограф (РГАЛИ, ф. 2887).

Осип Борисович Румер (1883—1954) — писатель и переводчик английской и французской поэзии, в 1937 г. был арестован, умер в ссылке. Заявление было написано по просьбе Е. Б. Тагера и Е. Е. Тагер, сборник переводов не был издан.

СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ (С. 417)

Начало 1930-х гг. в биографии Пастернака отмечено активным участием в общественной жизни, что нашло отражение в стенограммах его выступлений на пленумах правления Союза писателей, членом которого он был избран в 1934 г., различных обсуждениях, вечерах и дискуссиях. Правленные автором стенограммы, публиковавшиеся в свое время в газетах, отнесены в раздел «Литературные анкеты. Выступления. Очерки»; здесь представлены стенограммы, оставшиеся неправленными и содержащие ошибки и пропуски стенографисток.

Спонтанный, взволнованный характер речи Пастернака описан многими мемуаристами, редко кому удавалось передать полностью ход его мысли, стенографистки плохо справлялись с записью его слов, настолько они отличались от

привычных штампов и общеупотребительных словосочетаний. Некоторые его выступления начинались препиранием со стенографистками, которых Пастернак просил не записывать, потому что говорит слишком «несвязно».

Эта «несвязность» и «перескоки» с одного предмета на другой, «косноязычие», — как называли речь Пастернака современники, — отчетливо слышатся в сохранившихся записях, но объяснение этому лежит в трудности передать гладкими, обтекаемыми словами стремительно летящую мысль, перескакивавшую через обоснования и разъяснения и потому кажущуюся несвязной. Привыкшие к повторениям и разжевыванию сказанного, слушатели с трудом воспринимали содержащиеся в словах Пастернака положения, на которых он не считал нужным останавливаться, как на само собой разумеющихся и всем также понятных, как ему самому. Способ его рассуждений не нуждался в дополнительных логических ступенях, которые помогали бы понять его мысль; он легко перешагивал через них, а слушатели не поспевали за ним, путаясь в его периодах.

Очень хороши записи слов Пастернака, сделанные А. К. Тарасен-ковым в своем дневнике. Это не стенограммы, — задача была в том, чтобы передать содержание слов, порой рискованных по тем временам и слишком откровенных. Для современного читателя значение этих записей приобрело неоспоримую ценность; они помогают прокомментировать краткие намеки на происходящие события в общественных выступлениях Пастернака и объясняют его поведение в эти годы, так резко отличающееся от других периодов его жизни. На одном из вечеров, читая недавно переведенную поэму знаменитого грузинского поэта Важа Пшавелы «Змееед», Пастернак сказал о своем отношении к общественной активности этого времени:

«До 1931-32 гг. люди дрались, работали. Показалось, что к съезду писателей все вышли в люди, что все достигнуто и после съезда надо только выступать, конспектировать, подводить итоги. Как же двигаться дальше? Все время отказываешь, отказываешься, отказываешься выступать. Получается эффект какой-то тайны, каких-то румян и белил. Надо теперь сделать обратный ход — выступить. Но выступать есть смысл, когда есть что-то новое. Представьте написанное вами письмо, которое вы будете десять раз слать адресату. Я в таком положении» (А. Тарасенков. Пастернак. Черновые записи 1930-1939.22 нояб. 1934//Воспоминания. С. 157).

При чтении материалов этих заседаний и речей выступавших на них писателей резко бросается в глаза своеобразие слов Пастернака, звучащих диссонансом в общем тоне широко распространившихся к этому времени трафаретов и панегириков. Он открыто высказывает свое мнение по отношению к разным вопросам, обсуждавшимся на собраниях и дискуссиях, отстаивает позиции творческой свободы и независимости художника.

В комментариях к циклу «Несколько стихотворений» Пастернак характеризовал свое тогдашнее настроение как «попытку жить думами времени и ему в тон» (1956). Это не было для Пастернака компромиссом со своей совестью, просто таким образом он надеялся содействовать либерализации общественной атмосферы, признаки которой старался различить в окружающей обстановке.

«Я свою задачу вижу в том, — записал А. Тарасенков его слова, — чтобы время от времени говорить резкие вещи, говорить правду обо всем этом. Нужно, чтобы и другие начали. Когда люди увидят упорство повторения одной и той же мысли — они смогут увидеть, что надо менять положение вещей, и, может быть, оно действительно изменится» (Воспоминания. С. 166).

Надежды на изменения связывались с ожиданием новой конституции, над проектом которой работал Н. И. Бухарин. Общественная активность Пастернака резко обрывается с крушением либеральных веяний, с пониманием того, что его усилия что-

то изменить стали тщетны. Сам он приурочивал это ко времени, «когда начались эти страшные процессы (вместо прекращения поры жестокостей, как мне в 35 году казалось)». Тогда «все сломилось во мне, и единенье со временем перешло в сопротивление ему, которого я не скрывал», — записал он в 1956 г. как комментарий к циклу «Несколько стихотворений» (С. 395).

В текстах стенограмм сняты некоторые плохо записанные и непонятные фразы или концы фраз, в угловых скобках добавлены слова, необходимые для понимания, исправлена орфография.

На обсуждении доклада С. Ф. Буданцева «Бегство от долга» (С. 418). — В кн.: Лазарь Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. Mьnchen, 1981. С. 323-324 (не полностью). — Стенограмма (РГАЛИ, ф. 2268).

Сергей Федорович Буданцев(1896-1938; расстрелян) — писатель и литературный критик, работал вместе с Пастернаком в Лито Наркомпроса в 1919 г. — тогда между ними завязалась близкая дружба; сотрудничал в Лефе. «Бегством от долга» С. Ф. Буданцев называет упадок в литературе, наблюдающийся к концу 1920-х гг., и резкое снижение профессионального уровня писателей, обусловленное борьбой с «правой опасностью».

С. 418. ...в попутнической среде... — «попутчиками» (наименование введено Л. Д. Троцким), называли писателей из интеллигенции, сочувствующих революции, в отличие от «пролетарских» или «крестьянских», принявших ее безоговорочно. Термин имел главным образом политический смысл.

Относительно слов В. Инбер... — в своем выступлении Вера Инбер развила тезис С. Буданцева: «Он говорит, что на нас лежит долг заложить фундамент пролетарской литературы, но это не обязанность. Это не наше дело, а будущих поколений».

С. 419. Лиссабонское восстание затыкает мне рот. — Очевидно, обострившееся в связи с государственным переворотом 1926 г., приведшим к установлению военной диктатуры, общественно-политическое положение в Португалии, оказавшейся под угрозой фашистского режима, широко обсуждалось в России и было на устах у всех.

Я сам чувствую... бесполезность лирики... — на вопрос «Ленинградской правды»: «Нужна ли вообще поэзия?» — Пастернак отвечал: «Достаточно такого вопроса, чтобы понять, как тяжело ее состоянье. <...> принято думать, что искусство нужно для сохранения преемственности, как перемет от старой к новой, будущей культуре. С этим взглядом я сталкивался в ответ на мое предложенье категорической прямоты и резкости в этом деле. Природе легче бороться с внезапным препятствием, нежели с постоянным тормозом, задрапированным формами потворства» («Ответ на анкету "Ленинградской правды"», 1926).

...государство нуждается в определенной сопротивляемости... — Е. Б. Тагер вспоминал, что Пастернак называл уничтожение политической оппозиции в 1928 г. «Гефсиманской ночью государства», потому что понимал, что нормальное существование государства, подобно твердому телу, основывается на законе сопротивления материалов и гибнет при отсутствии одной из взаимодействующих частей общества.

...швеллера давили на столбы. — Балки должны давить на опору для устойчивости конструкции.

...приходят во время Фребелевской работы. — Фридрих Фребель (1782—1852) — немецкий психолог, теоретик воспитания дошкольного возраста и автор идеи детских садов.

...он отошел от образного опыта, который... создавал неудобства... — см. сказанное о Маяковском в «Охранной грамоте»: «...человек, так далеко ушедший в новом опыте, в час, им самим предсказанный, когда этот опыт, пусть и ценой неудобств, стал бы так

насущно нужен, так полно бы от него отказался». (В рукописи вычеркнуто слово: «гонений» и заменено на: неудобств.)

Мы сами просили запретить всякое индивидуальное творчество и т. д. — Имеется в видулефовская установка, по которой считалось, «что искусству нет места в молодом социалистическом государстве» («Люди и положения», 1956). Эта позиция, получившая выражение в лозунге О. Брика «На черта нам стихи?», была осуждена в критике под названием «политика ликвидаторства».

С. 420. Я говорил о лакированном искусстве. — О «лакировке» искусства или о «прикрашивании фактов» Пастернак также говорил на дискуссии о формализме (1936): «...мы пересолили в идеализации общественного. Мы все воспринимаем как-то идиллически. Мы уподобляемся тем фотографам, которым самое важное, чтобы хорошенькое личико получилось».

...существует Моссельпром, что сладости имеют калории... — ссылка на стихи Маяковского, писавшиеся по заказам рекламы.

..ли остались от старого мира...» — имеется в виду рекламное стих. Маяковского: «Нами оставляются от старого мира / Только папиросы "Ира"».

На вечере, посвященном памяти Маяковского (С. 420). — «Литературная газета», 4 окт. 1989. (Публ. М. А. Рашковской). — Стенограмма (РГАЛИ, ф. 336). Вечер проходил в Московском университете.

С. 421. Оно вам сигнализирует какие-то ценности, и в них мы видим... что... называем бессмертием <...> поэт... посвящает свою жизнь напоминанию этих качеств... — ср.: «Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, — есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо — но условие для качества» («Символизм и бессмертие», 1913).

...тут встретились представители двух враждебных групп. — См.: «Наше знакомство произошло в принужденной обстановке групповой предвзятости» («Охранная грамота», 1931). Более подробно эта встреча описана в очерке «Люди и положения» (1956).

С. 422. Яне буду вам называть всех фамилий. — Со стороны «Центрифуги» были С. П. Бобров, Пастернак и Б. А. Кушнер.

...он прочел мне свою трагедию. — Впечатление от трагедии «Владимир Маяковский» в чтении автора передано в «Охранной грамоте».

...трагическую нотку, какая неизбежна при вступлении поэта на арену... — см. стих. «О, знал бы я, что так бывает..» (1932): «Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба...».

С. 423. ...сейчас, когда он вспоминает о Блоке и пишет о нем... он вынужденно ведет с ним тяжбу. — Имеется в виду писавшаяся в то время книга воспоминаний А. Белого «Между двух революций». Пастернак слышал отрывки из нее в авторском чтений (издана в 1934 г.).

Это была опять же все та же высокая парусность... — ср. определение поэта: «Твое творение не орден: / Награды назначает власть. / А ты — тоски пеньковой гордень, / Паренья парусная снасть» («Все наклоне-нья и залоги...», 1936).

С. 424. Революционность его... совершенно особого... типа, которая способна соперничать с официально признанным каким-то тоном нашей революции. — Эти слова перекликаются с мыслями, пришедшими Пастернаку у гроба Маяковского. Он увидел в нем «единственного гражданина» нашего «небывалого, невозможного государства»: «Остальные <...> были туземцами истекшей эпохи <...>. И только у этого новизна времен была климатически в крови. Весь он был странен странностями эпохи, наполовину еще неосуществленными. Я стал вспоминать черты его характера, его

независимость, во многом совершенно особенную. Все они объяснялись навыком к состояньям, хотя и подразумевающимся нашим временем, но еще не вошедшим в свою злободневную силу» («Охранная грамота», 1931).

Я виноват перед вами в том, что некоторых тем здесь не надо было касаться. — Эта оговорка объясняется претензиями «лефовцев» (бывших друзей) и главным образом Н. Н. Асеева, которые возмущались словами Пастернака об изначальной трагичности характера Маяковского и настаивали на случайности его самоубийства.

На дискуссии по докладу Н. Асеева «Сегодняшний день советской поэзии» (С. 424). — Стенограмма (ИМЛИ, ф. 157, оп. 01, № 78).

Дискуссия была организована Всероссийским Союзом писателей и была третьей в серии проводившихся в мае и сентябре 1931 г. Доклад Асеева был опубликован в журн. «Красная новь», 1932, № 1. «Разговор о проблематике соцстроительства», — говорил Асеев, — должен включать «круг так называемых "вечных" тем <...> освещенный новым светом трудовых человеческих взаимоотношений». Решающим моментом этой задачи он считал выработку соответствующего стихотворного языка, который объединит представления «о семантике, словаре, словосочетании, фонетике, ритмическом строении синтаксиса, рифме и т. д.». Предупреждая, что «самовлюбленность в свой "личный" творческий метод» может привести «на темные задворки недовольства, бессознательности, а иногда и прямой враждебности соцстроительству», Асеев открыто метил в Пастернака и повторял штампованные обвинения критики.

Пастернак пришел к концу доклада и первым взял слово. Его выступление получило поддержку со стороны М. Тарловского, В. Инбер, Г. Шенгели, М. Зенкевича и др.

Алексей Елисеевич Крученых, присутствовавший на открытии дискуссии, писал Г. В. Бебутову 11 дек. 1931 г.: «10 декабря был доклад Асеева "О поэзии". Интересно. Масса народу. Был П. Яшвили. Прения. Выступал Б. П<астернак>. ГЬворил хорошо, но "под знаком вечности", о самом высоком и загадочном — искусстве, но говорил страстно, искренне, "аж побледнел весь" — публика горячо приветствовала его, а Веру Инбер — нет!» (машин, копия Бебутова).

