



ELSEVIER



Available online at www.sciencedirect.com

ScienceDirect

Russian Literature LXXVIII (2015) III/IV

Russian Literature

www.elsevier.com/locate/ruslit

НОВОНАЙДЕННОЕ ПИСЬМО БОРИСА ПАСТЕРНАКА¹ (A NEWLY FOUND LETTER OF BORIS PASTERNAK)

КОНСТАНТИН ПОЛИВАНОВ
(KONSTANTIN POLIVANOV)

Abstract

The paper explores the tight relation between “art” and “immortality” in Boris Pasternak’s author’s ideology on the basis of a newly found letter to his second wife Zinaida Nikolaevna Neigauz, written in the beginning of 1931. This letter, preserved only in a copy, sheds new light upon one of the most important points of the author’s ideology. In this document, Pasternak explains his views on the unacceptability of suicide. The letter is closely related to his autobiographical work *Safe Conduct*, the final part of which was written soon after the suicide of Vladimir Maiakovskii. It is possible to draw a line from the letter to the novel *Doctor Zhivago*. The ends of two protagonists’ lives, Iurii Zhivago and his antipode Pavel Antipov-Strelnikov, are compared. The main protagonist dies, leaving behind his poetry. For Pasternak, it is the way of continuation, “life after death”, and the symbol of creative immortality of a poet. On the contrary, Antipov committed suicide, an end consistent with his life position.

Keywords: *B.L. Pasternak; Safe Conduct; Doctor Zhivago*

Связь искусства с бессмертием – одна из сквозных тем творчества Бориса Пастернака. Недавно обнаруженный документ – считавшееся утраченным письмо к Зинаиде Николаевне Нейгауз начала 1931 года – позволяет увидеть связь тем творчества, смерти и самоубийства с обстоятельствами жизни поэта.

<http://dx.doi.org/10.1016/j.ruslit.2015.11.001>

0304-3479/© 2015 Elsevier B.V. All rights reserved.

Напомним обстоятельства переписки с З. Н. Нейгауз-Пастернак и историю ее публикации. Лето 1930 г. по приглашению новых друзей, Ирины Сергеевны и Валентина Фердинандовича Асмусов, Пастернак с первой женой и сыном провел в дачном поселке Ирпень под Киевом, по соседству с семьей пианиста Генриха Нейгауза. Одновременно с родившейся тогда же многолетней дружбой с Нейгаузом возникло чувство поэта к жене друга – Зинаиде Николаевне. Позже в воспоминаниях она так описывала историю прихода Пастернака в их дом осенью того же года:

Он зашел в кабинет к Генриху Густавовичу, закрыл двери, и они долго беседовали. Когда он ушел, я увидела по лицу мужа, что что-то случилось. На рояле лежала рукопись двух баллад. Одна была посвящена мне, другая – Нейгаузу. Оба стихотворения мне страшно понравились. Генрих Густавович запер дверь и сказал, что ему надо серьезно поговорить со мной. Оказалось, Борис Леонидович приходил сказать ему, что он меня полюбил и что это чувство у него никогда не пройдет. Он еще не представляет себе, как все это сложится в жизни, но он вряд ли сможет без меня жить. Они оба сидели и плакали оттого, что очень любили друг друга и были дружны.

Я рассмеялась и сказала, что все это несерьезно. Я просила мужа не придавать этому разговору никакого значения, говорила, что этому не верю, а если это правда, то все скоро пройдет.²

В январе 1931 г. Пастернак покидает семью, уйдя из своей квартиры на Волхонке; живет сначала у Асмусов, потом в квартире Пильняка. В мае первая жена с сыном уезжают в Германию. Лето 1931 года он, уже соединившись с Зинаидой Николаевной и ее сыновьями, проводит по приглашению своих друзей в Грузии; вернувшись в Москву, они поселяются на Волхонке.

