

БИБЛИОТЕКА

ОГОНЁК

МОСКВА

ISSN 0132-2095

№ 52 1991



Вячеслав ВОЗДВИЖЕНСКИЙ

**ПРОГУЛКИ С ШАФАРЕВИЧЕМ
И БЕЗ**

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 52

Издается с января 1925 года

Вячеслав ВОЗДВИЖЕНСКИЙ

ПРОГУЛКИ
С ШАФАРЕВИЧЕМ
И БЕЗ

Москва. 1991.

Вячеслав ВОЗДВИЖЕНСКИЙ

Вячеслав Геннадиевич Воздвиженский родился в 1928 году в Казани. В 1951 году окончил филологический факультет Московского университета, в 1954 году аспирантуру там же. Преподавал историю русской советской литературы в вузах Йошкар-Олы и Казани. В настоящее время преподает на факультете журналистики Московского университета. Кандидат филологических наук. Член Союза писателей. Автор книг «Моавитские тетради» Мусы Джалиля (1969), «Поэзия Мусы Джалиля. Литературный портрет» (1981), ряда статей по истории советской литературы и критики, опубликованных в литературной периодике, а также в коллективных трудах «История советской многонациональной литературы» (1970), «Современная русская советская литература» (1987) и др.

ПРОГУЛКИ С ШАФАРЕВИЧЕМ И БЕЗ

Вообще говоря, прогулки эти начались давно. Первая состоялась еще в семидесятые годы, когда я прочел статьи И. Шафаревича в сборнике «Из-под глыб». Как попутчик и собеседник он не показался мне интересен, и я о нем практически забыл. Конечно, об этом эпизоде собственной биографии я мог бы и не сообщать. Да дело в том, что последнее время И. Р. Шафаревича начали усиленно навязывать всем нам в спутники и собеседники — и в «Кубани», и в «Нашем современнике», и в «Новом мире», и в «Книжном обозрении», не говоря уж о «Литературной России». Будто сигнал какой-то дан. Впрочем, может быть, и не сигнал, а просто лагерь русских националистов в попытках привлечь внимание к себе подбрасывает новое топливо в свой без конца затухающий костер. Так что пришлось прогулки возобновить. Попутчик и собеседник большого интереса к себе по-прежнему не возбуждал. Тем не менее я догулял с И. Шафаревичем до конца — до самого его публичного доноса (вместе с М. Антоновым и В. Клыковым) на «Октябрь» и до статьи «Феномен эмиграции» в той же «Литературной России», ставшей своего рода комментарием к этому патриотическому акту. (Недолго мы отдыхали от этой практики — подтверждать доносом свою любовь к отечеству.)

Одним из пунктов донесения трех была публикация «Октябрем» фрагмента из «Прогулок с Пушкиным» Андрея Синявского — Абрама Терца. Для меня тут худо оказалось не без добра: бездоказательные выпады И. Шафаревича как бы побудили заново прочитать эту замечательную, на мой взгляд, книгу, еще раз войти в мир Абрама Терца — гротескный, сардонический, рассчитанный на людей с воображением и юмором. У И. Шафаревича ни того, ни другого, ни, главное, понимания природы художественного творчества не оказалось. Содержание практически неизвестной нашему читателю книги он на всю Россию объявил кощунством, глумлением над национальной святыней. Был он, кстати говоря, в советской печати не первым: еще до него пытались походя опорочить Синявского-Терца В. Бондаренко из «Молодой гвардии» и М. Лобанов из «Нашего современника», а затем вступила в дело «Литературная Россия», перепечатав давнюю статью зарубежного русского

писателя Романа Гуля «Прогулки хама с Пушкиным» и поместив письма на ту же тему. О Р. Гуле я еще скажу, из высказываний же В. Бондаренко, М. Лобанова и корреспондентов «Литературной России» ясно, что Абрама Терца, которого взялись судить, они едва ли читали, повторяя одни и те же обвинения почти одинаковыми словами.

Считаю себя обязанным защитить «Прогулки с Пушкиным» от невежественных нападок. Дело, однако, будет непростым. Придется оставить шутки. Ведь защищать Абрама Терца предстоит не от Шафаревича или Бондаренко с Лобановым: они лишь вторят чужому голосу. Это голос А. И. Солженицына. Именно он положил начало кампании против «Прогулок с Пушкиным». Первые обвинения их автору, слова о глумлении над национальным гением прозвучали в статье А. Солженицына «...Колеблет твой треножник» («Вестник Русского Христианского Движения», № 142, 1984). И уж потом на отечественной почве эти обвинения стараниями Шафаревича и других стали приобретать столь знакомые очертания — очертания организованной травли.

Мне могут возразить: прежде Солженицына о «Прогулках с Пушкиным» высказался Роман Гуль («Новый журнал», кн. 24, 1976). Но статья Р. Гуля — скорее литературное недоразумение: писатель старого закала, традиционного художественного мышления, он просто не смог понять и принять парадоксального хода мысли автора «Прогулок...» и парадоксального способа ее изложения. (Иное дело, что это непонимание переняли и повторили молодые люди из современных советских изданий, но на то свои причины.) Побудительные мотивы А. Солженицына по-серьезнее. Они лежат в сфере современной борьбы идей, идут от глубоких расхождений во взглядах на назначение искусства, на судьбы отечества.