О выступлениях своем и Паоло Яшвили, который говорил о вредном влиянии «убийственных лозунгов лефовщины», Пастернак писал Т. Табидзе: «На преньях по Асеевскому докладу Паоло говорил ярче и смелее всех, — общее мненье. Я опоздал, проспал доклад, пришел к концу и сделал ошибку, воспользовавшись, — мне первому данным словом. Доклада не слышал, не от чего было отталкиваться <...> Ничего не поняли, похлопали, простили. Сейчас едем вновь, на продолженье прений. Может, поправлюсь и реабилитируюсь» (14 дек. 1931).

С. 425. ...быть смелым и искренним нужно не только с точки зрения морали, а даже познаний. — В этих словах Асеев усмотрел спор с главной установкой своего доклада на технику стихописания: «Заявление об искренности и смелости, как главном начале творчества, мне кажется, что это возражение самому докладу, что имеется неискренность и несмелость доклада. Что докладчик, становясь в позицию защиты каких-то мелочей, скрывает за ними главное, он как будто не искренен и не смел. Если это не так — очень хорошо» (Стенограмма; ИМЛИ). Ср. также слова Пастернака: «Искусство без риска и душевного самопожертвования немыслимо, свободы и смелости воображения надо добиться на практике...» («Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР», 1936).

В молодости человек может выразиться весь целиком в поступке, в разговоре по телефону, в ошибке. — В своем заключительном слове Асеев отвечал тем, кто был недоволен его разговором о «мелочах» и хотел «говорить о чем-либо высшем», —

добавляя, что «у Пастернака нет классового подхода, он говорит о какой-то двигательной силе поэтической практики <...> Б. Л. в одном своем выступлении говорил о том, что это нечто даже необъяснимое. Он приводил прекрасные примеры иллюстративные, и говорит, что это звонок по телефону в молодости неожиданного. Он говорит, что это ведь стихи, написанные без черновиков. Но и письмо, и звонок по телефону предполагают техническое знакомство с обработкой своего почерка, и разговор по телефону может быть нудным и скучным, и, может быть, в результате темперамента плюс умения разумно, чувственно преподнести его до такой степени важности, что в результате этих, опять-таки составных частей, становятся решающим и важным этот звонок по телефону и это письмо» (Стенограмма; ИМЛИ). Отразившиеся здесь разночтения между словами Асеева и Пастернака помогают восстановить неотчетливость записанного в стенограмме.

Как раз в эту пору возможна та острота, которая... остается вообще в виде пережитков детства... — Асеев возражал: «Б. Л. сказал, что этим можно заниматься в молодости. Вовсе не так. Как будто разговор о перестройке себя возможен только в молодости, как будто не каждый волен и принужден к этой перестройке и формально, и мировоззренчески всей своей тяжестью неожиданности, новости вот этого разговора по телефону, вот этого письма» (там же).

С. 426. ...совершенно ясно, что есть у меня преемственность, которая должна быть сохранена. — Асеев осуждал «врастание» Пастернака «в методы своего творчества», переводя разговор на идеологический язык: «Я не хочу распинать Пастернака, делать его установки более реакционными, — что также имеется у него, — с которыми он боится расстаться, потому что они заквашены его молодостью, детством, и фундамент его культуры, который кажется непреодолимым, который отдавать ему кажется незачем» (там же). В отчете о дискуссии, опубликованном в «Литературной газете» (18 дек. 1931), был сделан вывод: «Н. Асеев подчеркивает, что опасность инерционного философского состояния Б. Пастернака усугубляется тем, что в сферу его творческого влияния попадают новые подрастающие кадры поэтической молодежи».

Искусство оставлено как наиболее загадочное из того, что нам осталось от старого времени... — недостатки стенограммы в этом месте получили дополнение в печатном отчете о дискуссии: «Особняком стоит выступление Б. Пастернака, который говорил о том, что "кое-что не уничтожено революцией". Искусство оставлено живым как самое загадочное и вечно существующее» («Литературная газета», 18 дек. 1931). Понятие «загадочности искусства» поставил под сомнение И. С. Посту-пальский: «Как понимать "Лейтенанта Шмидта"? <...> Работа рациональная и никакой загадочности. Стихи Пастернака в последнее время? Строчка о белой вербене (стих. «Лето», 1930. — Е. П.) — стандартный выработанный прием — прошлый прием. — Никакой загадочности. <...> Все эти стихотворения сделаны рационально и отнюдь не загадочно от первой до последней строчки. Напечатаны любовные его стихи — превосходные вещи, отличные от старого Пастернака, но загадочны ли любовные стихи Пастернака? — Нет загадочности в появлении нового цикла» (Стенограмма; ИМЛИ).

...я скажу: Кавказ, происшествия в моем семействе, которые я наблюдаю. — Пастернак недавно вернулся с Кавказа, куда ездил со своей второй женой, З. Н. Нейгауз. Сочетание образов природы Кавказа с семейными событиями отразилось в стих. «Пока мы по Кавказу лазаем...» (1931).

С. 427. ...ваш вид приводит меня в ужас, и вы будете записывать мои перлы. — Это обращено к стенографисткам, которые плохо понимали и неверно записывали его слова.

В «Вечерке» было сказано, что я утверждал, что перестройка невозможна. — В отчете о дискуссии «Вечерняя Москва» писала: «Диссонансом прозвучали слова Б.

Пастернака. Если расшифровать его речь, то она, по-видимому, сводится к отрицанию возможности для зрелого поэта перестроиться. Революции в поэзии быть не может. "Формы преемственности должны быть сохранены"...» (12 дек. 1931).

...нужно отличать искусство от ремесла именно в интересах диалектического материализма... — во многих выступлениях уделялось особое внимание уровню пролетарской идеологии советских поэтов. «Поэзия — орудие диалектического материализма, — сказал выступавший на дискуссии Н. Л. Степанов. <...> Если мы не станем говорить о принятии поэзии, как черпающей жизнь для своих особенных запросов, <...> то мы принуждены будем признать, что вне этой сферы теоретических построений Пастернака, поэзия его является тем бьющим в глаза примером, который не оставит камня на камне от той теории, которая вздумала бы утверждать, что можно было бы дать существование поэзии вне плана диалектически сконструированного организма» (Стенограмма; ИМЛИ). Лично для Пастернака граница между ремеслом и искусством была важнейшим пунктом его поэтики. «Ремесло — это умение сказать хорошо то, что таковым по существу не является. Умение сказать искренне то, к чему искренне не лежит душа. К чему понуждает не бескорыстное чувство, а холодный расчет, — говорил Пастернак Э. Г. Бабаеву. — Конечно, каждый художник должен быть мастером, иначе, какой же он художник. Но есть нечто и поважней. Например, совесть. Мастерством тут не отделаешься» (Воспоминания. С. 540).

...искусство отличается от ремесла тем, что оно само ставит себе заказ... — на эти слова резко отреагировал А. П. Селивановский: «<Пас-тернак> говорил, что искусство существует по преемственности как одно из наиболее загадочных явлений. Это мнимая загадочность. И второе — если искусство само по себе ставит цель, речь не может идти о социальном заказе (не в вульгарном понимании, а шире). Его положение об искусстве, которое само ставит себе цель, было протестом против периода социализма, который требует от поэта типа Пастернака решительной переделки, решительного разрыва с прошлым. И если вы свяжете эти два выступления Пастернака об искусстве, как о загадочном явлении, о том, что искусство само намечает себе цели, и о искусстве, которое само не намечает себе цели и которое есть ремесло, <о том>, что художник сам знает, что он делает, потому что он здесь живет и творит, — и если вы сопоставите эти высказывания с системой взглядов, изложенной в "Охранной грамоте" Пастернака, с его представлением о творческом развитии Маяковского (революционный пролетарский поэт Маяковский остается непонятен, остается чуждым и враждебным Пастернаку на сегодняшний день, ибо качественный скачок в поэзии Маяковского им отрицается), вы поймете, что в этих выступлениях, в книге, в стихах тов. Пастернак выступает как наиболее яркий представитель буржуазного реставраторства в поэзии, и основное, над чем нужно подумать сегодня Пастернаку, это над тем, что атмосфера поддакивания, лести и сочувствия всякому, пусть самому неправильному слову, которое Пастернак говорит — объективно является провокацией, которая мешает Пастернаку вернуться в ряды современной советской поэзии (Аплодисменты)» (Стенограмма; ИМЛИ).

Алексей Максимович в своем недавнем фельетоне приводит стихотворение Тарловского... — Горький в статье «О "Библиотеке поэта"», опубликованной одновременно в газетах «Правда» и «Известия» 6 декабря 1931 г., разбирает стих. Тарловского «Техника и чутье», напечатанное в «Красной нови» (1931, кн. 7). Марк Андреевич Тарловский (1902-1952) — поэт и переводчик.

С. 428. Значит ли это, что фатальным образом на свет рождаются ремесленники и гении?— Асеев откликнулся на эти слова: «Все эти мысли, которые были изложены в докладе, сталкиваются с некоторой стеной <...> Таковы — невнимание, некультурность в отношении вопросов технологии или сознательное сбрасывание их

со счетов в силу такого врастания в методы своего творчества и непризнания возможности разговора о них, как у Б. Л., который поэтому не случайно сейчас же ставит вопрос о гении и посредственности. Что это значит? То, что для гениальности, одаренности никакая мерка вообще не подходит. Посредственность пусть выбирает рифму, а гениальность сама по себе постоит и сама сделает, не о чем разговаривать. А между тем как раз для Пастернака чрезвычайно опасна, чрезвычайно губительна оказалась на практике шестилетней нашей размолвки, именно такая установка. А размолвка <...> шла по линии постоянных споров о том, что мы все время думали и продолжали утверждать, что разговор о стихе — есть разговор о мастерстве, а Борис Леонидович предполагал, что вопрос о поэзии, о стихе — вопрос гениальности и удачи» (Стенограмма; ИМЛИ).

Ср. также слова Пастернака: «На мой взгляд, гений сродни обыкновенному человеку, более того: он — крупнейший и редчайший представитель этой породы, ее бессмертное выражение. <...> дистанция же между ними не пустует. Промежуток этот заполнен теми "интересными людьми", теми необыкновенными и всегда третьими лицами, которые-то, на мой взгляд, и составляют толщу так называемой посредственности» («Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР», 1936).

У нас диктатура пролетариата, но не диктатура посредственное-тей. — Это рискованное высказывание было трактовано в выступлении Молчанова: «Пастернак говорит, что, представляя диктатуру пролетариата, не представляет диктатуры посредственностей. Я не знаю, о каких посредственностях говорит Пастернак, но мне понятно, что Пастернак говорил о классе, о партийной критике» (Стенограмма; ИМЛИ).

Крученых спросил у Асеева, какая форма нужна нашему Союзу. — В своем выступлении 13 дек. А. Е. Крученых сказал: «Асеев все хорошо сказал, касаясь вопроса, какая форма наиболее подойдет к современному мировоззрению, какая форма необходима нашему Союзу. А Пастернак все сломал и сказал, что искусство вещь непонятная, загадочная и прекрасная. Тогда начинай сначала. Под этим лозунгом может писать Бальмонт, Гумилев и белогвардейские поэты» (Стенограмма; ИМЛИ).

С. 428—429. Шенгели упомянул имя Маяковского, которое он не смел вслух произносить. — Возражая Асееву, который порицал старые ритмы, Г. А. Шенгели сказал: «Последние стихи друга Н. Н. <Асеева>, крупного поэта Безыменского, были написаны пятистопным ямбом. Тот самый размер, которым написан "Домик в Коломне". Он звучит у Пастернака и Маяковского, и я совершенно не понимаю, почему невозможно широкое применение пятистопного ямба и других размеров» (Стенограмма; ИМЛИ). Пастернак считал, что после своей книги «Маяковский во весь рост» (М., 1927), где Шенгели безжалостно развенчивал Маяковского со стороны технической и поэтической, тот не имеет права говорить о нем.

С. 429. Петр Георгиевич Скосырев (1900-1960) — писатель.

Творческий вечер поэта Бориса Пастернака (С. 429). — Стенограмма (ИМЛИ, ф. 120).

13-й литдекадник ФОСП (Федерации объединений советских писателей) был посвящен творческому отчету Пастернака. После чтения недавно оконченной стихотворной книги «Второе рождение» происходило обсуждение, высказывания участников заседания и ответы Пастернака на вопросы. Вел вечер К. Л. Зелинский, среди выступавших были Вс. Вишневский, Мате Залка, О. Колычев, Паоло Яшвили, А. А. Сурков, П. Д. Маркиш, М. А. Тарловский и др.

Вечер происходил в помещении клуба ФОСП, среди слушателей было много друзей Пастернака. А. К. Тарасенков записал свое впечатление:

«Небезынтересно поведение Б. Л. на двух вечерах в клубе ФОСПа в 1932 г., где он читал стихи из "Второго рождения". Горячая взволнованность, прерывание ораторов репликами, стремление донести до аудитории и оппонента... Горячая, взволнованная читка стихов, при которой ряд строк варьировался по сравнению с печатавшимся тогда в журналах текстом (вариации эти были, вероятно, импровизационными)» (Воспоминания. С. 150-151).