Именно на фоне всех этих драматических личных обстоятельств в 1931 году Пастернак дописывает последнюю часть автобиографической повести *Охранная грамота* – часть, посвященную Владимиру Маяковскому и его самоубийству в апреле 1930 года, и одновременно начинает писать свою новую книгу стихотворений – *Второе рождение*. Стихотворения книги *Второе рождение* были в значительной степени отгослоском всех драматических любовных отношений.³

В первой половине 1931 года были написаны более 20 из 80 сохранившихся писем и записок Пастернака к Зинаиде Николаевне, которая тогда еще не была его женой. В последующие годы переписка возобновлялась, естественно, только в те моменты, когда супруги оказывались врозь, например, осенью 1941 года, когда Зинаида Николаевна раньше мужа отправилась с детьми в эвакуацию в Чистополь.

В 1963 году после смерти Пастернака вдова решается продать эти письма, причем, несмотря на свои стесненные материальные обстоятельства, продает их за “символическую цену”. Как объясняет детская писательница Софья Прокофьева, купившая эти письма: “Эти деньги не могли вывести ее из материального тупика”, и “мысль обогатиться за счет бесценных для нее писем была неприемлема для вдовы поэта”. “Зинаида Николаевна решается на этот шаг” – предполагает Прокофьева, – так как “еще свежи были раны, нанесенные травлей любимого человека, – оскорбительные, угрожающие выступления. Видимо, в то нелегкое время Зинаиде Николаевне ее дом не представлялся достаточно надежным убежищем для хранения писем Бориса Леонидовича”.⁴

В 1969 г. Прокофьева передала письма в Центральный Государственный Архив литературы и искусства, а в 1992 г. предоставила издательству “Дом” право на их публикацию. 81 письмо было опубликовано в 1993 году, и теперь мы можем дополнить письма еще одним текстом. История его следующая: осенью 1941 года, когда Зинаида Николаевна отправлялась в эвакуацию в Чистополь, письма 1930-1935 годов в спешке сборов были оставлены в московской квартире. Екатерина Николаевна Берковская по поручению Пастернаков нашла эти письма и, прежде чем передать их владелице, переписала их. Однако одно письмо в результате осталось только в копии (о нем и пойдет речь ниже). Как нам представляется, в напечатанных прежде письмах описаны обстоятельства возникновения и содержания обнаруженного текста. 19 февраля 1931 г. автор упоминает содержание более раннего, очевидно, несохранившегося в архиве письма:

Мне пришло в голову приложить к этой записке то письмецо, которое я написал однажды утром у Асмусов и потом днем рассказал тебе на словах проездом домой к тебе на извозчике. Помнишь? Оно было набросано карандашом по черновой рукописи Охр<анной> Гр<амо>ты. Я не мог писать его отдельно на почт<овой> бумаге, потому что стол стоял у дверей, мимо ходили, я работал на виду и писание письма бросилось бы в глаза И. С. Теперь я его тебе перепишу. Читая его, припомни, какое это далекое прошлое. Я чуть не назвал его сейчас грустным. Нет, неправда: это было уже мое нынешнее счастье, во всей его настоящей силе, но еще в недоуменной, гадательной близости. Тогда говорила одна душа, и ничего еще не было дано ей в подмогу. А теперь мне хочется бросать в помощь ей все больше и больше телесных опор: себя, Грузию, юг, и радость, и горы, и волшебство работы. Моей любви к тебе, которой так недавно приходилось одним движеньем губ исполнять Вагнера, мне хочется подарить теперь целый лейпцигский оркестр.

И еще о письме. Клятва, в нем содержащаяся, остается в силе. Это все еще одно из наших будущих, выбор которых в твоей воле. Но как хочется мне, чтобы ты выбрала жизнь, и горный край, и радость! Сейчас перепишу письмо. До вечера, друг мой. Б.⁵

Отметим, что если наша гипотеза верна, то первоначальный текст публикуемого ниже письма был написан на оборотах черновых вариантов последней части *Охранной грамоты*, страниц, так или иначе связанных именно с темами поэтического поколения, предохраняющей темы искусства, “постепенной разгадкой смерти”, “второго рождения”, смерти и самоубийства. Вот это письмо:

27/1/31 Общежитие, утро.