Хочу сразу сказать, что в «Прогулках с Пушкиным» Абрам Терц действительно глумится. Но не над Пушкиным, а над долго царившей у нас традицией видеть в искусстве прежде всего служебную, подсобную категорию. Чуть не два столетия от писателя требовали **служить** — обществу, государству, царю, отечеству, освободительному движению, патристическому долгу, русской идее — кому то требовалось. Между тем искусство выполняет свою роль в человеческом обществе не тем, что служит. Этой традиции А. Терц и противопоставил Пушкина как художника, до предела свободного от всех и всяких обязательств, навязываемых извне. Чтобы заострить, усилить свою мысль, он прибегает к парадоксу, утрируя стихи пушкинской свободы. Снявский-Терц, кстати, вообще определяет свою творческую манеру именно так — «утрированная проза», и это относится не только к его художественной, но к исследовательской и критической прозе тоже. Вот почему в «Прогулках с Пушкиным» высок удельный вес иронии, гротеска, пародийного вызова. Далеко не все в книге подлежит буквальному пониманию. Но как раз в этом ее обаяние.

Почему же всего этого не захотел принять во внимание А. Солженицын? Здесь нужно отступление.

В 1990 году в нескольких журналах и издательствах началась публикация романов А. Солженицына, составляющих эпопею «Красное колесо». Вслед за «Архипелагом ГУЛАГ» это стало выдающимся событием не только, может быть, не столько литературной, но прежде всего общественной жизни, общественной истории страны: писатель, первым бросивший открытый вызов господствующему строю, в лицо обвинивший его в преступлениях, — этот писатель наконец предстает перед широким отечественным читателем со всеми своими достоинствами и слабостями. Да, и слабостями; это тоже обнажает публикация. Многие убеждаются в движении художественного творчества А. Солженицына по нисходящей: от литой, упругой, дышащей живым словом прозы «Одного дня Ивана Денисовича» и «Матренина двора» к тяжеловесному и маловыразительному повествованию в «узлах» «Красного колеса». Романы этого солженицынского цикла, на мой взгляд, эстетически немногим отличаются от привычных для советской литературы безнадежно девальвированных квазиэпопей.

Можно предположить, что повествовательный дар А. Солженицына просто «не рассчитан» на роман, на масштабную форму, что в настоящем своем блеске он проявляется как раз в жанре повести. (В этом нет и не может быть никакого умаления таланта писателя.) Однако главное все же в другом: на наших глазах художника в Солженицыне съедала, поглощала идеология. С годами он все больше подчинял свое творчество проповедничеству, именно к нему сводя главный смысл писательства. Идея, которой он стал служить, состояла в утверждении национального развития России не по западному образцу, не на путях свободы. Свобода для А. Солженицына — вообще лишь условие, «форма для осуществления других, высших задач». Правда, за 30 лет он так и не определил ясно, что это за задачи; понятно лишь, что они лежат в сфере духа. Зато он с непреложной ясностью определил, что Россия не нуждается в демократии, в политических свободах, гражданских правах. Лучшее для нашего отечества устройство — власть авторитета, авторитарный строй. Так было в прошлом: «Россия веками привычно жила в авторитарных системах...» С этим же строем А. Солженицын предлагает связать и ее будущее: «...Может быть, следует признать, что эволюционное развитие нашей страны от одной авторитарной формы к другой будет для нее естественней, плавнее, безболезненней?»

Это высказано в 1973 году, и с тех пор творчество А. Солженицына стало, по существу, развитием, пропагандой, иллюстрацией этого основного тезиса, развертыванием его в картинах и монологах. Писатель, с такой непреклонностью и выразительной силой восставший против системы лишения свободы в стране, в итоге сам отказал своей родине в свободе. Василий Гроссман очень точно заметил, что основой созданного при Сталине режима был государственный национализм, который под-

питывался «бешеным национализмом людских масс, лишенных свободы и человеческого достоинства». А. Солженицын провозглашает, по существу, тот же идеал государственного национализма, который опирается на верноподданность масс, лишенных свободы. Конечно, по мысли Солженицына, это национально-государственный строй, так сказать, с обратным знаком, но история научила нас, что в странах, легко уступающих авторитарной власти, политический вектор этой власти так же легко и произвольно обратим.

Убежден, что подчинение художественного повествования такого рода идеям и иссушало «узлы» солженицынской эпопеи. Из-за этого мы, по существу, потеряли в сегодняшнем Солженицыне, сочинителе «Красного колеса», беспримерного прозаика, положившего начало даже не течению, а целой эпохе в отечественной литературе.

Тем не менее владеющую им гипотезу А. Солженицын преподносит со всей жесткостью воинствующей идеологии. Когда в стране будут напечатаны его исповедальная и одновременно полемическая книга «Бодался теленок с дубом» и такие статьи, как «Наши плюралисты» или «...Колелет твой треножник», многие отечественные читатели обнаружат, что именно нетерпимость водила пером их автора. А. Солженицын словно не допускает, что те, кто понимает судьбы отечества и задачи литературы иначе, чем он, могут быть хоть сколько-нибудь правы, хоть сколько-нибудь достойны уважения. Таков безжалостный императив любой идеологии, вторгшейся в искусство. Литератор, вверивший ей свое творчество, становится гонителем товарищей по перу. А. Солженицын, по существу, в точности повторил образ действий тех государственных и литературных чиновников, которые изгнали его из Союза писателей и из Союза ССР и которых он в свое время с такой справедливой беспощадностью выставил на всеобщий позор. Так же, как шельмовали его самого, А. Солженицын попытался публично заклеить тех, кого называет «плюралистами», а с ними и само право на свободу мнений.