Обсуждение было настолько острым, что его окончание перенесли на следующее заседание. Крайнюю позицию занял Мате Залка, обвинявший Пастернака в том, что он стоит «по ту сторону баррикад» классовой борьбы. Отказ Пастернака посвятить свое мастерство современным экономическим задачам вместо описаний природы и человеческих чувств он характеризовал как «контрреволюцию». Он говорил об идеологической недоброкачественности его стихов, особенно ополчившись на недавно изданную «Охранную грамоту». Вместе с ним выступил А. Сурков, который заявил, что сложность Пастернака и произвольность его образной системы — прямое следствие его реакционного миросозерцания. Он ставил вопрос о творческом методе Пастернака как ключе для понимания его поэзии. Не скрывая ехидства, он определял стихи Пастернака как «комнатные», как «изделия из слоновой кости».

Неожиданным защитником Пастернака оказался молодой драматург и моряк Всеволод Вишневский. Он сказал: «Сегодня, когда Пастернак читал, то он доказал, что вакансия поэта в СССР есть, и хорошая вакансия» (Стенограмма; ИМЛИ). Слова о вакансии были ссылкой на строки Пастернака из прочитанного им стих. «Борису Пильняку» (1931): «Напрасно в дни великого совета, / Где высшей страсти отданы места, / Оставлена вакансия поэта: / Она опасна, если не пуста».

Паоло Яшвили по поводу нападок Мате Залка сказал: «Товарищи, я сегодня говорить не думал, но на это меня вызвал тов. Залка <...> Мне показалось, что в этом есть не товарищеский подход, не товарищеское обсуждение, а какое-то запугивание, и я не знаю, как, чего вы пугаете товарища Вишневского — и у него и у вас ордена Красного знамени и я думал, что вам друг друга пугать нечего, но не запугивайте нас, — третьих лиц. <...> Тов. Залка, если вы военный, то вы знаете, годится ли тот солдат, который не умеет владеть техникой оружия. Не может быть хорошим солдат в деле стрельбы, если он будет только размахивать оружием и кричать "Да здравствует советская власть!" Это никуда не годится. <...>

Я товарища Пастернака знаю близко пять месяцев. Каждый из нас знает, что в самый критический момент не только литературной борьбы и политической, может быть, слово Пастернака пригодится больше, чем слова разных лакировщиков и халтурщиков, которые наполняют современную литературу» (Стенограмма; ИМЛИ).

В защиту Пастернака выступил поэт Осип Колычев, который отметил, что «вся современная поэзия за последние десять лет находится под несомненным влиянием Пастернака. Поэты большие и малые проходят школу Пастернака». Ему вторил Перец Маркиш, говоря, что «в лице Пастернака мы имеем живого классика» (там же).

Но эти выступления не могли перекрыть общую тенденцию страшных обвинений, высказанных Пастернаку, который был подавлен происходящим. С. П. Бобров, в молодости любитель литературных дебатов и стычек, записал в дневнике, вернувшись с дискуссии 11 апреля: «В сущности, почти невыносимая картина травли Пастернака мучает меня сегодня весь день <...> Это чудовищно. Один за другим выступали какие-то тупые грузные дяди, только что не грозившие Боре топором. У него в заключительной речи своей было ужасно серое лицо, какая-то путаница в речах, не знал, что и говорить — да что говорить. Зрелище растоптанного человека» (РГАЛИ, ф. 2554).

На обороте сделанной тогда фотографии Пастернак записал по просьбе Крученых: «Был очень уставши после чтения стихов на своем вечере в клубе ФОСПа. Заснят во время перерыва. Усталый, растерянный» (РГАЛИ, ф. 1334). Аналогичное впечатление произвело это обсуждение на Б. М. Фишер и ее мужа, которые присутствовали в зале и обменялись с Пастернаком после вечера несколькими словами. «Пастернака заставили отвечать на обвинения. Он смотрел на толпу, изливавшую яд на его работу. Ему трудно было заговорить. "Я не могу писать по приказу. Я постараюсь, не знаю, удастся ли...". Аудитория орала и протестовала» (Markoosha Fisher. «My lives in Moscow». New York and London, 1944. С. 94 — «Моя жизнь в России»).

«Вечер Пастернака вызвал особенный интерес и плотно, до духоты, насытил зал», — писала об этом событии «Литературная газета». «Пастернак читал "Волны", цикл лирических стихов из новой своей книги. Эти стихи, трудные для понимания, тем более с голоса, были восприняты некоторыми не столько по существу, сколько в порядке их общей суммарной оценки. Здесь обнаружилось, что поэзия Пастернака, его творческий метод объективно становятся идейной "западней" для всякого, кто вместо классового подхода начинает некритически восхищаться "формой" поэзии Пастернака, отрывая ее от содержания» (Напр. 1932).

С. 429. Мне предоставлено слово, и я им воспользуюсь. — В ответ на предъявленные обвинения Пастернак должен был объяснить присутствующим свою общественную позицию, его прерывали, задавали провокационные вопросы.

...меня очень взволновали слова товарища Вишневского. — Вс. Вишневский, первым взявший слово, был искренне взволнован чтением цикла «Волны»: «Сегодня у меня такое впечатление, что я чувствую себя в гостях у Пастернака. Я слушаю его в первый раз в жизни и поэтому мне хочется сказать о том, что меня сейчас очень волнует. Волнует настолько, что сердце начинает давать перебои. <...> У меня столько к нему уважения, что я не мог ему сразу все это выразить и смог только подойти и поцеловать его, так я просто потрясен» (Стенограмма; ИМЛИ).

...я также понял товарища Золку... — Мате Залка требовал от Пастернака коренной перестройки и переориентации поэзии.

С. 430. ...Нарбут бросил стихи, так поступил одно время Чурилин. — Поэт Владимир Иванович Нарбут (1888-1938?) после большого перерыва снова выступил со стихами в 1933 г. За несколько дней до вечера Пастернака так же долго не писавший поэт Тихон Васильевич Чурилин (1885-1946; в 1910-х гг. был близок к футуристам) опубликовал три стихотворения в «Литературной газете» (29 марта 1932) с сопроводительной заметкой Н. Н.Асеева, приветствовавшего его «возвращение» к поэзии. В 1940 г. вышел его сб. «Стихи», характеризующийся социалистическими мотивами и отказом от стилистики ранней поэзии.

...художнику настоящему стыдно бывает, что он настоящим искусством занимается. — «Искусство не доблесть, но позор и грех, почти простительные в своей прекрасной безобидности, — писал Пастернак Вяч. Вс. Иванову 1 июля 1958 г., — и оно может быть восстановлено в своем достоинстве и оправдано только громадностью того, что бывает иногда куплено этим позором. Не надо думать, что искусство само по себе источник великого. Само по себе оно одним лишь будущим оправдываемое притязание. Всякая творческая деятельность личной, сосредоточенной складки есть пожизненное заглаживание несовершенной неловкости и неумышленной вины».

...по словам Вишневского, вы стоите только в каком-то внутреннем мире... — «Искусство Пастернака, — сказал Вишневский, — большое искусство и когда я слушаю Пастернака, я начинаю слышать пульс мира, я начинаю ощущать ритмику этого большого мира» (Стенограмма; ИМЛИ).

...говорил товарищ Сурков. Это все ерунда, это все перепевы насчет идеологии, насчет идеализма и материализма, если бы был мир во мне, то была бы грош ему цена, — настоящий художник объективен... — из выступления Суркова: «Есть два общих критерия, которые разом дадут нам представление о классовой принадлежности поэзии. Идеалистическая или материалистическая поэзия Пастернака? Это поэзия субъективного идеалиста. Для него мир не вне нас, а внутри нас» (Стенограмма; ИМЛИ). Сурков также обвинял Пастернака в необъективности его стихов, видя ее в том, что у него в одном стихотворении и Первое мая и Троица (Речь идет о первомайском стих. «Весенний день тридцатого апреля...»: «Он долго будет днем переустройства, / Предпраздничных уборок и затей, / Как были до него березы Троицы / И, как до них, огни панатеней», 1931).

С. 431. ...это не те бригады, которые он себе представлял, а царские бригады. Это вообще было завоевание, столкновение с Кавказскими твердынями. — Вишневский был восхищен описанием Кавказских гор в цикле «Волны» (1931): «Я много видел в своей жизни и много пережил, был также и в горах. <...> Это замечательно, что когда Пастернак увидел эти горы, он понял, почувствовал горы Кавказа и он понял, что нам, бойцам, приходилось выносить, когда мы брали эти Кавказские горы, я и сейчас чувствую эту тяжесть громады гор на шесть верст. Все это почти непередаваемо, здесь такие ощущения, такое богатство, такое, которого нам еще не открыл никто...». И далее: «Все, что он пробует — его большое, взволнованное искусство, идущее из глубины человеческой, и я уверен, что если нам придется бытье ним в трудную минуту, где-нибудь на море, он будет с нами, и если мы ему скажем: "помогите нам своим искусством", я верю, что он не откажется, и если нам на этот раз придется идти к Карпатам или Альпам, — вы, товарищ Пастернак, нам поможете. (Аплодисменты)». Эти слова были вызваны возмущением Мате Залки по поводу того, что Пастернак не выразил марксистского отношения к завоеванию Кавказа, а Вишневский имел в виду будущую «всемирную революцию» (Стенограмма; ИМЛИ).

...когда я читал эту вещь... — имеются в виду «Волны».

...в стихотворении на смерть Маяковского, называя «Этной»... — речь идет о стих. «Смерть поэта», 1930 («Твой выстрел был подобен Этне / В предгорьи трусов и трусих»). Заданный Пастернаку вопрос касался того, кого он назвал «трусами и трусихами» в этой строке. При публикации стих, в «Новом мире» (1931, № 1) была снята последняя строфа, из которой было ясно, что эти слова относились к друзьям Маяковского, его лефовскому окружению: «Друзья же изощрялись в спорах, / Забыв, что рядом — жизнь и я. / Ну что ж еще? Что ты припер их / К стене, и стер с земли...». Оставшаяся же строка вызывала непримиримое раздражение «бывших друзей» против Пастернака.

...сослался на «Высокую болезнь»... — по-видимому, речь идет о следующих строках из «Высокой болезни» (1923): «Я говорю про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены, и сойду. / Здесь места нет стыду. / Я не рожден, чтоб три раза / Смотреть по-разному в глаза». Слова Пастернака о том, что искусство долговечно, а реальная политика должна не отклоняться от принципов и не заставлять художника все время пересматривать свои взгляды, вызывали обвинения в сознательном отказе от сотрудничества с современностью и нежелании перестраиваться.

С. 432. ...этой «дали социализма». — Имеются в виду слова из «Волн» (1931): «Ты рядом, даль социализма», трактуемые ораторами как принятие советской действительности и присяга на верность ей. Пастернак проводит четкую границу между высотой нравственных идеалов революции, духом эпохи, и временными, меняющимися трактовками и взглядами разных организаций и их руководителей.

А что касается того, что я интеллигент, — ну да, конечно. Я же не родился в четырех лицах сразу на все случаи. — См. цит. выше слова из «Высокой болезни»: «Я не рожден, чтоб три раза / Смотреть по-разному в глаза».

Я мог бы говорить в заключение, но каждый раз я в заключении забываю ответить на целый ряд вопросов. — Заключительные слова были вызваны заданным Пастернаку вопросом молодого оратора Розенблю-ма, который после бесконечных общих слов о застое на Западе, построении социализма в СССР, идейности и советов, как надо отражать эпоху, сказал: «Если Пастернак стоит упорно на своем, упорно не понимает и упорно проявляет реакционное отношение, мы не можем не сказать, что это творчество Бориса Пастернака может просуществовать еще два, максимум пять лет и поэты, типа Пастернака, будут осмеяны и разбиты, если они не перестроятся сейчас самой жизнью. Ведь Пантелеймон Романов и другие категории попутчиков становятся на путь социализма, а не воспевают эротические чувства, подобно Борису Пастернаку, и сейчас стоит вопрос <...> или отойти от нас совсем, или же изменить линию творчества и направить ее на путь наших тезисов, то есть о положении рабочего класса с колхозной массой — куда сейчас и лежит путь многих попутчиков.

Мне хочется задать Борису Пастернаку вопрос: куда вы пойдете дальше, Борис Пастернак, ответьте на этот вопрос честно, прямо, в каком направлении вы дальше пойдете, а товарищ Пастернак на этот вопрос прямо и честно не отвечает» (Стенограмма; ИМЛИ).

...задать вопрос этому человеку, который сейчас здесь выступил, а почему он не пишет... — прерывая Пастернака, Розенблюм решился сразу ответить на заданный вопрос: «Картофель и пшеницу выращивают в течение года при помощи сохи или трактора. Это техника. Что же касается поэзии, то здесь требуется талант и безусловно никто таланта от Пастернака не отнимает. Если он спрашивает персонально меня, почему я этого не пишу, то я на это отвечу, что мы принадлежим к поколению молодых, мы еще учимся и будем писать, но не так, как пишет товарищ Пастернак» (там же).

На обсуждении «Тезисов о критике» И. М. Беспалова и А. Н. Афиногенова (С. 433). — Стенограмма (РГАЛИ, ф. 631, оп. 1, ед. хр. 12). Протокол заседания президиума правления ССП СССР, проходившего под председательством ответственного секретаря правления ССП СССР А. С. Щербакова.