Мой друг и ангел. Ты часто говоришь, что все это добром не кончится, что конец был бы избавлением. Я давно тебе признался, что без тебя я не буду жить. Ты сейчас звонила мне сюда. Утром до твоего звонка я встал с такой вот сложившейся у меня к тебе просьбой. Нам надо кое о чем уговориться.

Если тебе станет когда-нибудь так плохо, что насильственный конец станет для тебя единственным выходом, мы сделаем это вместе, и первым из нас – я на твоих глазах. *Я не верю в такие выходы и их всей своей природой отрицаю.* Но то будет совсем другой случай. Я приму это, любимая моя Лялочка, как часть твоей судьбы, от которой меня нельзя отделить. И после того, как я это сделаю, тебе можно и нужно будет остаться, потому что тогда я весь стану тобою, и тебе по-легкому и хорошему захочется побыть с этим среди людей. И новая какая-нибудь твоя жизнь, которая придет на смену этой памяти, не будет изменой, а радостным превращением твоей верности. И какое это будет ликование, когда я из веры в самоубийство переведу тебя в ту истинную, в глазах которой самоубийство – идолопоклонство. Позволь мне быть в этом союзе с тобой. В ряду знакомых форм, о которых говорит И. С., Женя и постоянно будут нам твердить другие, я не встречаю на пути к тебе ни одной, которая так бы охватывала меня, как форма брака, заключающаяся в этой просьбе и клятве. Даю ее тебе навсегда на все случаи. Где бы и зачем бы ни застало нас обоих твое отчаянье, вспомни, вызови и дождись. Ты убьешь и оскорбишь меня, если мне в этом откажешь.⁶

При всей сверх-“интимности” этого документа, адресованного Борисом Пастернаком своей будущей жене (собственно, может быть, этим и объясняется, что это письмо не сохранилось вместе с остальными), текст его необычайно органично встраивается в систему представлений Пастернака о взаимосвязи искусства, жизни и смерти.

Тема связи искусства с бессмертием проходит через все творчество Бориса Пастернака от первой книги стихов *Близнец в тучах* 1913 года до романа *Доктор Живаго* и последнего стихотворного цикла 1950-х гг. *Когда разгуляется*.

Главная тема первой книги – творчество. Миф о Касторе и Поллуксе, лежащий в основе и заглавия, и центрального стихотворения книги ‘Близнецы’, – миф о бессмертии, которое один брат дарует другому ценой собственной смерти.⁷ Наиболее отчетливо, с нашей точки зрения, пастернаковское понимание связи бессмертия и искусства сформулировано в размышлениях Юрия Живаго в конце третьей части первой книги романа. Возвращаясь с похорон Анны Ивановны Громеко, матери его первой жены Тони, он думает о том, что

[...] искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает.⁸

О победе творчества над смертью свидетельствует и сама композиция романа, в котором после описания смерти главного героя помещены его стихотворения, знаменующие победу искусства над смертью, и завершающиеся строфой последнего стихотворения ‘Гефсиманский сад’ о воскресении и о страшном Суде (“дописывание Откровения Иоанна Богослова”):

Я в гроб сойду и в третий день восстану
И как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.⁹

Искусство, по Пастернаку, не только сопряжено с бессмертием, но способно удержать от самоубийства, даруя спасенному “второе рождение”.

Выражение “вторично родившийся” возникает у Пастернака в 1928 году в новой редакции стихотворения ‘Марбург’, когда лирический герой, отвергнутый возлюбленной, находится на грани самоубийства.¹⁰ Именно с марбургского “любовного” эпизода своей биографии сам Пастернак “отсчитывал” свой выбор поэзии как жизненного поприща.