Трактат «Как нам обустроить Россию?», в 1990 году опубликованный в стране, не меняет представлений о позиции А. Солженицына. В его подпочве лежит все то же, пусть не высказанное прямо убеждение в превосходстве авторитарности над демократией, самоограничения над свободой. (Как мало надо понимать исторический момент, переживаемый Россией, чтобы сегодня преподносить народу, который веками ограничивали во всем, еще и рецепт самоограничения. Возможно, на этом нравственном постулате и есть смысл где-нибудь настаивать, — но не сегодня в нашей стране.)

Разумеется, против большинства конкретных предложений Солженицына не может быть возражений. Его суждения — о земле и земстве, о праве человека на собственность и праве народов на отделение, об окончательном расчете с империей и с партийным руководством, о возрождении роли и веса провинции и другие — из тех, что исподволь вы-

зрели и в общественном сознании страны. И речь не о них, а именно о позиции, отсвечивающей в тексте. Она прорывается, к примеру, в выпадах против сил демократического обновления. (От того, что Солженицын не называет прямо Г. Попова и Ю. Афанасьева, эти выпады не становятся простительней. Слишком плохо опять-таки надо видеть ситуацию в стране, чтобы в 1990 году пытаться восстановить Россию против Москвы. За это А. Солженицыну была от души благодарна партийно-государственная номенклатура, ведшая с Москвой и другими вольными городами свою грязную войну — классовую борьбу без правил. И поддержка этой ее борьбы несколько снижает эффект инвектив Солженицына против правящего у нас класса.) Та же позиция прорывается в сочувственном перечислении разнообразных высказываний о несовершенствах демократии. Несовершенства ее очевидны. Но не они сейчас определяют ее роль для отечества. Эта позиция сквозит в презрении автора к всеобщим и равным выборам, в идеях избирательного ценза. Она обнаруживается в отнюдь не столь уж парадоксальной для Солженицына поддержке сильной президентской власти в СССР. Она прямо выступает в сентенциях о приоритете духовного уровня жизни: «Одна рыночная экономика и даже всеобщее изобилие не могут быть вендом человечества. Чистота общественных отношений основной, чем уровень изобилия». Возможно, это и так, но сегодня лучше об этом сказать кому-нибудь другому, какому-нибудь более процветающему народу. Слишком мало, еще раз скажу, автор понимает в реальном положении отечества, если обращается к нам с проповедью воздержания от изобилия.

Словом, А. Солженицын все так же предписывает России иные пути, не те, что привели Запад к его сегодняшнему благосостоянию. Но стоит ли России опять жертвовать животом своим для проверки очередной гипотезы, — даже если она принадлежит автору «Архипелага ГУЛАГа»? Императивы идеологии действительно безжалостны: именно предвзятая, заданная позиция не позволяет А. Солженицыну увидеть настоящее положение дел в стране и диктует все очевидные несообразности его «Посильных соображений».

Нетрудно догадаться, почему автор «Прогулок с Пушкиным» оказался одним из первых среди отвергаемых А. Солженицыным плюралистов. С непринужденною свободой Терц-Синявский осмеивает как раз идею, вернее, химеру национально-государственного служения искусства. Здесь причина неприятия Солженицыным его книги да и позиции Терца-Синявского в целом. А не в покушении на национального гения. Ибо на национального гения Абрам Терц и не покушался, не пытался поколебать его треножник. Может показаться, что он и в самом деле пишет о Пушкине непозволительные вещи:

«Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха... Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как есть, не навязывая себя в произвольные фантазеры, но полнясь ими до краев... В столь повышенной восприим-

чивости таилось что-то вампирическое... вся полнота бытия вместилась в момент переливания крови встречаемых жертв в порожнюю тару того, кто в сущности никем не является, ничего не помнит... а лишь, наливаясь, твердит мгновенно: «ты прекрасно!»»

Действительно, черт знает что. Но разберемся спокойно. По существу, Абрам Терц говорит здесь о великой и великолепной способности искусства передавать нам самое действительное как она есть, не отягощая ее чьими-то субъективными представлениями. «Пустота» или «вампиризм» — это лишь метафоры, чтобы парадоксально, вызывая, утрированно передать эту мысль о редчайшей способности Пушкина вмещать в себя, в свои строки всю полноту бытия, как бы живьем, с плотью и кровью вбирая в свой художественный мир встреченных им людей, окружающие его явления, события, вещи.

Конечно, эти метафоры не всем легко понять: их переносный смысл далеко отходит от предмета, который ими обозначен; он начинает жить как бы своею собственной жизнью. И уж совсем независимой жизнью ее чьими-то субъективными представлениями. «Пустота» или «вампиризм» — это лишь метафоры, чтобы парадоксально, вызывая, утрированно передать эту мысль о редчайшей способности Пушкина вмещать в себя, в свои строки всю полноту бытия, как бы живьем, с плотью и кровью вбирая в свой художественный мир встреченных им людей, окружающие его явления, события, вещи.

Конечно, эти метафоры не всем легко понять: их переносный смысл далеко отходит от предмета, который ими обозначен; он начинает жить как бы своею собственной жизнью. И уж совсем независимой жизнью ее чьими-то субъективными представлениями. «Пустота» или «вампиризм» — это лишь метафоры, чтобы парадоксально, вызывая, утрированно передать эту мысль о редчайшей способности Пушкина вмещать в себя, в свои строки всю полноту бытия, как бы живьем, с плотью и кровью вбирая в свой художественный мир встреченных им людей, окружающие его явления, события, вещи.