Пункт 1-й заседания был посвящен обсуждению тезисов писателя и критика И. М. Беспалова (1900-1937), драматурга А. Н.Афиногенова (1904-1941) и др., подготовленных для докладов на предстоящем пленуме правления по вопросам критики. В отчете об этом заседании «Литературная газета» писала: «Все выступавшие подчеркивали необходимость резко заострить доклады против такой критики, которая выступает бесстрастно, трусливо, боится "испортить отношения", против критики дипломатничающей и конъюнктурной. Это положение получило, однако, неправильное толкование в выступлении т. Пастернака, абстрагировавшего понятие критической честности, на что и было ему указано т. Щербаковым» (20 февр. 1935). Пересказ обсуждения с цитированием слов Пастернака сделан К. М. Поливановым («De Visu», 1993, № 4. С. 71). На самом пленуме, состоявшемся в марте, Пастернак не выступал.

Из общей стенограммы заседания выбраны отдельные высказывания Пастернака, вклинивавшиеся среди других выступавших (угловыми скобками обозначены пропуски между ними).

С. 434. ...талантливаямолодежь, как Павел Васильев... — упоминание имени поэта П. Н. Васильева (1910—1937), талант которого Пастернак оценил весной 1933 г. на вечере в редакции «Нового мира», где он выступал, должно было поддержать его и

защитить от нападок, последовавших вслед за недавней статьей М. Горького в «Правде» (24 янв. 1935) «Литературные забавы», в которой он представлял Павла Васильева как хулигана и дебошира. См. также об отношении Пастернака к П. Васильеву «В начале тридцатых годов Павел Васильев...». С. 399.

Когда вы говорили против пункта, имеющегося в тезисах Афиногенова... — реплика обращена ктеатральному критику И. И. Юзовскому(1902-1964).

...попутчики были связаны... своей искренности... с этим считаться не нужно. — Речь идет о борьбе с правой опасностью в литературе и нападках РАППа на «попутчиков» (1928-1929). РАПП был распущен весной 1932 г.

На обсуждении доклада И. М. Тройского (С. 435). — Стенограмма (РГАЛИ, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 14). — См. об этом выступлении: De Visu, 1993, № 4. С. 72. Доклад Я. М. Тройского^ 1894-1985), главного редактора «Нового мира», был посвящен работе журнала в 1934 г. Обсуждение проходило на заседании президиума правления Союза писателей под председательством ответ, секретаря правления А. С. Щербакова.

С. 435. ...в хорошей полосе я сейчас. — Эти слова были сказаны иронически, возможно, каким-то особым тоном, потому что за ними последовал смех в зале. Скорее всего они имели обратный смысл. См. далее.

У меня ощущение совершенно похороненного трупа. — Весной 1935 г. у Пастернака проявились признаки нервного переутомления и растущей депрессии. Первые предвестия возникли в марте, он писал Тициану Табидзе о «серой обессиливающей пустоте», которая мешает работе (10 марта 1935). Утренние и вечерние заседания пленума правления Союза писателей «с разными встречами и банкетами <...> ночные воз-лиянья с возвращеньем в 6 ч. утра сердце пошатнули», — жаловался он родителям. <...> И опять я выскочил из рабочей колеи» (14 марта 1935). В апреле Пастернак поехал в санаторий. Врачи говорили о необходимости госпитализации для лечения «острой и запущенной неврастении».

Выговорите, что с кем-то рядом печатают Орешина, Дрожжина. — Сурков говорил о том, что рядом с комсомольскими и пролетарскими Тройский публикует стихи крестьянских поэтов. Петр Васильевич Орешин (1887-1938) — поэт и прозаик, друживший с Сергеем Есениным и автор воспоминаний о нем. Спиридон Дмитриевич Дрожжин (1848-1930) — поэт-песенник, корреспондент Р.-М. Рильке, который ездил к нему в дер. Низовка.

С. 436. Я не знаю, хороши ли так называемые хорошие стихи... — ср.: «Здесь, например, очень уверенно отличали стихи хорошие от плохих, точно это правильно или неправильно выточенные машинные детали. <...> и я лишний раз убедился в том, что, вообще говоря, плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, то есть целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую» («Выступление на III пленуме правления Союза писателей СССР», 1936).

Гронский так разносил Павла Васильева, что однажды я был одним из его защитников. — Имеется в виду вечер, устроенный 3 апреля 1933 г., на котором И. М. Гронский назвал поэзию Васильева «кулацкой» («Новый мир», 1934, № 6. С. 223). См. также об этом вечере «В начале тридцатых годов Павел Васильев...». С. 399.

То, что говорил Ермилов о Сейфуллиной... — главный редактор журнала «Красная новь» В. В. Ермилов хвалил рассказ Лидии Николаевны Сейфуллиной (1889-1954) «Таня».

...сторона, о которой говорил Ермилов, у него есть... — В. В. Ермилов критиковал рассказ Бориса Андреевича Пильняка (1894-1941) «Рождение человека», опубликованный в «Новом мире» (1935, № 1), за неумение выразить специфику человеческих отношений в советском обществе.

Художнику... требуется постоянно какое-то шиллерианство, стрем-ление к высшему. — Шиллерианством Пастернак называет учение Фридриха Шиллера (1759-1805) о художественном творчестве как создании «царства высшей эстетической реальности». См. также: «...писателя и текст создает третье измеренье — глубина, которая подымает сказанное и показанное вертикально над страницей, и что важнее — отделяет книгу от автора» (письмо М. Цветаевой 20 апр. 1926).

На обсуждении поэмы А. Твардовского «Страна Муравил» (С. 436). — «Вопросы литературы», 1984, № 8. (Публ. Р. Романовой; с сокращениями). — Стенограмма (РГАЛИ, ф. 631).

Обсуждение происходило в Доме литераторов через две недели после подписания договора на публикацию поэмы А. Т. Твардовского (1910— 1971) вжурн. «Красная новь». «Обсуждение поэмы проводить будет областной сектор Союза писателей совместно с "Красной новью"», — писал Твардовский М. В. Исаковскому (Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1980. С. 325). Председательствовал Д. П. Святополк-Мирский. Выступали

С. А. Швецов, К. Л. Зелинский А. К. Тарасенков, В. В. Ермилов, В. Ф. Асмус, М. С. Завьялов, Е. Д. Трощенко, И. Л. Френкель, Н. Марченко.

«Литературная газета» (24 дек. 1935) сообщала, что поэма «получила высокую оценку». «"Большая творческая удача", "настоящее талантливое произведение", "произведение большого поэтического и социального звучания", "первая удача в колхозной поэзии" — так характеризовали поэму участвовавшие в обсуждении товарищи».

Пастернака позвал на обсуждение В. Ф. Асмус, который слышал поэму несколько месяцев тому назад в чтении автора и недавно писал в «Известиях» рецензию на «Сборник стихов» Твардовского: «Только подлинный поэт, притом поэт советский, превосходно знающий советскую деревню, может с таким тонким лирическим тактом, одним-двумя штрихами поэтически передать противоположность колхозного и единоличного отношения к труду. Перед нами поэт, которому есть что сказать и у которого — свой голос» (12 дек. 1935).

Присутствовавший на заседании И. Л. Френкель вспоминал: «И вот он, Александр Твардовский, глухим голосом читает главу за главой. Он часто откашливается и глотает боржом. Ни на кого не глядит, старается не делать лишних движений. Он предельно скован. Рядом справа сидит Борис Пастернак, подперев подбородок своими красивыми руками. На узком конце стола самоуверенный Ермилов — известный критик, откинулся на спинку кресла коротким туловищем. Вера Инбер все время вертится и перешептывается с соседями сбоку. Что-то мрачно пишет на бумажке Сурков. Остальные невозмутимы и непроницаемы» («Река времен». М., 1984. С. 68).

С. 436. Я совершенно присоединяюсь к слову Тарасенкова. — А. К. Тарасенков высоко оценил поэму Твардовского: «Мне кажется, что тут можно абсолютно не сомневаться и не колеблясь откинуть всякие масштабы какой-то скидочной оценки <...> нарочито сниженной, приуроченной то л и к тематике, то л и к возрасту автора, то л и к его провинциальному положению <...> вещь действительно настоящая, которая можете полным правом войти в ряд лучших советских произведений» («Вопросы литературы», 1984, № 8. С. 189).

Никому нельзя в укор поставить высказанное, потому что бутылки, тарелки и стол заставляют нас говорить. — Участники обсуждения собрались «вокруг стола, уставленного фруктами и закусками», — вспоминал И. Л. Френкель (там же. С. 187-188). См. также в конце выступления слова о предложенных «лососине, икре и т. д.», которые вынуждают присутствующих высказывать свои советы.

С. 437. ...есть места несколько слабее, но ведь не все в организме должно быть одинаково. Могут быть места некоторого понижения на службе большого дыхания. — И. Л. Френкель вспоминал о выступлении Пастернака: «Я, знаете, горожанин и профан во всем сельскохозяйственном... Но люблю природу именно потому, что горожанин. Ваша поэзия мне крайне симпатична, и я полюбил вашего героя. Тут некоторые недовольны, что в поэме не все ровно — одна глава сильней, другая слабей. А как же иначе? В большом произведении это просто необходимо. Как дыхание — вдох, выдох и опять вдох» («Река времен». М., 1984. С. 69).

...вы сказали — непонятен конец, непонятно, у кого он просит прощения. — Френкель вспоминает, что Пастернак воспротивился критике конца поэмы: «А финал великолепен... Дайте, пожалуйста, последнюю страницу... — Саша подал, и Пастернак своим как бы захлебывающимся голосом торжественно прочел последнюю строфу. — Ммм, Александр Трифонович, земной поклон вам за талантливую и трогательную историю...» (там же).

С. 437—438. ...Твардовский может над этим и дальше работать, но... зачем ему сидеть на одном месте? Гораздо лучше, если он займется чем-либо другим. — Твардовский до последнего дня продолжал вносить поправки в текст. Слова Пастернака были вызваны пожеланиями В. В. Ермилова и других, чтобы Твардовский продолжил работу над поэмой и уточнил ее конец. В. Ф. Асмус развил мысль Пастернака: «Есть поэты, которые могут большой период работать над большим произведением <...> Будет ли плодотворна дальнейшая работа над этой вещью, зависит от одного обстоятельства. У очень многих художников, после того как они кончили большую работу, она как бы отваливается от души и им трудно бывает к ней вернуться. <...> Если Твардовский над этой вещью не хочет или не может работать дальше, то тогда он будет расти в своих дальнейших вещах. Мне кажется, что в этом заключается глубокий смысл того, что здесь сказал Б. Л. Он сказал, что, может быть, лучше <...> перейти к новой, следующей задаче» («Вопросы литературы», 1984, №8. С. 192).

На первом всесоюзном совещании переводчиков (С. 438) — «Литературная Грузия», 1968, № 8. — Стенограмма. Отчет об этом совещании напечатан в «Литературной газете», 5 янв. 1936.

С просьбой отредактировать машин, своего выступления для публикации Г. В. Бебутов послал ее Пастернаку, но тот отвечал: «Не порадовала меня присланная Вами старая стенограмма. Я всегда говорю неудачно, с перескоками, без видимой связи и не кончая фраз. В стенографической записи это получает форму до комизма дурацкую. Только начало записи содержит нечто удобопонятное. Дальше начинается бред с перевранными, может быть, словами <...> Но я не помню, где и когда все это было сказано и не вижу надобности к этому возвращаться» (27 февр. 1957).

Начало занятий Пастернака переводами грузинской поэзии относится к 1933 г. В 1934 г. вышла поэма «Змееед» Важа Пшавелы и сб. «Поэты Грузии в переводах Б. Пастернака и Н Тихонова» (Тифлис, Закгиз), в следующем, 1935 г. — «Грузинские лирики» («Советский писатель»).

В печати широко обсуждался вопрос о качестве этих переводов, их роли в творчестве Пастернака и близости к оригиналу. К. Л. Зелинский считал, что в переводах Пастернака исчезают поэтические индивидуальности переводимых авторов («Литературный критик», 1935, № 2), Д. П. <Святополк> Мирский, читавший этих поэтов в оригинале, увидал в грузинских переводах Пастернака «живые лица индивидуальных поэтов» и «по высокой степени единства переводчика с переводимым, доходящим до полного единства и рождения нового поэта — русского Леонидзе, русского Тициана Табидзе» («Литературная газета», 24 окт. 1935). О

стилистической близости переводов Пастернака грузинским источникам писал также Тициан Табидзе: «В переводе новейших грузинских поэтов у Б. Пастернака мы наблюдали предельную смысловую точность, почти сохранены все образы и расстановка слов, несмотря на некоторое несовпадение метрической природы грузинского и русского стиха. И что важнее всего — в них чувствуется напев, а не переложение образов, и удивительно, что все это достигнуто без знания грузинского языка и не на опыте одного, а десяти поэтов, конечно, с различным успехом. Тут секрет мастерства Б. Пастернака, и действительно он открывает новую эпоху в переводной поэзии» («Статьи, очерки, переписка». Тбилиси, 1964. С. 133).

Об умении Пастернака передать в своих переводах смысл, запах и национальную окраску грузинских поэтов на этом же совещании переводчиков говорил Валериан Гаприндашвили, сам прекрасный переводчик этой поэзии на русский язык. В своем выступлении, сравнивая отдельные переводы с подлинниками, он сказал: «Пастернак пишет не копию, а портрет оригинала. Вы смотрите на двойника и удивляетесь своим чертам. Конечно, вас изменил наряд чужого языка, музыка чужого стиха, но вы благодарны волшебнику, который ввел вас в ином уборе в многолюдный и торжественный мир русской поэзии» («Литературная газета», 10 янв. 1935). К этому мнению присоединились в своих рецензиях на вышедший сборник Д. И. Выгодский («Литературный современник», 1936, № 1) и В. В. Гольцев («Красная новь», 1936, № 1); последний отмечал, что близость поэтики переводов самому Пастернаку объясняется его выбором и вкусом, тем, что он в первую очередь переводил «наиболее близких ему творчески поэтов». Тематическое разнообразие переводов и отразившийся в них интерес к современности разбирал в своей статье Г. В. Бебутов («На рубеже Востока», 7 нояб. 1935).