О “втором рождении”, которое трудно отличить от смерти, написано в 14 главе последней части автобиографической повести *Охранная грамота*: “Я расскажу о той из века в век повторяющейся странности, которую можно назвать последним годом поэта.”¹¹ Далее обозначаются обстоятельства последнего года в жизни Пушкина, Блока, Есенина и Маяковского: “Носились с планами, издавали ‘Современник’, собира-

лись ставить крестьянский журнал. Открывали выставку двадцатилетней работы, исхлопывали заграничный паспорт.”¹² Глава заканчивается как будто недоуменным вопросом о возможности смерти для поэта:

Большой, реальный, реально существующий город. В нем зима, в нем мороз. Визгливый, ивового плетенья двадцатиградусный воздух как на вбитых сваях стоит поперек дороги. Все туманится, все закатывается и запропащется в нем. Но разве бывает так грустно, когда так радостно? Так это не *второе рождение*? [Выделено мной – К. П.] Так это смерть?¹³

В первой главе той же части *Охранной грамоты* характеризуется поколение молодых людей 1910-х годов (в частности, поколение самого автора, Маяковского и Есенина):

Нагибаясь на бегу, спешили сквозь вьюгу молодые люди, и хотя у каждого были свои причины торопиться, однако больше всех личных побуждений подхлестывало их нечто общее, и это была их историческая цельность, то есть отдача той страсти, с какой только что вбежало в них, спасаясь с общей дороги, в несчетный раз избежавшее конца человечество.

А чтобы заслонить от них двойственность бега сквозь неизбежность, чтобы они не сошли с ума, не бросили начатого и не перевешались всем земным шаром, за деревьями по всем бульварам караулила сила, страшно бывалая и искушенная, и провожала их своими умными глазами. За деревьями стояло искусство, столь прекрасно разбирающееся в нас, что всегда недоумеваешь, из каких неисторических миров принесло оно свою способность видеть историю в силуэте. Оно стояло за деревьями, страшно похожее на жизнь, и терпелось в ней за это сходство, как терпят портреты жен и матерей в лабораториях ученых, посвященных естественной науке, то есть постепенной разгадке смерти.

Какое же это было искусство? Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого, – передовое, захватывающее, оригинальное. [...]¹⁴

Обратим внимание на то, что Искусство здесь – сила, сберегающая от сумасшествия, самоубийства. Одновременно оно “разгадывает загадку смерти”, оказывается связано и с тем, что Пастернак в романе *Доктор Живаго* устами дяди главного героя называет “историей”:

Человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению.

Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. [...] Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме.¹⁵

Сам Пастернак на рубеже 1920-х-1930-х годов переживает и жизненный, и литературный кризис, думая о конце своего пути. В письме 26 декабря 1930 он писал будущей жене Зинаиде Николаевне, прочитав перед этим статью Джорджа Риви:

В статье – совпадение с моими мыслями последних дней. Перед статьей в строчку выписано:

Blok 1921, Essenin 1925, Mayakovsky 1930 – даты смертей до братства близких, и еще не достаёт моей.¹⁶

Чрезвычайно символично в этом контексте, что книгу новых стихотворений начала 1930-х гг. Пастернак назвал *Второе рождение*.

Тема жертвенной смерти, замена чужой смерти своей, которая занимает такое большое место в публикуемом нами письме, может напомнить о мифе о Касторе и Поллуксе, лежащем в основе первой поэтической книги Пастернака *Близнец в тучах*, а слова “Я не верю в такие выходы и их всей своей природой отрицаю” согласуются с одним из центральных противоположений судеб Павла Антипова и Юрия Живаго в романе *Доктор Живаго*. Юрий Андреевич, принимающий окружающую жизнь как историческую неизбежность, отрекающийся от собственной воли, не пытающийся навязать ей свои законы и представления, умирает, но после него остаются стихи. Его книги дают читателям чувство свободы и бессмертия. Антипов-Стрельников пытается агрессивно вмешаться в ход истории, изменить окружающую жизнь, в итоге гибнет, кончая жизнь самоубийством.¹⁷