Конечно, эти метафоры не всем легко понять: их переносный смысл далеко отходит от предмета, который ими обозначен; он начинает жить как бы своею собственной жизнью. И уж совсем независимой жизнью ее чьими-то субъективными представлениями. «Пустота» или «вампиризм» — это лишь метафоры, чтобы парадоксально, вызывая, утрированно передать эту мысль о редчайшей способности Пушкина вмещать в себя, в свои строки всю полноту бытия, как бы живьем, с плотью и кровью вбирая в свой художественный мир встреченных им людей, окружающие его явления, события, вещи.

И одновременно сколько изящества в этой, казалось бы, мрачной теме о трупe. Это изящество иронии, это изящество скрытого озорства: с невозмутимым и совершенно серьезным, чуть ли не удрученным видом Абрам Терц развертывает на этих страницах блистательную пародию. Но кого, на что? Роману Гулю этого было, конечно, не понять, но А. Солженицын мог бы и догадаться. В «сталинские» 30-е — 50-е годы Пушкин был канонизирован, сделан своего рода эталоном общественно-значимого и государственно-содержательного искусства. Шутить по его адресу не позволялось. С тех пор повелось непременно видеть в пушкинских произведениях сумму сакраментальных истин, находить их у поэта «и здесь, и там». Именно это и пародирует Абрам Терц, повсюду обнаруживая у Пушкина покойников вместо утешительных, душегрейных истин.

А. Солженицыну, всецело поглощенному одной из таких истин, принять подобные шутки нелегко. Однако не надо забывать еще, что «Прогулки...» — это озорство лагерника. Именно в лагере под Потьмой была написана эта книга и переправлена из зоны на волю под видом писем жене. Лишенный свободы, но одновременно и свободный там, за колючей проволокой, от всех условностей, обязанностей, правил, автор от души потешается над мудростями казенного пушкинизма. И хотя

главная идея Абрама Терца — идея полной независимости искусства от всяких служений — А. Солженицыну чужда и враждебна, это-то, волею волю зека, он мог бы и оценить.

С тем же блестящим иронии, скрытым одушевлением пародии и гротеска исполнена глава о том, как Пушкин «нарочито писал роман ни о чем». Передать эти страницы своими словами невозможно. Как бы резвясь и играя парадоксами, Абрам Терц раскрывает тут изумительное, непостижимое искусство Пушкина в «Евгении Онегине»: цельная и выразительная картина бытия создается здесь не стремлением ставить и решать его «главные» проблемы, а постоянными отступлениями к второстепенным, частным, случайным подробностям «текущей жизни». Но они-то непостижимым образом и увековечивают круговорот «непроизвольного бескрайнего существования». «Роман утекает у нас сквозь пальцы, и даже в решающих ситуациях, в портретах основных персонажей... он неуловим, как воздух...» Как воздух! — блестяще сказано: если природа, предмет пушкинского романа неуловимы, как воздух, то они так же и естественны, безусловны, как воздух, без которого нет живой жизни.

Абрам Терц не просто виртуозно раскрыл эстетическую природу пушкинского романа. Он также и указал тем самым на еще одну повествовательную традицию, существовавшую в русской литературе наряду с той, которая хорошо известна. Мы привыкли к весомой, зримой, наглядной проблемности отечественной прозы. Норма ее — все то, что вышло из гоголевской «Шинели», а вершина — романы Достоевского с их очевидной, подчеркнутой идеологической насыщенностью, обязательным «предметом осмысления». В «Прогулках с Пушкиным» Абрам Терц открывает нам иной тип повествования — свободный от обязательной, наглядной проблемности. Именно в этой традиции написан, скажем, один из величайших русских романов нашего века — «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова. Его автор точно так же не стремится поставить в фокус главные, явные проблемы бытия, а представляет жизнь в ее текущем облике, в ее, казалось бы, случайных, частных, второстепенных чертах в исключительных, диковинных, маловероятных эпизодах. Тем не менее картина действительности со всеми ее безднами и всем ее обаянием предстает и в своей пластике, и в бесспорной содержательности.

Я бы назвал «Прогулки с Пушкиным» эстетическим манифестом этого направления, этой традиции отечественной прозы. Абрам Терц говорит о Пушкине: «Он бы никогда не написал «Евгения Онегина», если бы не знал, что так писать нельзя. Его прозаизмы, бытопись, тривиальность, просторечие в большой степени строились как недозволенные приемы, рассчитывающие шокировать публику». Пушкин действительно входил в литературу чуть ли не как нигилист, ниспровергающий общепризнанные ценности. Потом об этом забыли: Пушкин стал классиком. Абрам Терц освежает нашу литературную память, возвращая нас к истокам русской литературы нового времени. И одновременно сам строит

свою книгу по тому же образцу. Его наблюдения, анализ, выводы тоже подаются «как недозволенные приемы, рассчитывающие шокировать публику». Это может не нравиться; но право Абрама Терца на ostranenie, парадокс, озорство обеспечено бесспорной содержательностью его книги. Думаю, что в этом эпизоде из современной борьбы идей неправ все-таки А. Солженицын.

А при чем здесь Шафаревич? — спросят меня. Да вот, как выяснилось, ни при чем. Это получилось произвольно, но для разговора по делу сочинения И. Шафаревича оказались непригодны; в них просто нечего всерьез обсуждать.