С. 439. ...что это не чисто литературное увлечение, а участие в ка-кой-то очень сложной работе... — Пастернак говорит о разнице, которая существует между переводами, возникающими под воздействием увлеченности переводчика поэтическим текстом оригинала и «культурно-политической» задачей, поставленной перед обществом. Пастернак отчетливо понимал, «что между природным фактом вдруг зарождающегося произведения на малораспространенном языке (явление большой личности) и пятьюдесятью национальными литературами, в одно и то же время искусственно возникающими и искусственно поддерживаемыми из политических соображений, к тому ж еще, может быть, мнимых и ошибочных, огромное расстояние. Первое — самородное явление жизни, которое в сложной своей судьбе рано или поздно должно найти свое живое место среди всего остального живого в той или другой форме. Второе — насильственное порождение, вначале легкомысленно беспочвенное и беспредметное, а потом трагически претерпевающее жестокие превратности всего надуманного и неестественного» (письмо К. Кулиеву 10 авг. 1953).

Мы были с Тихоновым... зачинателями... — работа Пастернака и Н. Тихонова была вскоре продолжена переводами С. Спасского, П. Антокольского, Н. Заболоцкого, Б. Лившица и др.

...начал заниматься грузинским языком... — Пастернак научился читать по-грузински, понимал более или менее простую устную речь, мог сказать несложный тост, но не считал, что знает достаточно, чтобы понимать все тонкости поэтического языка. Он любил слушать чтение стихов по-грузински.

С. 440. ...мы как-то рассказали о каком-то чуде... — «Правда ли нравятся Вам переводы, — спрашивал Пастернак у Т. Табидзе. — Позвольте в этом усомниться: всякие переводы заключают некоторое насилье над подлинником, и плохие и хорошие, мои же скорее — первого рода. Вероятно, я опошляю Вас, потому что у всякого художника в ходе его работы складывается своя собственная идея устойчивости слова

и моя очень груба: в ней много дилетантского, не по-хорошему перемешанного с жизнью» (12 дек. 1933).

Л если бы я... мог передать какую-то внутреннюю педализацию быта... но это — идеал, и это остается идеалом... — ср. слова Пастернака в записи А. К. Тарасенкова: «Чем лучше поэт — тем всегда хуже перевод. Ведь поэт связан с языком, с временем, с тысячью других вещей — все это не переведешь. Лучший поэт непереводим. Но все это я говорю об идеале, а жизнь от идеала далека» (Воспоминания. С. 157).

...пробовали себя и в русском стихосложении... — об этом Пастернак писал Кайсыну Кулиеву: «Я думаю, Вы давно уже пишете или могли бы писать по-русски так же хорошо, как на родном языке, или еще лучше <...> То, что Рабиндранат давал переводить себя другим, а не сделал этого сам, превосходно владея английским, его добрая воля и совершенная случайность, легко могло бы быть наоборот. Тут нет ничего рокового, безусловного и неотменимого. Джозеф Конрад, лучший английский романист нового времени, мог бы изложить все им написанное по-польски, на языке своей родины, который он еще помнил. Но он провел свою жизнь моряка в Англии и писал на языке своей жизни, наверное казавшемся ему языком моря» (10 авг. 1953).

С. 442. ...случайные колебания свободного стиха... — ср.: «Снятие копий возможно только с фигур, прочно сидящих в своей графической сетке. Переводу с языка на язык поддаются лишь правильные размеры и тексты с обычным словоупотреблением» («Отзыв на "Антологию английской поэзии"», 1943).

...ямбБайрона... повлиял на Пушкина и Лермонтова... — см.: «Когда-то мнимо неоспоримое влияние Байрона на Пушкина я считал действием на Пушкина самой английской формы» (там же.).

Совершенно правильно, —газель можно передать. — Традиционная форма лирического стихотворения у народов Ближнего и Среднего Востока.

...говорится о «железном периоде»... — понятие «железного периода» обозначается термином «твердой формы», который обозначает закрепленные традицией объем и строфическое строение стихотворения. Газель обычно состоит из 12—14 двустиший и имеет определенную систему рифмовки полустиший и стихов, выстроенных в форме риторического периода, с четным количеством строк, часто панегирического содержания.

Для нас это — просто повторение... Если вам я подам этот период первым стихом, это вас не будет пугать... — для европейского уха повторяющаяся на всем протяжении газели рифма звучит чересчур назойливо. В 1946 г. Пастернак преодолел эту трудность и перевел четыре газели узбекского поэта Алишера Навои (1441—1501): «Ко мне нагрянула извне беда. / Она ушла. Что делать мне? Беда. / А я роптал и думал о другой, / Такая с ней, бывала мне беда. / Я ревновал и звал ее домой, / А вот не ревновать — вдвойне беда. / Тревога в жизни лучше, чем покой. / Не знать беды — поистине беда. / О Навои, отрадно быть собой, / Но быть с собой наедине — беда».

С. 443. Мне пришлось передать по-русски его большую поэму... — речь идет о поэме Важа Пшавелы «Змееед».

...стихосложение не тоническое, но... силлабическое, держащееся на долготах и краткостях... — классическое европейское стихосложение основывается на чередовании безударных и ударных слогов, почему и называется силлабо-тоническим; в грузинском — чередуются долгие и краткие слоги, ударения в прямом смысле у них нет.

С. 444. Гайавата — «Песнь о Гайавате» (1855), поэма американского поэта Генри Лонгфелло (1807— 1882), написанная по мотивам индейского фольклора. Калевала — финский эпос, составленный Э. Лёнротом.

Мне эта вещь напомнила Пушкина. — На вечере 22 нояб. 1934 г., посвященном чтению «Змееда» в Доме писателей, Пастернак говорил о близости поэмы с Лермонтовым: «Очень интересно в грузинской литературе переплетение влияний. Лермонтовский демон идет, по пониманию европейцев, от Платона. Между тем он восходит через грузинскую литературу, повлиявшую на него, к персидским легендам о дивах. <...> (у Пшавела тоже есть Дивы). Лермонтов идет от Грузии. Но потом просвещенная грузинская литература стала литературой русской. Мера самобытности в ней велика. Но даже в самобытности хевсурской формы Пшавела — влияние лермонтовского "Мцыри"» (А. Тарасенков. Черновые записи // Воспоминания. С. 157).

«Русалка плыла по реке голубой,/Озаряема полной луной... » — из стих. Лермонтова «Русалка» (1833).

С. 445. ...обнимать необъятное... — «Никто не обнимет необъятного» — афоризм Козьмы Пруткова из «Плодов раздумий» (1854).

На дискуссии о формализме (С. 445). — «Литературное обозрение», 1990, № 3. — Стенограмма (ИМЛИ, ф. 41; РГАЛИ, ф. 2252). Дискуссия проходила в марте 1936 г. на общемосковском собрании писателей и была посвящена статьям «Правды», в которых Д. Шостакович, В. Мейерхольд, М. Шагинян, М. Булгаков и др. обвинялись в «формализме», а творческие союзы призывались к выявлению и разоблачению «реакционной сущности формалистических ухищрений». На фоне общественных надежд на укрепление законности и демократические реформы в связи с подготовкой конституции, отмены карточек и правовых ограничений по социальному происхождению эти статьи произвели шокирующее впечатление. Когда же стало понятно, что инициатором кампании является сам Сталин, на что намекала пресса, творческие союзы охватила истерия поношений и самобичевания, все бросились искать и разоблачать укрывшихся во всех областях художественной жизни «формалистов».

Пастернак писал 28 февр. 1936 г. К. Федину: «Продолжается непостижимый разгром всего видного из нашей среды, сегодня возмутительно облаяли Мариетту (Шагинян. — Е. П.), готовят разнос Мейерхольда, неизвестно когда и на какой жертве отбушует наконец этот ураган. Кажется, не сдобровать и мне, работники "Правды" рвут и мечут по поводу моего "Минского слова"...». Последние слова относятся к выступлению Пастернака на III пленуме правления Союза писателей в Минске и выдают четкое понимание недоброжелательного отношения к нему «Правды».

Один экземпляр стенограммы выступления Пастернака на дискуссии о формализме сохранился в фонде «работника "Правды"» И. Лежнева, другой был послан Сталину главным редактором этой газеты Л. Мехлисом с просьбой санкционировать публичную критику «хорошо продуманного антисоветского выпада» Пастернака и содержит пометы Сталина. Возмущение «Минской речью» возросло после сказанного на дискуссии, где, по словам Л. Мехлиса, Пастернак «пытался охаять всю работу советской печати в области борьбы с левацким уклоном и трюкачеством в искусстве, характеризуя все выступления критики как грубый окрик» (А. Галушкин. Сталин читает Пастернака// В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford, 2000. С. 48).

Пастернак не был на открытии и не слышал речи оргсекретаря В. П. Ставского, но, как он писал О. М. Фрейденберг, — «имел глупость» пойти послушать, «как совершеннейшие ничтожества говорят о Пильняках, Фединых и Леоновых почти что во множественном числе, не сдержался и попробовал выступить против именно этой стороны всей нашей печати, называя все своими настоящими именами» (1 окт. 1936).

А. К. Тарасенков записал в дневнике, что за день до этого Пастернак пришел к нему «посоветоваться о том, стоит ли ему выступать на дискуссии в ССП по поводу формализма и статей "Правды". "Стоит ли выступать и тем самым рисковать — по

этому поводу?"». «Пастернак был крайне взволнован, говорил с необычным даже для него волнением и возбуждением. Он говорил о том, что вся эта теперешняя история носит характер странный, волнующий, мешающий работать <...> "Правда" пишет непонятно. Чего хотят? Учителя, которые требуют ясности, должны сами быть ясны. Разговор носит характер спора о терминах. А вы себе представляете всю даль, которая отделяет термин от действительности?» (Воспоминания. С. 162, 163). Тарасенков поддержал желание Пастернака выступить на дискуссии. «Ведь у Б. Л. в его речи столько интересных мыслей!». Б. Г. Закс выразил сомнение в том, что эти интересные мысли кого-нибудь в чем-нибудь убедят. «Пастернак слушал задумчиво, внимательно и все время поддакивал, — вспоминал Закс. — Мне показалось, что я его переубедил. Но он все-таки выступил».

Ответ Пастернаку был дан В. Я. Кирпотиным и А. А. Сурковым.

Газеты, комментировавшие дискуссию, резко оценили его выступление: «В своей путаной и во многом ошибочной речи поэт Б. Пастернак пытался огульно охаять все выступления в нашей печати, оправдать критикуемое формалистическое уродство в искусстве. Он, оказывается, глубоко неудовлетворен тем, что пишет наша печать по этим вопросам. Это все, видите ли, мнения лишь "третьих лиц", высказываемые притом "все на один голос". Пастернак растерян и удручен, он не видит в этих выступлениях основного —"любви к искусству". Не поняв огромного принципиального значения борьбы с формализмом, борьбы, продиктованной народной любовью и возросшими требованиями к искусству, Пастернак счел возможным в 1936 году бросить советской печати чудовищный упрек в "орании" на писателей» («Комсомольская правда», 16 марта 1936).

На следующем заседании Пастернаку пришлось давать подробные разъяснения по всем положениям своей первой речи. «Поэт взял слово для того, чтобы исправить ошибки, — писала «Вечерняя Москва». — Он сказал, что "жалеет о своем сбивчивом выступлении", что он "высказал свои мысли косолапо". Пастернак хорошо говорил о своем ощущении постоянного внимания партии к нему как художнику. Его речь содержала много интересных мыслей, но все же он не сказал главного, не "снял", как правильно сказала Адалис, ошибок своей первой речи» (17 марта 1936).

О реакции, которую вызвало его участие в дискуссии, Пастернак писал О. М. Фрейденберг (1 окт. 1936): «Прежде всего я столкнулся с искренним удивленьем людей ответственных и даже официальных, за-чем-де я лез заступаться за товарищей, когда не только никто меня не трогал, но трогать и не собирались. Отпор мне был дан такой, что потом, и опять-таки по официальной инициативе, ко мне отряжали товарищей из Союза (очень хороших и иногда близких мне людей) справляться о моем здоровье. И никто не хотел поверить, что чувствую я себя превосходно, хорошо сплю и работаю. И это тоже расценивали как фронду».

Дискуссия продолжалась до конца марта, но, как считает Л. Флейшман, выступление Пастернака изменило ее ход: «Разраставшаяся "чистка" задохнулась, "дискуссия" утратила экзальтированно-разоблачительный тонус, введение новых имен в круг порицаемых явлений прекратилось» (Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem, 1984. С. 344). Вместо разоблачительной статьи о Пастернаке в «Правде» была напечатана статья М. Кольцова «Обманчивая легкость», в которой высмеивались наиболее рьяные саморазоблачения, формализм признавался не «единственной опасностью для советского искусства» (30 марта 1936). Итоги дискуссии подвел А. С. Щербаков, сказавший о различном отношении работников искусств к дискуссии, значительная часть которых «встретила статьи холодно, а некоторая часть даже враждебно. Открытых выступлений, за исключением выступления Пастернака против статей "Правды", не было» (цит. по статье А. Галушкина «Сталин читает Пастернака»

// В кругу Живаго. Пастернаковский сборник. Stanford, 2000. С. 52). Участие в дискуссии, по мнению Л. Флейшмана, решительным образом поколебало отношения Пастернака с государством.

