

Есть и еще один культурный ряд, который постоянно подразумевался Пастернаком как во время работы над романом, так и позднее. Это — шедевры мировой классики: «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гёте (переводы, которыми занимался Пастернак во время своей работы над романом), образцы западноевропейского романа XIX века, которые создатель «Доктора Живаго» относил к числу «величайших», — «Мадам Бовари» Г. Флобера, «Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса — наряду с романами Л. Толстого и Достоевского (см. письмо к Ст. Спендеру от 22 августа 1959 г. [2, с. 363]). И, конечно, в том же ряду оснований мировой и русской культуры — книги Нового Завета, ярко высвечивающие в романе не только основные гуманистические заповеди христианства, составляющие ядро нравственно-философской концепции романа, но и судьбы и характеры героев, сюжетные коллизии, — целую сеть сложных ассоциаций и аллюзий, из которых сплетается образная ткань произведения, что также в традициях тысячелетней русской культуры.

В этом многомерном культурном контексте, собственно, только и может, только и должен прочитываться роман «Доктор Живаго», понимаемый как «роман культуры».

«Один швед спросил меня, — писал Пастернак, отвечая на анкету кельнского журнала «Магнум», — 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» [2, с. 292]. Другое дело, если не дают, если предпринимаются усилия, чтобы остановить этот процесс творчества, плодотворного существования человека, чтобы направить творческое изменение человека на коренное преобразование мира, на разрушение «старого» мироустройства ради грядущего обновления... Что тогда? Об этом и написан роман Пастернака. В том же ответе на анкету «Что такое человек?» автор романа (намеренно наивно и условно) представляет ту альтернативу, которую выдвинула жизнь в конце XIX и в XX веке, всему, что объединило собой «плодотворное существование» человечества и каждого отдельного человека. «Кое-кто из лидеров социал-демократии, с одной стороны, и Ницше — с другой, стремились стать поэтами или музыкантами, 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, принимали во внимание, претендовали... Все было лишь видимостью и предположением» [2, с. 292—293].

Так сформулирован основной конфликт эпохи, главный аспект трагического противоречия, двигавшего историю в течение последних двух-трех столетий, но особенно выкристаллизовавшегося именно на гребне двух веков, ставший под пером Пастернака ведущей коллизией его романа. Энергия революционного разрушения, выделившаяся как сублимация творческой энергии, как компенсация невозможности «плодотворного существования» обращена против творческой личности как таковой, против попыток продолжать творческую жизнь и творчество. Об этом с наименьшей трагической определенностью сказал Маяковский, оставшийся в истории нашей недавней культуры антиподом Пастернака: «Только вот поэтов, к сожаленью, нету. / Впрочем, может, это и не нужно».

Сама чудовищная для Пастернака возможность — поэту внутренне примириться с собственной ненужностью, усомниться в целесообразности появления поэзии среди полезного «агитпропа» — свидетельствует о болезни эпохи, и болезни отнюдь не «высокой»; о страшном духовном и культурном обнищании (если не действительном, то неизбежно грядущем); об одичании общества, готового добровольно отказаться от культуры, от плодотворного существования ради утопической идеи социаль-