Не могу судить о И. Р. Шафаревиче как математике, но как гуманитарный мыслитель он выступает на весьма примитивном уровне. Элементарную мысль, что общество должно развиваться как живой организм, а не как создаваемая кем бы то ни было система, автор «Русофобии» эксплуатирует ради нечистых целей: свалить вину за все беды нашего национального бытия на чужую голову — на инородные элементы, которые и навязывают нам негодные общественные системы. Это и есть «русофобы», или «Малый Народ», неустанно трудящийся над разрушением всего того, что поддерживает существование «Большого Народа». Все это иллюстрируется как бы примерами из истории, произвольно извлеченными из их реального исторического контекста. Ничего нового в таких открытиях нет. Автор «Русофобии» кончает свою работу на высокой ноте, заявляя, что «не мог бы спокойно умереть», не попытавшись «произнести наконец боязливо умалчиваемые слова». Напрасная патетика. Я желаю И. Р. Шафаревичу, как любому из людей, долгих лет, но он мог бы отойти вполне спокойно: «слова», которые он попытался «произнести» на 104 страницах среднего формата, были до него произнесены уже не раз. Скажем, Дмитрием Шиповым, Сергеем Шарповым, Василием Шульгиным, Иваном Шевцовым, Геннадием Шимановым — это если перечислять авторов только на ту же шипящую, что и сам И. Р. Шафаревич. Не открою большого секрета, если напомню Игорю Ростиславовичу, что едва ли не на каждую букву русского алфавита найдутся авторы, задолго до него высказавшие все то, что он теперь открывает заново в своих статьях. К счастью, движение русской духовной жизни и русской культуры шло мимо их усилий.

Уже выступили и, возможно, выступят еще те, кто стремится всерьез обсудить статьи И. Шафаревича, всерьез опровергнуть его попытку подпереть юдофобию историософией. Ненужное занятие. Любительский уровень суждений И. Шафаревича не стоит серьезного разговора. Но главное не в этом; главное — в омерзительной бесчеловечности его конечных целей. Он их не особенно скрывает. В статье «Феномен эмиграции», предназначенной не на вынос, не для публичной трибуны «Нового мира», а для домашней кухни «Литературной России» (№ 36, 8 сентября 1989 г.), И. Шафаревич высоко оценивает реакцию мусульманских фундаменталистов на пресловутые «Сатанинские суры» Сальмана

Рушди. С самой книгой И. Шафаревич, разумеется, не знаком. Однако мнение о ней у него имеется: «Это, по-видимому, нечто вроде исламского варианта «Прогулок с Пушкиным»». Это вполне нелепое сближение вовсе не так забавно, как может показаться: оно нужно, чтобы исподволь предложить очень определенную программу, поставить нам, русским, в пример фанатиков Среднего Востока. И. Шафаревич с одобрением напоминает, что ответом на книгу С. Рушди «были грандиозные демонстрации, то, что в столкновениях с полицией сотни людей отдали свои жизни,— и в результате удалось добиться запрета книги во многих странах. Но наш-то ответ еще впереди».

Вот его программа, вот что хотел бы И. Шафаревич России — взрыва фанатической истерии, способной унести сотни жизней. Что после этого с ним можно обсуждать?

Не сомневаюсь, что все, постоянно ждущие новой пищи, нового подтверждения своим «истинно русским» настроениям, приятно утешены и возбуждены статьями И. Шафаревича. Стоит ли придавать им значение? От тех, кто напуган химерами, родившимися в их собственном воображении, кто провоцирует национальную истерию, отечеству вряд ли можно ждать добра. Но и омрачить его настоящее и будущее, как многие опасаются, они тоже едва ли в состоянии. Россию гнетет сегодня груз реальных проблем,— и если нация действительно возьмется их одолевать, то вымышленных и воображаемых она просто не заметит.

Ноябрь 1989

«БЕДСТВИЕ СРЕДНЕГО ВКУСА», ИЛИ ВЫГОВОР БОРИСУ ПАСТЕРНАКУ

Назначенный весной 1988 г. главным редактором «Вопросов литературы» доктор филологических наук Д. Урнов отметил свое назначение выступлением в «Правде». В номере за 27 апреля он опубликовал статью о романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Статью эту многие оценили как чудовищную по несовместимости выводов и суждений автора с самим произведением. Дело не в том, что Д. Урнов отрицательно оценивал роман и всячески унижал героя Пастернака, а в том, что его понимание (если это можно назвать пониманием) шло мимо действительного содержания книги. Но более того. Мне кажется, что отрицательное значение этой статьи, заключенное в ней зло шире ее самой. Она может служить моделью для вероятных попыток принизить, поставить под сомнение не только роман Пастернака, но все подобные ему явления возрождаемой отечественной культуры. Поэтому и высказаться о ней придется шире, чем она того, на нормальный взгляд, заслуживает.

Начать надо с того, что такой статьи следовало ждать. В ее появлении есть своя логика, пожалуй, даже своя неизбежность. Причин по меньшей мере две.

Первая лежит на поверхности. Она вытекает из свойств массового читательского сознания. Роман «Доктор Живаго» действительно не прост для восприятия. И нетрудно представить, что довольно многие остались им не удовлетворены, даже разочарованы. Наслышанные о его громкой предыстории, столь шумевшей в свое время, они ждали кто литературной сенсации, кто пикантного чтения, кто еще чего-нибудь. Получили же произведение, со стандартной точки зрения как бы проигрывающее общеизвестным образцам, до достоинств которого надо еще добираться. Далеко не всякий способен принять такой художественный феномен. Широкому читателю это не в укор, виной скорее тот скудный духовный паек, на котором его держали. С критиками дело сложнее. Так или иначе отчужденная реакция части массового читательского сознания на роман должна была получить свой выход, свое выражение в печати, в литературной критике. И она его получила. Д. Урнов поддержал эту часть читателей в ее заблуждении, будто «Доктор Живаго» — достаточно несовершенное произведение о совершенно недостаточном герое.