С. 446. ...я не понимал коллективизации, она мне казалась ужасом, концом света. — Это признание вызвало всеобщее возмущение. В «Комсомольской правде» писали: «Пастернак не стесняясь, без краски стыда рассказал на московском собрании писателей о том, что он-де поверил в коллективизацию лишь перед самым съездом писателей, то есть тогда, когда она уже была в основном завершена, когда самый отсталый крестьянин наличном опыте уже давно "поверил" в нее. Поэт отстал от такого крестьянина на годы» (16 марта 1936).

С «ужасом» коллективизации Пастернак впрямую столкнулся летом 1932 г., когда увидел на Урале разоренные деревни и эшелоны обезумевших от голода раскулаченных крестьян. Но еще раньше, в самом начале 1930 г., он писал сестре о том, что давление, «под которым протекает жизнь горожан, просто привилегия, в сравнении с тем, что делается в деревне. Там проводятся меры широчайшего и векового значения <...> но, по-моему, надо быть мужиком, чтобы <...> кровно испытать эти хирургические преобразования; со стороны же петь на эту тему еще безнравственнее, чем писать в тылу о войне» (письмо к Л. Л. Пас-тернак-Слейтер 4 янв. 1930). В Эпилоге «Доктора Живаго» Пастернак устами Дудорова называет коллективизацию «ложной, неудавшейся мерою»; в том, что «в ошибке нельзя было признаться», он видел причину ежовщины как средства «отучить людей судить и думать и принудить их видеть несуществующее и доказывать обратное очевидности».

На признание Пастернака в том, что он не понимал коллективизации, отозвался Асеев: «Когда Б. Л. Пастернак договаривается до того, что только в 1934 году он разобрал, что такое колхозы, то хочется сказать: подожди об этом разговаривать, поговори сначала со мной. Ведь обидно за Б. Л. Он — умнейший человек. Ведь нельзя сказать, что он совсем простоватый и что он передоверяет все свое политическое сознание кому-то другому. Очень обидно за Пастернака, когда он снижает и смазывает таким заявлением очень прямые вещи» (Стенограмма).

А. К. Тарасенков записал, как возмущал Пастернака распространявшийся тогда «тон благополучия и молчалинства <...> Даже родственники Андрея Белого, мои друзья, жители Арбатского района — и те делают удивленно-изумленные шокированные лица, когда я выкидываю какое-нибудь коленце, вроде того, как я сказал на дискуссии о том, что понял коллективизацию лишь в 1934 году» (Воспоминания. С. 166).

С. 447. Как форму недовольства я это понимаю. <...> Время стало субъектом... искусство должно в своем диапазоне ему соответствовать. — Свое несогласие с постановкой вопроса и непонимание задач дискуссии выразил также В. Луговской: «Когда Б. Л. говорил, что формализм в конце концов не существует, я здесь покажу на Запад, где десятки революционных художников, близких к нам, формалисты с ног до головы, где идут дискуссии не в том разрезе, как ведем мы сейчас. Вопрос ставится о том, что такое революционное искусство» (Стенограмма).

С. 448. Может быть, где-то в руководящей инстанции было что-то сказано... — это попало в чьи-то руки. Эти руки скверно с этим справляются. — Пометы Сталина на стенограмме выступления Пастернака, по наблюдению А. Галушкина, касались в первую очередь «характеристики кампании и ее анонимных инициаторов», что ударяло как раз «по больному месту Сталина. Известно, как он не любил неточного исполнения своих указаний, как не прощал превышения полномочий, ревниво следил и обрывал "зарвавшихся" исполнителей» (Пастернаковский сборник. Stanford, 2000. С. 50). См. также слова в конце выступления Пастернака: «Эта иерархия проводников вызванного

изумления, недовольства и негодования в каких-то инстанциях попадает в совершенно равнодушные и оскорбительно равнодушные руки».

Формализм — есть просто историческое положение нашей молодежи, которой теперь 54 или 50 лет. — Более подробно Пастернак говорил об этом в дискуссии по докладу Н. Асеева «Сегодняшний день советской поэзии» (1931): «У начинающего молодого человека нет техники, он впервые нащупывает средства выразительности в искусстве. <...> Как раз в эту пору возможна та острота, которая у формалистов остается вообще в виде пережитков детства, которые не меняются на протяжении всей жизни». См. с. 425.

С. 449. Лев Матвеевич Субоцкий (1900-1959) — литературный критик, секретарь Оргкомитета Союза писателей.

Можно ли, например, сказать женщине... — это место в «Литературной газете» комментировалось так: Пастернак «пытался доказать, что вообще нельзя предъявлять писателю никаких требований — ни в области содержания, ни в области формы художественного произведения. Нельзя сказать матери: роди девочку, а не мальчика, — говорит Пастернак, аргументируя свою "оригинальную" мысль. Таким образом, Пастернак переносит спор в область "тайн творчества" и прочих жреческих прорицаний, идеалистическая сущность которых давно разоблачена» (15 марта 1936).

...если обязательно орать в статьях, то нельзя ли орать на разные голоса! — Участники дискуссии и писавшие о ней в газетах обязательно останавливались на этой формулировке. Асеев в своем выступлении 16 марта сказал: «Он (Пастернак. — Е. П.) вызвал аплодисменты у аудитории тем, что сказал: если можно орать, то пора орать на разные голоса. Вот это определение — орать — глубоко несправедливо. Ведь дело не втом, — приятный или неприятный голос у автора, пишущего о нас статьи. Важно, какую он преследует цель, что он хочет вызвать в нас, о чем хочет с нами разговаривать. А Пастернак обижается на то, что у него губы не так поставлены, что голос недостаточно нежный» (Стенограмма).

С. 450. (Ставский: Ты о каких статьях говоришь?) — Пастернак уклонился от прямого ответа на вопрос оторопевшего оргсекретаря, потому что претензии относились именно к статьям в «Правде». Заподозрив неладное, Ставский обошелся миролюбивым предупреждением: Статья статье рознь, надо все-таки разграничивать.

Это было в «Комсомольской правде», там писали по поводу того, что я непонятно пишу, и цитировали Добролюбова. И вот, когда дошли до Добролюбова, как будто окно распахнулось. — В статье «Откровенный разговор. О творчестве Бориса Пастернака» («Комсомольская правда», 23 февр. 1936) говорится: «Мы знаем, что наступит день, когда Пастернак сам скажет: не так пишу! И когда он говорил о своем "перелете", мы радовались, ибо это означало смелый уход от собственной исключительности <...> И накалить его волю, дать в руки компас, сказать прямо то, что сейчас уже может понять Пастернак, наша обязанность, наш долг. <...> "Судя по тому, как глубоко проникает взгляд писателя в саму сущность явлений, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни, можно решить и то, как велик его талант..." Вероятно, Пастернак слышал не раз эту истину, именно поэтому мы предпочли ее повторить словами Добролюбова». (Слова Пастернака о «перелете» были сказаны на III пленуме правления Союза писателей СССР, 1936: «перелет с позиции на позицию придется совершить в пространстве, разреженном публицистикой и отвлеченностями». С. 234.)

С. 450—451. Тут ничего особенно смешного нет... соглашайтесь, — но пусть не будет этого хохотка... вы должны огорчаться, а отнюдь не радоваться. — Н. Асеев поддерживал эту мысль: «Б. Л. Пастернак был прав, когда говорил об этом, детский

сад: вытащили строчку — идет хохоток, радуемся, что у другого неудачная строчка» (Стенограмма).

С. 451. Я думаю, что прозаики... способствовали этому перелому. — Пастернак писал об этом К. Федину 28 февр. 1936 г.: «На одном из пред-пленумных совещаний кто-то сказал, что у нас в литературе изображенью перестраивающегося интеллигента отведено несообразно большое место. Я тогда напомнил, что работы твои, Бориса (Пильняка. — Е. Я.), Леонова и некоторых других производили этот перелом, а не его отражали, что идеи "Братьев" предваряли явления жизни и способствовали их нарожденью, что говорить об искусстве наших дней, как в любое другое время, упуская эту подробность, нечестно» («Братья» — роман К. А. Федина, написанный в 1927-1928 гг.).

С. 451—452. Я начну с того, что отвечу Анталу Гидашу. <... > признание, каким вы воспользовались, когда говорили, что до такого-то срока я чего-то не понимал... — венгерский писатель Антал Гидаш (1899-1980) в своем выступлении 16 марта сказал: «Когда я говорю о формализме в поэзии, я не могу не говорить о тов. Пастернаке. <...> Что дал Пастернак для поэзии, для русского языка? Меня некоторые молодые критики, в частности Анатолий Тарасенков, хотели убедить в том, что Пастернак крупнейший поэт XX века, более крупный, чем Блок и Маяковский. Я в этом сомневаюсь, — и Блок, и Маяковский были кровно связаны со своей эпохой. <...> А когда они создавали новый язык, новые формы, то этого всегда требовали новые идеи, которые они усваивали. Но новых идей я не могу найти в творчестве Пастернака. В основном идеи тов. Пастернака отстали от нашего времени. Ведь сам он сказал, что до 1934 года он не понимал значения коллективизации, что у него был смертельный страх перед этим. Как же можно создавать новую большую поэзию, если после того, как мы победили — чего никто не может оспаривать, — человек не понимает, что такое коллективизация <...> Поэтому разрешите мне сказать следующее: я знаю Райнера Мария Рильке, основателя этого течения, последователем которого является Борис Пастернак. Сам Райнер Мария Рильке не является и не являлся великим поэтом, как Байрон, Гейне, Пушкин, Лермонтов, но он был крупным поэтом. Но его значение с тех пор снизилось <...> Продолжатели его тем более не могут считаться великими поэтами. Поэтому у нас есть большие ошибки. Б. Пастернак, по-моему, средний поэт. (Сместа: Разве это так важно?) Это очень важно, потому что если мы это знаем, — когда вокруг Пастернака и его величия не будут возникать такие горячие споры и когда мы можем совершенно спокойно и смело говорить о политическом содержании творчества Пастернака, — у нас не будет ощущения, что мы стоим перед великаном. Наш крупнейший поэт, как тов. Сталин сказал, был и остается тов. Маяковский. Может быть, это обидно тов. Пастернаку и его поклонникам, но это слово правильное» (Стенограмма).

С. 453. ...показал ту свою тему, которую назвали оговорками. — «Оговорками» названо в «Литературной газете» начало выступления Пастернака 13 марта: «Странное, а кое в чем смешное впечатление произвело на писательскую аудиторию выступление Б. Пастернака, свое выступление Б. Пастернак начал с оговорок о том, что он понимает требования широких масс, предъявляемые к искусству» (15 марта 1936).

У меня бывали случаи, когда на меня готовы были налететь за обмоле-ку... но только вмешательство... партии... — имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Выход в свет «Спекторского» и «Охранной грамоты» в 1931 г., двух наиболее значительных книг Пастернака, сделал его мишенью политико-демагогической критики, возглавляемой лидерами РАП Па. Посвященный новой книге Пастернака «Второе рождение» 13-й литдекадникФОСП, состоявшийся 6 и 11 апр. 1932 г., стал трибуной открытых политических обвинений в его адрес (см. выступление Пастернака на этом

«творческом вечере...». С. 429). На втором производственном совещании РАППа 18 апр. 1932 г. Л. Авербах и Е. Трощенко делали вывод, что в условиях сегодняшней классовой борьбы Пастернак из «попутчика» превратился в «носителя буржуазной опасности». Подобные обвинения должны были привести к серьезным последствиям. Но через неделю постановлением Центрального комитета РАПП был упразднен.

Опять-таки, товарищ Гидаш, я говорю о том, что есть... — А. К. Та-расенков записал в дневнике, что «после второй речи (16 / III / 36) Б. Л. жаловался, что ему мешал говорить Гидаш, — когда Б. Л. говорил о партии, Нщаш, сидя в первом ряду, укоряюще и неодобрительно качал головой» (Воспоминания. С. 164).

С. 454. ...если задачи, поставленные народом... не разрешат современные художники... тогда придут другие таланты, гении. — В. Кирпотин сказал: «Пастернак говорил о том, что через какие-то третьи руки к нам обращаются с призывом, где назойливо звучат два слова: формализм и натурализм. Тов. Пастернак, вы не расслышали голоса рабочих, колхозников, масс созревших (Аплодисменты), которые сейчас понимают не только, как строить заводы и крупное обобществленное сельское хозяйство, но которые понимают искусство и будут диктовать свои законы искусству. (Аплодисменты.) Это не есть "третьи руки" <...> Но надо сказать, что свет клином не сошелся. Если не смогут это сделать писатели, то источник талантов и гениальностей в народе не иссякнет. (Аплодисменты.) Если мы не сделаем, — завтра же придут другие, которые выполнят эту задачу» (Стенограмма).