Важно подчеркнуть, что Пастернак, изображая судьбу героя, который не пытается изменить окружающую его жизнь, а подчиняется ходу исторических событий, какими бы они ни были страшными, вовсе не делает Живаго “проигравшим”. Подчинение ходу событий подобно отношению лирического героя стихотворения ‘Рассвет’ (19-е стихотворение из романа *Доктор Живаго*) с окружающими людьми:

Мне к людям хочется, в толпу
В их утреннее оживленье.
[...]
Я ими всеми побежден
И только в том моя победа.¹⁸

Подчинение ходу жизни для героя, как и для самого Пастернака, вовсе не означало потери себя. Напротив, сохранение неприкосновенности внутреннего мира для обоих оборачивалось победой. Для Пастернака именно умение “противостоять” обстоятельствам времени позволило обрести внутреннюю свободу, требовавшуюся для осуществления многолетнего замысла – написания романа *Доктор Живаго*. Из доноса осведомителя НКВД мы знаем, что в конце 1930-х годов он заявлял о необходимости внутреннего сопротивления законам, которые подчиняли себе большинство его современников:

Обороняться от гнета и насилия, существующего сейчас, следует лишь уходом в себя, сохранением внутренней чистоты. Это сейчас требует героизма, нужно хотя бы пассивное сопротивление царящему одичанию и кровожадности.¹⁹

Благодаря такому “уходу” Юрий Живаго успевает написать стихотворения, которыми оканчивается роман. Именно в стихотворной части романа судьба героя оказывается уподоблена судьбе Христа, Его победе над смертью. В первом стихотворении – ‘Гамлет’ – лирический герой сопоставляется одновременно и с поэтом, и с актером, и с героем Шекспира, и с Христом, готовым к жертвенной смерти, приносящей человечеству освобождение от вечной смерти, т. е. бессмертие. Лирический герой произносит слова из Гефсиманской молитвы Христа – “моления о Чаше”: “Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси”.²⁰

Подобное же уподобление поэта актеру, который на сцене должен быть готов к “полной гибели всерьез”, возникает у Пастернака в стихотворении из уже упоминавшейся книги *Второе рождение*, – “О знал бы я, что так бывает...”. Здесь сформулирована мысль о неизбежности для поэта готовности к гибели, когда ее потребует верность избранному поприщу:

О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют.
[...]
Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес,
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.²¹

В 1958 году Пастернак писал Вяч. Вс. Иванову о собственном восприятии писания романа *Доктор Живаго* и его передачи для публика-

ции за границей, вопреки сложившимся советским литературным нормам:

[...] чего-то сразу сокрушающего привычные для тебя мерил, как, например, самоубийства в жизни других или политические судебные приговоры, – тут необязательно было, чтобы это была трагедия или катастрофа, но было обязательно, чтобы это круто и крупно отменяло все нажитые навыки и начинало собою новое, леденяще и бесповоротно, чтобы это было вторжение воли в судьбу.²²

Он видел в этом поступке верность избранному поприщу – верность, которая может обернуться гибелью. Свой роман он воспринимал как поступок, сходный по последствиям с трагическими финалами судеб своих современников, в том числе, и с самоубийствами. Но это сходство возможной гибели в результате верности писательскому пути могло быть лишь подобно, но не тождественно самоубийству Маяковского или Есенина. Так и Живаго ощущает свое внутреннее родство со Стрельниковым: “Мы в книге рока на одной строке”,²³ – говорит он, цитируя Шекспира, но итог их судеб оказывается прямо противоположным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ The present study was implemented in the framework of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE) in 2014. Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2014 году.

² *Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак*, Москва, 1993, сс. 8-9.