Но есть и другая причина для появления статьи Д. Урнова. Она не то, чтобы глубже и сложнее, но дальше лежит. И подойти к ней придется издалека.

Мы обольщаем себя тем, что на словах, в теоретических установках у нас провозглашена и подчеркнута преемственная связь с общечеловеческой культурой, с выработанными человечеством за века духовными и эстетическими ценностями. И не замечаем, что на деле, в реальной практике общества эта преемственность грубо и зримо оборвана. На протяжении 20-х и 30-х годов действительные носители и продолжатели культурного, в том числе эстетического, наследия были устранены из художественной жизни либо решительно ограничены в ней. Прежде всего назову Ахматову, Булгакова, Пастернака, Мандельштама, Платонова, Бабеля, Эрдмана. Но не только этот ряд. Был исключен из эстетического оборота опыт, скажем, Хлебникова, Андрея Белого, Пильняка и других новаторов. Были вульгаризированы и подвергнуты адаптации художественное наследие и сама художническая позиция Горького. Были отвергнуты попытки А. Воронского и А. Лежнева связать новое социалистическое искусство с проверенными за века началами эстетики. Была отсечена от ствола отечественной культуры та ее живая ветвь, которая продолжала плодоносить в творчестве Бунина, Ходасевича и других русских писателей за рубежом. В результате восторжествовала культурная политика, немногим отличавшаяся от пролеткультовской, левфовской, рапповской программ, — эстетический опыт прошлого воспринимался и сохранялся лишь как сумма художественных образов вне их содержания, вне тех общечеловеческих представлений, которые в них

воплощались. Новая культура создавалась, минуя эту содержательную сторону наследия, в принципиальном разрыве с общечеловеческим опытом. Высокие и вечные ценности — гуманизм, нравственность, десять заповедей, свобода духа, права личности — стремительно забывались, выветривались, уходили из круга зрения. В поле культуры и духовного творчества вступали людские силы, их никогда не знавшие либо больше знать не желавшие.

Так складывалась культура нового, еще небывалого типа. За десятилетия она разрослась, заполнила собою все пространство художественной жизни общества. Выросли поколения, не подозревавшие, что возможно что-то иное. Эта культура создала свою классику — от А. Фадеева, Н. Тихонова, Ф. Гладкова до Ю. Бондарева, М. Алексеева, Е. Исаева. Она стала достаточно многослойным явлением — к ней относились такие неоднородные фигуры, как, скажем, А. Толстой, Л. Леонов, Э. Багрицкий. Было бы и неточным, и несправедливым назвать ее псевдокультурой или полукulturой и вообще относиться к ней уничижительно. Она достаточно хорошо выполняла свою роль в обществе и создавалась отнюдь не бесталанными мастерами. Кроме названных выше, у ее начала стоит такое могучее дарование, как Маяковский, силу таланта которого отрицать невозможно при любом к нему отношении. И все же новой культурой во всей полноте этого понятия ее назвать вряд ли правильно. Можно предложить как рабочий термин определение «врио-культура»: она именно временно выполняет функции духовного творчества в стране. К действительной же культуре, «постоянно действующей», органически следующей духовному опыту человечества, мы вернемся, если восстановим то, что утратили в аффекте сокрушения старого и попытках строительства «нового» мира, если сумеем реабилитировать гуманистическое наследие веков.

Дело в том, что врио-культура не отменила глубинных начал культуры подлинной, общечеловеческой. Хотя и сильно потесненные, они продолжали незримо, но неустранимо присутствовать в литературно-художественном процессе. Уже, казалось бы, несуществующие и почти никем не осознаваемые, эти начала продолжали составлять тот воздух творчества, который невидим, но без которого не обойтись. Они оставались «генами» духовного и эстетического развития. Любое сколько-нибудь подлинное художественное явление, даже рождаясь в границах врио-культуры и оставаясь в них, каким-то странным, необъяснимым образом оказывалось связано с утраченными, казалось бы, ценностями веков. Чем значительнее и истиннее был дар любого художника, тем сильнее он тяготел к нормам общечеловеческой культуры, даже если не подозревал по-настоящему о их существовании и сам подчас не понимал, к чему его влечет. Полный внутреннего драматизма творческий путь А. Твардовского, В. Шукшина, В. Астафьева служит тому подтверждением.

Вот почему не обрывался ток культуры, вечная жизнь человеческого духа. На пустом месте, в глухой Вологде* появилось «Привычное дело» Василия Белова, а в столь же глухом Иркутске — «Утиная охота» Александра Вампилова. Из сочинителя «Студентов» вырос автор «Времени и места», а из автора «Степана Кольчугина» — создатель «Жизни и судьбы». В этом же огромный смысл давно идущего процесса возрождения преданных забвению имен и творений. Он получил за последние годы не просто новый импульс, но новое качество. Само движение жизни возвращает в советское общество ценности той культуры, с которой оно порвало несколько десятилетий назад и без которой все-таки не смогло обойтись. Общечеловеческий опыт, гуманистическое мышление вновь участвуют в духовном и художественном развитии. Отечественная культура восстанавливается во все более полном объеме.