. Мне показалось, что это была угроза. — Защищая Кирпотина, А. Адалис сказала: «Это не угроза, это было самое лучшее место в прекрасном выступлении Кирпотина, и безусловно самое радостное место было то, когда Кирпотин сказал: "Вы не напишете, в народе найдутся таланты"». Пастернак: «Я действительно думал так ответить тов. Кирпотину, но снял свое возражение, когда он объяснил, что это не так было сказано. Он сказал: свет клином не сошелся, если вы не сделаете, то придут новые таланты. И я думал это связать в том отношении, что, например, когда Белинский и Некрасов открыли Достоевского, то они от радости бегали друг к другу. Я сказал, что это радость» (Стенограмма).

..мод прорицателя, под пророка или под служителя муз. — В редакционной статье «Еще о самокритике» Пастернак назван «"служителем муз", замкнувшимся в идеалистическом мирке: «Встав в позу пророка и прорицателя, Б. Пастернак нападал на критиков, договариваясь до неприличных утверждений о чиновниках "с оскорбительно равнодушными руками"» («Литературная газета», 15 марта 1936).

С. 455. ...в той же «Литературке» очень достойным тоном Эйдель-ман пишет... — «Точно так же неправильный тон взял Пастернак в отношении "Комсомольской правды" <...> кто может отрицать тот факт, что центральный орган комсомола по-боевому <...> ставит вопросы советской литературы» (Я. Эйдельман. Дневник дискуссии // «Литературная газета», 15 марта 1936).

С. 456. ...отражая наскоки... хранителейлефовства и т. д., я выступал против формализма. — Имеется в виду выступление Пастернака на дискуссии по докладу Н. Асеева «Сегодняшний день советской поэзии» (1931).

На обсуждении подготовки к Пушкинскому юбилею (С. 458). — Стенограмма (РГАЛ И, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 75). Заседание президиума правления ССП СССР. См. об этом заседании: De Visu, 1993, № 4. С. 74.

С. 458. Пункт 1 был посвящен формам проведения столетней годовщины гибели Пушкина.

...торжественное собрание, вроде толстовского. Тут уместна оглядка на Достоевского. — Речь идет о праздновании столетия со дня рождения Л. Н. Толстого, отмечавшееся в сентябре 1928 г. целым рядом мероприятий, выставок и

торжественных заседаний. Под «оглядкой на Достоевского» имеется в виду знаменитая речь Ф. М. Достоевского о Пушкине, произнесенная на заседании Общества любителей российской словесности 8 июня 1880 г.

Ты сказал... — Пастернак со В. П. Ставским были на «ты».

С. 459. ...устроить в Большом театре. — Пушкинский пленум правления Союза писателей проходил в Колонном зале Дома союзов.

Что по Минску хорошо, то по Пушкину плохо. — Пастернак сопоставляет ход III пленума, проходившего в Минске в 1936 г., с требованиями, выдвигаемыми к следующему, приуроченному к столетнему юбилею Пушкина.

Пункт 2 посвящался обсуждению написанных к юбилею книг: И. А. Новикова «Пушкин в Михайловском» (М., «Советский писатель», 1936) и трагедии А. П. Глобы «Пушкин», опубликованной в «Красной нови», 1936, № 4.

Зимняя дискуссия нас напугала... — имеется в виду дискуссия о формализме (март 1936).

...возразить вам, товарищ Никулин. — Л. В. Никулин назвал роман Новикова аполитичным, слащавым и литературным.

В таком же положении была греческая трагедия. — Пастернак разбирал аналогичную ситуацию по поводу «производности Шекспировой сюжетики»: «Текст исключен, элиминирован. Ознакомленье с существом, сюжетом пьесы идет не ценою текста, когда половина его пропадает. Но когда знакомство с содержаньем уже налицо (как в греческой трагедии, где мифы были общеизвестны в той же степени, как церковные праздники былым богомолкам. <...> тогда текст освобождается от прикладных и побочных своих назначений» («Заметки о Шекспире», 1939-1942).

С. 460. Пункт 3того же заседания был посвящен претензиям Б. А. Пильняка к Союзу писателей.

...я долголетний приятель и люблю Пильняка... — начало знакомства Пастернака с Пильняком относится к 1921 г., наиболее дружеские отношения сложились в 1928—1929 гг.

Иван Капитонович Луппол (1896—1943) — историк общественного движения, директор Гослитиздата.

...этот документ. Пильняк мне его прочитал и он мне не понравился... — по-видимому, речь идет о записке Пильняка в Союз писателей В. П. Ставскому с жалобами на клевету и притеснения. Пастернак не советовал ему начинать объяснения со Ставским.

С. 461. Твой очерк — он не фактографичен. — Возможно, речь идет о публикации в журн. «30 дней» рассказа «Могила Ли-Хва» (1936, № 7) о захвате японцами Маньчжурии.

...это не фронда с машинкой, напрасно вы этим возмущались. — Речь идет о намерении Пильняка, подвергавшегося непрестанным нападкам критики, продать свою пишущую машинку в знак решительного отказа от писательства. Этот факт был воспринят как демонстративный.

На вечере памяти В. Я. Брюсова (С. 462). — Стенограмма (ГНБ, ф. 386, картон 136, ед. хр. 2; без начала, только заключит, часть). О знакомстве Пастернака и Брюсова и их отношениях см. в коммент. к: «<Ва-лерий Брюсов. Избранные стихотворения. Пометки на полях>». С. 677.

С. 462. ...Брюсову пришлось открыть для Блока урбанизм... — ср. из стих. «Брюсову» (1923): «Что сонному гражданскому стиху / Вы первый настежь в город дверь открыли?».

С. 463. ...волновался, когда говорил Шенгели. — В своем выступлении Г. А. Шенгели прочел несколько стихотворений Брюсова.

На заседании национальной секции в клубе писателей (С. 464). — Стенограмма (ГЛМ, ф. 372, оп. 1, № 309). Выступление в прениях на заседании, посвященном творчеству Низами. Речь шла о переводе Рюрика Ивнева поэмы Низами «Семь красавиц» (1197).

Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209) — древнеперсидский поэт и философ.

В своем докладе Е. В. Левкиевский пересказал сюжет поэмы, который строится на рассказах семи красавиц-царевен, любимых жен царя Ирана Бехрам-Гура, правившего с 420 по 438 г. Притча о Махане относится к разделу «Рассказ принцессы пятой страны» (хорезмской принцессы). Она повествует о прекрасном египтянине Махане, который познал тщету жизни и приобрел опыт преодоления одиночества (судьба, преследующая Махана, предстает в образе злого дива Хаиля).

Пастернак пропустил основной доклад, но, очевидно, пришел во время чтения перевода и слышал фрагмент о Махане. После доклада Рюрик Ивнев говорил о своих впечатлениях от оригинала и приводил некоторые сравнения, которые используются в поэме: «Например, двое бегут, один впереди. И сравнение — "как пыль летел за ним Махан". Я старался точка в точку передать этот образ», — сказал Ивнев (Стенограмма).

Говорит поэт Борис Пастернак (The poet Boris Pasternak says) (С. 464). — Машин, выступления по радио, размеченная рукой Пастернака. Волнистой чертой подчеркнуты места быстрого чтения, двумя прямыми — медленного, что объяснено на верхнем поле; в некоторых местах русскими буквами над английским словом обозначена транскрипция гласных звуков, замена одного слова другим. В верхнем углу напечатано имя редактора «Yankovskaya N. (Maxina)». К тексту выступления приложено письмо: «Дорогой Борис Леонидович! Посылаю Вам перевод Вашей статьи. Сократили только один абзац. Передача обещает быть интересной, если Вы приедете для записи. Я так много работала над этой композицией, что будет обидно, если она не пойдет. А она не пойдет в том случае, если не будет Вашего живого слова. Умоляю Вас, приезжайте в понедельник в любое время, а если хотите и завтра. Мы запишем вас на пластинку и все. Это займет не более 5 минут, ну и немного на репетицию с нашими англичанами. Жду Вас, я знаю, что Вы хороший и не захотите меня подвести. <...> Очень хочу Вас повидать вообще и поговорить о хорошем прошлом. Жду. Ваша Л. Стишова».

С. 465. ...в трактовке, данной заслуженным артистом республики Ливановым... — народный артист СССР Борис Николаевич Ливанов (1904-1972) репетировал роль Гамлета во МХАТе, где в 1941-1942 гг. готовился спектакль по переводу Пастернака. Спектакль не был осуществлен.

На Шекспировской конференции (С. 466). — «Кругозор», 1976, № 8 (с редакционными сокращениями и ошибками) по найденной Л. А. Шиловым звукозаписи 1947 г. — Пластинка фирмы «Мелодия»: «Уильям Шекспир в переводах С. Маршака и Б. Пастернака». Шекспировская конференция проходила в Доме актера Всероссийского театрального общества в апреле 1947 г. Там Пастернак читал отрывки из перевода трагедии Шекспира «Генрих IV».

С. 466. Хроника называется «Генрих IV»... — перевод Пастернака был сделан в 1945 г.; издан в 1949 г.

...что мы мыслим, когда говорим о довоенном уровне. — То есть уровень жизни до Первой мировой войны, до 1914 г.

С. 467. ...передвижническим воплощением... — имеется в виду тематика объединения художников «Товарищества передвижных выставок» (1880-1890).

Я вам прочту кусочки, которые как раз смешны этой трагедией Фальстафа. — Пастернак прочел на вечере отрывки из 3-й сцены II акта и 3-й сцены III акта, перемежая их пересказом пропущенных мест.

Несколько слов перед чтением первых глав «Доктора Живаго» (С. 467). — Стенографическая запись сделана Л. К. Чуковской; публиковалась в тексте ее дневника в «Литературном обозрении», 1990, N° 2.

5 апреля 1947 г. Борис Леонидович, читая роман у П. А. Кузько, произнес небольшое предисловие. Л. К. Чуковской удалось записать его речь стенографически. «В юности, — писала она, — я окончила курсы стенографии, работала одно время стенографисткой профессионально и в 1947 г. способна была записать выступление Пастернака от слова и до слова» (Записки об Анне Ахматовой. 1952—1962. Т. 2. М., 1997. С. 179).

С. 467. Стихотворение относительно прозы — это то же, что этюд относительно картины. — Ср.: «Юра хорошо думал и очень хорошо писал. Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний <...> Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделывался вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине» («Доктор Живаго», III часть, писавшаяся в 1947 г.).

С. 468. Летом просили меня написать что-нибудь к блоковской годовщине. — В августе 1946 г. Пастернак разметил для статьи стихи первых книг Блока и Брюсова, но 25-летнюю годовщину со дня смерти Блока решено было не отмечать (см. «К характеристике Блока» и «< Валерий Брюсов. Избранные стихотворения. Пометки на полях>»).

...хотелось написать о Блоке статью, и я подумал, что вот этот роман я пишу вместо статьи о Блоке. — Ср.: «Вдруг Юра подумал, что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни <...> Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» («Доктор Живаго», III часть, писавшаяся в 1947 г.).

Разговор с проф. Эриком Местертоном (С. 468). — Pasternak speaks. Пластинка фирмы «Discurio». William Lennard Concert. Copywrite Erik Mesterton.

Шведский ученый, профессор Эрик Местертон приезжал в Москву осенью 1957 г. и навестил Пастернака в Переделкине. Для записи Пастернак прочел Местертону главу о Блоке из очерка «Люди и положения» и два стихотворения — «Ночь» и «В больнице» (1956). Э. Местертон был одним из номинаторов Нобелевского фонда и представлял кандидатуру

Пастернака на премию в 1958 г. Он очень тяжело воспринял кампанию травли Пастернака в Советском Союзе, последовавшую после присуждения ему Нобелевской премии.

С. 470. Один французский музыкант... попросил, чтобы я сделал ему посвящение на книге... — речь идет о Жераре Фреми, который учился в аспирантуре Московской консерватории по классу Г. Г. Нейгауза. По просьбе французских переводчиков «Доктора Живаго» он передал Пастернаку авт. экз. романа (Париж, изд. Галлимара, 1958). В благодарность Пастернак сделал ему дарственную надпись на другом экз. книги.

РАННИЕ РЕДАКЦИИ (С. 471)

Несколько положений (С. 472). — сб. Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971.

Шопен (С. 473). — машин, с авт. правкой 1945 г. под назв. «О Шопене».

Замечания к переводам из Шекспира (С. 475). — Автограф 1946 г. под назв. «Заметки к переводам Шекспира» (РГАЛИ, ф. 1334).

С. 476. ...перспективу Тинторетто... — Якопо Тинторетто (1518— 1590) — итальянский художник, представитель венецианской школы Позднего Возрождения.

С. 477. «Разъяснение к "Замечаниям "» — машин, с авт. правкой

1956 г.; «Макбет» — автограф (собр. М. К. Баранович).

Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт» (С. 479). — Автограф 1957 г.

С. 484. ...переводом Марии к Паулету в Фотерингей... — после различных перемещений Марии Стюарт из одной тюрьмы в другую в 1582 г. она была переведена в замок Фотерингей под присмотр приближенного Елизаветы жестокого Паулета.

Слепая красавица (С. 486). — Автограф 1959 г.

Картина 4-я. Утро на почтовой станции. — Первонач. вариант сцены под назв. «[Нешуточный край] Пожар. Сцены столетней давности».

С. 487. См. дополн<ение>. — авт. примеч., относящееся к записям в «Фабульных дополнениях» (см. с. 577).