³ О том, как сам Пастернак оценивал свое состояние и состояние других участников этого любовного сюжета, свидетельствует дарственная надпись Елизавете Михайловне Стеценко, которая учила французскому сыну Пастернака Евгения, была близким другом дома и, как можно догадаться из содержания надписи, сделала многое для возможного смягчения остроты отношений членов этого сложного семейного и любовного “многоугольника”. 8 ноября 1934 г. на втором издании *Второго рождения* Пастернак написал: “Об этой книжке нечего распространяться: в ней слишком много следов того, как не надо поступать ни в жизни, ни в менее ответственной области искусства. Но она всегда напоминает

мне, что все спасены и сохранены в целостности благодаря Вам: что *автора не было бы в живых*, если бы Вас не было на свете. Мне никогда не пришло бы в голову давать Вам эту книжку. Было бы наглостью так легко напоминать Вам, чьими сердечными силами подперты ее рифмованные фразы. Но Вы вскользь выразили желание ее посмотреть...” (Борис Пастернак, *Существованья ткань сквозная: Переписка с Евгенией Пастернак. Дополненная письмами к Е. Б. Пастернаку и его воспоминаниями*, Москва, 1998, с. 322). Обратим внимание, что и в этой надписи присутствует мотив связи искусства и преодоления смерти, или отказа от самоубийства в соприкосновении с творчеством.

4 С. Прокофьева, ‘Несколько слов о судьбе писем Бориса Леонидовича Пастернака к Зинаиде Николаевне Пастернак’, *Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак*, с. 6.

5 *Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак*, сс. 19-20.

6 Тетрадь хранится в собрании семьи Б. Пастернака. Публикую с любезного разрешения владельцев.

7 В подтексте нескольких стихотворений *Близнеца в тучах* Рональд Вроон предлагает видеть стихотворение Тютчева ‘Близнецы’, где близнецами становятся главные темы письма, о котором далее пойдет речь, – “самоубийство и любовь”: “Но есть других два близнеца, / И в мире нет четы прекрасней, / И обаянья нет ужасней, / Ей предающего сердца... / Союз их кровный, не случайный, / И только в роковые дни / Своей неразрешимой тайной / Обворожают нас они. / И кто в избытке ощущений, / Когда кипит и стынет кровь, / Не ведал ваших искушений – / Самоубийство и Любовь!” (см.: Р. Вроон, ‘Знак близнецов: Опыт интерпретации первого сборника стихов Пастернака’ [пер. с англ. М. Л. Гаспарова], *Пастернаковские чтения*, Москва, 1998, вып. 2, сс. 342-343; ср. также: М. Л. Гаспаров, К. М. Поливанов, “*Близнец в тучах*” *Бориса Пастернака: Опыт комментария*, Москва, 2005).

8 Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений*: В 11 т., т. IV, с. 90.

9 Там же, с. 548.

10 Olga Hughes, ‘Стихотворение “Марбург” и тема “Второго рождения”’, *Boris Pasternak. 1890-1960*, Paris, 1979, сс. 289-302.

11 Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений*: В 11 т., т. III, с. 230.

12 Там же.

13 Там же, с. 232.

14 Там же, с. 210.

15 Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений*: В 11 т., т. IV, с. 13.

16 *Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак*, сс. 16-17.

17 О парадоксальном соединении агрессии и самоубийства в творчестве Пастернака, в частности, в связи с фигурой Антипова-Стрельникова см. в недавней работе: Гаухар Дюсембаева, “‘Зачем так тесно связана поэзия с прозой...’: Лев Толстой и Борис Пастернак”, *Лев Толстой в Иерусалиме: Материалы международной научной конференции*, Москва, 2013, сс. 260-272.

-
- ¹⁸ Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений*: В 11 т., т. IV, с. 540.
- ¹⁹ “А за мною шум погони...”, публикация А. Короткова, С. Мельчина, А. Степанова, *Источник*, 1993, № 4, с. 107.
- ²⁰ Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений*: В 11 т., т. IV, с. 515.
- ²¹ Там же, т. II, с. 80.
- ²² Б. Пастернак, ‘Письмо Вяч. Вс. Иванову 1 июля 1958’, там же, т. X, с. 350.
- ²³ Б. Пастернак, *Полное собрание сочинений*: В 11 т., т. IV, с. 398.