Однако обольщаться не следует. Корифеи современной врио-культуры долго не желали признавать родства с возрождаемыми ценностями, считать их полноправными и предоставлять им место на Парнасе. В известном смысле они не ошибались. Творческая продукция, которую они создают, во многом действительно плохо совместима с общечеловеческим гуманистическим опытом. Мне уже приходилось писать, что такие художественные явления, как «Мастер и Маргарита», «Котлован», «Реквием», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба», самим своим присутствием обнажают недостаточность врио-искусства, врио-творчества, показывают, что их бытование временно. И золотой петушок социального инстинкта кукарекает опасность корифеям уходящих времен. Реакция немалой части советских писателей на образцы настоящей культуры — и новые, и возвращаемые из небытия — больше походила на реакцию отторжения.

Сначала это были достаточно бесхитростные попытки отвергнуть неожиданно явившиеся произведения с порога, не обвиняя и не входя в объяснения. Появились известные формулы — проскуринская о «некрофильстве» и бондаревская о «Сталинграде», который ждет возмущителей литературного спокойствия (— Почему не Освенцим? — остроумно заметил по этому поводу В. Войнович). Сочинители формул по привычке полагали, видимо, что чем хлестче ярлык, тем вернее будут изничтожены нежелательные явления. Но не вышло. Ярлыки хлестнули скорее по их изобретателям: общество получило возможность судить с какого сорта деятелями оно имеет дело.

Тогда формы неприятия стали не то чтобы потоньше, но иными. Пошли в ход ссылки на художественный уровень новых публикаций

* Я вовсе не хочу унижить современную Вологду. В ней есть и машиностроение, и 3 вуза, и 2 театра, и реставрированные памятники архитектуры, и сильная писательская организация. Но в смысле той общечеловеческой культуры, о которой идет речь, Вологда, как все города и веси нашей страны, включая столичные, десятилетиями оставалась именно глухой.

«...Какие ревнители художественности! — говорил об этих ссылках Г. Бакланов. — Годами, десятилетиями терпели серые, бездарные романы и не морщились, похваливали, а тут вдруг тонкий художественный вкус прорезался...». Дело и впрямь не в прорезавшемся вкусе. Вовсе не действительные художественные достоинства или недостатки обсуждаемых произведений, не их настоящая художественная природа занимали современных литературных ревнителей. Это просто способ принизить нежелательные романы и поэмы, бросить на них тень. Тут тоже были свои конфузы. В очередной раз опозорился Михаил Алексеев. Во всеуслышание заявил, что редактировавшийся им журнал «Москва» отклонил в свое время роман А. Бека лишь «с точки зрения художественности», и тут же был уличен в неправде: «Знамя» опубликовало текст адресованного А. Беку письма М. Алексеева, в котором тот отвергает именно «концепцию», «суть», «философию» романа, написанного «рукой сильной и опытной».

В конце концов отставные литературные генералы начали уже остерегаться лишних высказываний (лишь Ю. Бондарев продолжает вызывать огонь на себя, но уже ясно, что это скорее фанерный муляж, чем заслуживающая внимания цель). Однако задача поставить под сомнение возрождаемые ценности оставалась. И настала пора дипломированных литературоведов решать ее. Врио-культура создала, естественно, мощный слой своей научной, интеллектуальной службы, специалистов-гуманитариев, профессионально изучающих мировую культуру, но оказавшихся совершенно неспособными впитать, усвоить ее как собственную. Д. Урнов из этого числа. Его памятная статья «О пользе разногласий» в № 2 «Литературной учебы» за 1988 год явила собою манифест воинствующих слуг врио-культуры. «Доктор Живаго» обречен был стать объектом их суда: ведь роман возвращает в отечественную культуру ту высоту общечеловеческих представлений и норм, на отсутствии которых врио-культура как раз и строилась. Вот в чем, на мой взгляд, подоплека выступления Д. Урнова против «Доктора Живаго» и его героя, а тем самым и против автора.

Осознанная ли или подсознательная установка на отрицание диктует Д. Урнову и его методику. Он совершает вещь, непозволительную для профессионального литературоведа, одними огрехами в личной эстетической культуре ее не объяснишь: он разбирает роман Пастернака вне его действительной художественной природы. Критик судит о герое романа, его характере и поступках, минуя те способы сложения образа, которыми пользуется автор. Такой неадекватный разбор оглушает роман, низводит его содержание на весьма тривиальный уровень. Разумеется, это уровень не текста, а его интерпретации, и констатируемая Д. Урновым примитивность личностей, переживаний, идей характеризует вовсе не роман Пастернака, а подход самого критика.

Предвзятость побуждает Д. Урнова прибегнуть к давно испробованному способу — сниженному пересказу. Эпизоды, сцены, мотивы, в ко-

торых автор романа как раз и не стремится к буквальной достоверности, переводятся критиком именно в план буквальный, сниженный, бытовой. Так «разобраны» сцены боя в тайге, когда Живаго вынужден стрелять «в молодых людей, которыми он любовался и которым сочувствовал», так аттестован «любовный роман Лары и Юры».