С. 488. После вопроса Дюма: А что такое Сумцовское дело?— Один из вариантов рассказа о Сумцовском деле, тяготевшем над Пятибрат-ским, в дальнейшей работе над пьесой, ставший содержанием Пролога. Здесь еще граф Макс выступает под именем Иоанникия Игнатьевича или

Иллариона Иринарховича, его племянник — Ириней Орестович, его жена — то Людмила Архиповна, то Людмила Артемьевна, капельдинер Платон — Глеб Щеглов.

С. 490. ...фермуар без укладки... — (от фр. fermoir) — замок-украшение на ожерелье без футляра.

Картина 7-я. Спектакль перед Постом. — Карандашная рукопись с наклейками, датированная серединой июня 1959 г.; примеч. автора: «Очередная работа. Предпослано прежнему началу», то есть картине в Благовещенском трактире (в основном тексте картина 8-я), с которой начиналась работа над пьесой.

...супруги Пичугины — Алексей Александрович и Галина Николаевна, управляющий театральной конторы и смотрительница костюмерной. Далее в тексте на наклейке из более раннего варианта: супруги Ку-кины, — в поздней редакции — Харитон Онуфриевич и Ксения Алексеевна Дрязгины, потом — Зверевы. Чубасов/ Кубасов — судебный пристав, будущий Стратон Налетов.

С. 494. ...растворяются и пропадают из комнаты Кукины, граф и Кубасов. — После этих слов — вариант, включенный в основной текст: «Вместе со вновь прибывающими из зала в их гуще в комнату входит актер Петр Агафонов...». С. 197.

С. 501. Действие первое. Сцена первая. — Вариант, названный автором «Новая попытка первой картины. Спектакль перед Постом» и датированный концом июня 1959 г.

С. 503. В Лесном. — Один из первонач. вариантов начала работы над пьесой, текст которого вычеркнут синим карандашом.

С. 505. Театр в Благовещенском. — Редакция весны 1959 г., переписанная карандашом на двойных листах, имеются наклейки. Графы Усоль-цевы — ранний вариант фамилии Норовцевых.

Е. Б. Пастернак, Е. В. Пастернак

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ПРЕДИСЛОВИЯ.....5.,.. 513
Вассермановареакция.....6.... 513
Черный бокал.....12.... 515
Николай Асеев. «Оксана». Стихи 1912-1916 годов.....17.... 517
Владимир Маяковский. «Простое как мычание».
Петроград. 1916.....21.... 519
Несколько положений.....23.... 521
Предисловие к Саксову «Фюнзингенскому конокраду

и вороватым крестьянам».....27 525
Крученых.....29.... 526
Вместо предисловия.....30.... 528
Лили Харазова.....31.... 528
Другу, замечательному товарищу.....34.... 530
Ганс Сакс (Предисловие переводчика).....35.... 531
Генрих Клейст.....36.... 531
Гамлет, принц Датский (От переводчика).....42.... 535
О Шекспире.....44.... 537
Новый сборник Анны Ахматовой.....46.... 538
«Избранное» Анны Ахматовой.....46.... 538
Славянский поэт.....49.... 541
Заметки переводчика (В порядке обсуждения).....51.... 542
Поль-Мари Верлен.....54.... 543
Афиногенов. К трехлетию со дня смерти.....58.... 545
Новый перевод «Отелло» Шекспира.....59.... 546
Шопен.....61.... 547
Великий реалист.....65.... 551
Николай Бараташвили.....66.... 551
Несколько слов о новой грузинской поэзии
(Замечания переводчика).....69.... 553
Замечания к переводам из Шекспира.....72.... 554
Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт»
(Предисловие переводчика).....90.....564
В дом-музей Фауста в Книттлингене.....96.....568
ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....99.....569
Этот свет..... 100 570
Слепая красавица..... 120 574
ЛИТЕРАТУРНЫЕ АНКЕТЫ.
ВЫСТУПЛЕНИЯ. ОЧЕРКИ.....209 595
Что такое «СОПО»?.....210 597
Автобиография.....210 597
Что говорят писатели о постановлении ЦК РКП(б).....211 598
Ответ на анкету «Ленинградской правды».....213 598
Над чем работают писатели.....215 599
Писатели о себе.....215 599
Наши современные писатели о классиках.....216 600
Редакционному коллективу «Лефа».....217 600
Анкета издания «Наши современники».....217 601
Советские писатели о писателях и читателях.....219 602
Ответ на анкету «Вечерней Москвы» «Моя первая вещь».....221 603
Попутчик или «сопролетарский писатель»?.....222 604
Писатели о себе.....223 604
Автобиографическая заметка.....224.... 605
Памяти Андрея Белого. Некролог.....225 606
Вчера вечером в Москву прилетели товарищи Димитров,
Попов и Танев.....226 607
Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских
писателей.....227 607
Приветствие по поводу десятилетия «Нового мира».....229 609

Выступление на Конгрессе в защиту культуры.....229.... 609
Редакции «Известий ЦИК и ВЦИК», т. Бухарину.....230 611
Выступление на III пленуме правления Союза писателей
СССР.....230.... 611
Новое совершеннолетье.....236 615
Письмо в редакцию «Литературной газеты».....238 616
Обращение в президиум Союза писателей.....239 618
Заявление в газету.....240 618
Выступление на IV пленуме правления Союза писателей
СССР.....240 619
О перелете Валерия Чкалова.....245 622
Он перейдет в легенду.....246 622
В армии. Серия очерков.....247 623
Освобожденный город.....247 623
Поездка в армию.....252 624
Биографические сведения.....266 626
В секретариат Союза писателей.....268 627
В редакцию газеты «Трибуна люду».....269 628
Друзьям на Востоке и Западе. Новогоднее
пожелание.....269 628
Письмо в президиум правления Союза писателей.....272 629
Ответы на вопросы еженедельника «Visto»
(Перевод с итальянского).....273 631
Что такое человек.....279 632
НЕОКОНЧЕННЫЕ НАБРОСКИ, ЗАМЕТКИ ...283 ...633
Из студенческих тетрадей.....284.... 634
«Этот предмет прекрасен...».....284 634
«Точно так же, как наука, исследуя природу...».....285 634
«Может быть, тема о бессмертии души...».....287 635
«Многие музыканты хотели философии...».....291.... 636
«Уже с конца XVIII века мечтают
о народности...».....292 636
Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре.....294.... 639
<0 предмете и методе психологии>.....303 641
Символизм и бессмертие. Тезисы.....318 644
«Сейчас я сидел у раскрытого окна...».....319 647
Бен Джонсон.....321 648
Ганс Сакс.....321 648
Заметки о Шекспире.....322 648
Конспект по книге: Vict. Hugo «William Shakespeare».....336 ... 662
Фронтовой дневник.....346 665
Антология английской поэзии (Отзыв).....358 668
«Я хочу сказать несколько слов о Тарасе Шевченко...».....361.... 669
К характеристике Блока.....363 670
<Валерий Брюсов. Избранные стихотворения.
Пометки на полях>.....368 675
К рукописи «Фауст» в сокращении и переводе
Б. Пастернака. От составителя.....377 679
Результат просмотра Фауста, приспособленного
для одновечернего спектакля.....379 680

О Чехове.....379 681
МЕЛКИЕ ЗАПИСИ.....381 683
Из альбомов А. Е. Крученых.....382 683
«Ловец на слове А. Крученых...».....382 683
«Узнал, что предполагается выпустить
избранного Крученых...».....382 684
Надписи на фотографиях.....383 684
К портрету работы Л. О. Пастернака
1922-1923 гг.....383 684
К фотографии на террасе.....383 685
На групповой фотографии 1924 г.....383 685
К силуэту Н. Н. Вильяма.....384.... 685
На фотографии Н. Асеева.....384.... 685
«Рад подтвердить на страницах твоего
альбома...».....384.... 686
О 13-м числе.....384 686
«Я страшно туп. Когда, Алеша, ты мне
подсовываешь...».....385 687
«В Алешину коллекцию в качестве памятки...».....385 687
«В 22-23 гг. (зимой) я был в Берлине,
а Цветаева в Праге...».....385 687
«"Посвященье" в дальнейшем
не воспроизводилось...».....386 688
Надпись на тетради стихов Лидии Толстой.....387 689
«Я рассказывал Алеше Крученых...».....388 689
«Летом 1954 года я переделал весь перевод
Фауста...».....388 689
Из «Чукоккалы».....388 689
В газету «Известия».....389 690
В «Литературную газету».....389.... 690
На отдельных листках и в записной книжке.....390.... 690
«Переводчик готовил работу о Шекспире,
Ап. Григорьеве...».....390 690
Советы Булгарина Пушкину.....390.... 691
«Белинскому, когда летом 1843 г. он
изнемогал...».....390.... 691
«Для Europe, или кому бы то ни было другому...».....391.... 692
К статье о Блоке.....391.... 693
К вечеру об истории.....392 693
О связи жизни и искусства.....392.... 693
«Как ценит всякий, любящий искусство,
чувство меры!..».....392 694
«Первый том Чеховских рассказов...».....393 694
«Мера требуемой понятности...».....393 694
«Когда я читаю или слушаю со сцены...».....393 694
Попутное к Фаусту и Шекспиру.....394.... 695
Между прочим о Фаусте.....394.... 695
Кеб. «Стихотворения и поэмы» 1956 г.....395 695
«Это все только для ознакомления О. В.
и Н. В....».....395 695

Несколько стихотворений.....395 696
«Зарево».....397.... 697
Дополнительные замечания.....397 697
«Готовящейся книге моих избранных стихотворений...».....398 698
«Виташ<евская>, Банник<ов> — верю бедности
больше...».....399 698
«В начале тридцатых годов Павел Васильев...».....399 699
«Выяснять смысл, содержание, как в форме
существительного...».....400 700
«1) Усиливать до полной ясности, как в прозе...».....400 700
БИОГРАФИЧЕСКИЕ АНКЕТЫ,
ЗАЯВЛЕНИЯ, ХОДАТАЙСТВА.....401.... 700
Анкета московского профессионального Союза
писателей и Союза поэтов.....402 701
Ходатайство в Центральную коллегию Лит. отдела
Наркомпроса.....404.... 703
В Лит. отдел Наркомпроса.....406 704
Анкета для лиц, получающих академический паек.....407 704
В Госиздат. Заявление.....408 705
Автобиография.....409 705
В Ленинградское представительство Госиздата.....410 706
В правление Всероссийского Союза писателей.....411 707
Анкета Всероссийского Союза писателей.....411 707
Во Всероссийский Комитет по делам искусств. Заявка.....413 707
В Комитет по делам искусств РСФСР. Предложение.....414 708
В областную комиссию ССП. О «Владимире Атласове»
Петра Комарова.....415 709
В издательство «Советский писатель».....416 709
СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ.....417 709
На обсуждении доклада С. Ф. Буданцева «Бегство
от долга».....418 711
На вечере, посвященном памяти Маяковского.....420 713
На дискуссии по докладу Н. Асеева «Сегодняшний день
советской поэзии».....424.... 714
Творческий вечер поэта Бориса Пастернака.....429 718
На обсуждении «Тезисов о критике» И. М. Беспалова
и А. Н. Афиногенова.....433 723
На обсуждении доклада И. М. Тройского.....435 724
На обсуждении поэмы А. Твардовского
«Страна Муравия».....436 725
На первом всесоюзном совещании переводчиков.....438 727
На дискуссии о формализме.....445 731
На обсуждении подготовки к Пушкинскому юбилею.....458 738
На вечере памяти В. Я. Брюсова.....462 739
На заседании национальной секции в клубе писателей.....464.... 739
Говорит поэт Борис Пастернак.....464.... 740
На Шекспировской конференции. Генрих IV.....466 740
Несколько слов перед чтением первых глав «Доктора
Живаго».....467 741
Разговор с проф. Эриком Местертоном.....468 741

РАННИЕ РЕДАКЦИИ.....471 742
Несколько положений.....472 742
Шопен.....473 742
Замечания к переводам из Шекспира.....475 742
Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт».....479 742
Слепая красавица.....486 742
Комментарии.....509

Пастернак Б. Л.
19 Полное собрание сочинений [Текст]: в 11 т. Т. V. Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений / Борис Пастернак; сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. - М: СЛОВО/SLOVO, 2004. - 752 с. ISBN 5-85050-685-3 (в пер.)

В пятый том вошли статьи об искусстве, очерки, рецензии, предисловия к сборникам переводов, оставшиеся неизданными при жизни Пастернака.

Отдельный раздел составили драматические произведения, беловой текст которых дополнен черновиками и набросками продолжений.

Впервые полностью приводятся литературные анкеты и выступления, воссоздающие тяжелую идеологическую атмосферу 20-30-х гг. вокруг Пастернака и его общественную позицию.

Печатаются архивные материалы из разных собраний — конспекты и подготовительные заметки для будущих работ. Впервые собраны не правленные автором стенограммы, расшифрованы тексты магнитофонных лент.

УДК 821.161.1
ББК 84 (2 Рос-Рус) 6-5
Борис Леонидович Пастернак ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ TomV
Редактор Т. Н. Беднякова Художник К. Е. Журавлев Технический редактор Л. А. Комарова Верстка Л. А. Комаровой Корректор С. В. Щербич
Подписано в печать 19.09.04. Формат 60Х90/16. Бумага писчая. Печать офсетная. Гарнитура Newton. Усл. печ. л. 47,0. Уч.-изд. л. 38,27. Тираж 5000 экз. Заказ № 0414960.
Издательство СЛОВО/SLOVO. 109147, Москва, Воронцовская ул., 41.
Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат* 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.
IUI IUI
isbn 5-85050-685-3
9785850506858