С. Залыгин, говоря о романе Пастернака на конференции историков и писателей в апреле 1988 года, заметил: «Вы помните, как Живаго каждый день ездит верхом в город за 40 километров — в распутицу на лошади. Но лошадь не пройдет 40 км в день — да еще туда и обратно. То есть автора совершенно не интересуют детали быта, но захватывающе интересно следить за тем, как лирик, поэт видит действительность, видит такое огромное событие, как гражданская война». Насколько невозможно одолеть верхом на лошади 80 верст за день, настолько же невозможно, стреляя просто в дерево, попасть поочередно в трех наступающих, как это вышло у Живаго во время боя в тайге. Всякий стрелявший знает, что это и целясь-то сделать трудно. Однако ни физическое, ни даже психологическое правдоподобие не были целью Пастернака в этой сцене. Ему было важно выразить ею отношение своего героя — и свое собственное — к гражданской войне как войне, на которой сограждане, соотечественники убивают друг друга.

Столь же нетрудно увидеть неточность, как бы приблизительность деталей и психологические натяжки и во многих других главах. Тем не менее С. Залыгин совершенно прав: «Есть два вида фактов: факт жизни и факт отношения писателя к этому факту. И это отношение не менее интересно для читателя». Для читателя, но не для Д. Урнова. Он предпочитает как раз буквальное истолкование прочитанного, видя за ним лишь сами «факты жизни» и не желая знать «факта отношения писателя» к ним. При такой методе Юрий Живаго предстает у Д. Урнова самовлюбленным недотепой, равнодушным к происходящему и не очень ведающим, что творит. Но ответственность за это несет, повторяю, автор статьи, а не автор романа. Критик открывает в эпизодах и мотивах «Доктора Живаго» не тот смысл, который в них вкладывал Пастернак, а тот, который заблогорассудилось увидеть ему самому.

Примерно так же в свое время расправлялся с Пушкиным Д. Писарев, и целые поколения российских гимназистов заражались пренебрежением к «устаревшему кумиру». Но срок действия писаревских сарказмов никогда не был долгов. Когда очередное поколение выросло из гимназического, самое позднее студенческого возраста, Пушкин вновь возвращался на свое место в его сознании. За прошедший после Писарева век с четвертью отечественная критика тоже в общем повзрослела, и пристрастным, недобросовестным пересказ стал теперь скорее запрещенным приемом, не принятым между серьезными людьми. Но удобства способа продолжают соблазнять. Именно такой пересказ и позволяет Д. Урнову говорить о романе Пастернака, минуя его поэтику.

Обходя эстетическую природу образов, критик обрекает себя на бесплодное занятие — на бой с тенью, на спор с таким их содержанием, которого в самих образах нет. Но Д. Урнову его занятие не кажется бесплодным. Он хлопочет с ясной целью — оживить затеянную 60 лет назад кампанию против так называемого интеллигентского индивидуализма. Критик стремится внушить читателю, что именно об этом написан роман. Он берется доказать, будто Пастернак пытался взять индивидуалиста под защиту, но лишь подтвердил своим романом, что советская литература «не ошиблась... разоблачая индивидуализм как замаскированную безличность». Чего-либо нового Д. Урнов всем этим не сказал. По существу, он едва ли не дословно повторяет ту тридцатилетней давности отповедь, которую получил автор «Доктора Живаго» от редколлегии «Нового мира» во главе с К. Симоновым и К. Фединым. Но и редколлегия, в свою очередь, лишь повторяла зады той кампании, которая разразилась в нашей литературе на рубеже 20-х и 30-х годов и не прекращалась до самой Отечественной войны да и после нее.

Инспирировал тогда этот поход «против буржуазного индивидуализма» идеологический сектор литературы — руководившие ею чины и подчинявшаяся им критика. Но установки на борьбу были с готовностью восприняты самими художниками. Ныне в большинстве своем уже забыты, растворились во времени те многочисленные произведения и персонажи, в которых интеллигенция как ее главный грех приписывались социальная пассивность, внутренняя ущербность, но более всего — стремление обособиться от людей, от общества, от коллектива со всеми вытекающими последствиями. Началось все еще с Андрея Старцова, Мечика, олешинского Николая Кавалерова и продолжилось в Володе Сафонове («День второй» И. Эренбурга), художнике Колче («Юноша» Б. Левина), редакторе Калабухе («Люди из захолустья» А. Малышкина) и многих других, ныне справедливо забытых. Писатели чуть не наперебой предлагали свои варианты образа буржуазного индивидуалиста, иные — целую галерею. Скажем, Л. Леонов создал в 20—30-е гг. настоящую коллекцию нравственных уродов и социальных отщепенцев из числа интеллигентов — профессор Лихарев («Конец мелкого человека»), инженеры Ренне («Соть») и Петрыгин («Скутаревский»), надевшие маску «спеца» бывшие белые офицеры Буланин («Соть») и Глеб Протоклитов («Дорога на океан»), Лука Сандуков («Волк») и т. д. Со страниц художественных произведений глядели лица людей, враждебных обществу, претендующих на особые права своей личности при полной внутренней несостоятельности. В свое время Аркадий Белинков тонко и убедительно показал («Байкал», 1966, №№ 1—2), что хорошо всем памятный Васисуалий Лоханкин из «Золотого теленка» — недалекий и пустой себялюбец, ищущий лишь сытости и комфорта («...у Варвары были два неоспоримых достоинства — большая белая грудь и зарплата...»), но разглагольствующий при этом о себе

«подозрительным по ямбу тоном», был именно карикатурой на интеллигенцию с ее ощущением своей индивидуальности.

Дело обстоит не совсем просто. Индивидуализм как определенное отношение к миру есть реальное зло, и отрицание его — давняя тема русской литературы. И пушкинские Алеко с Германном, и несущие в себе бездну герои Достоевского, и горьковский Клим Самгин — все это образы одного ряда. В этом смысле ответ правды на названных героев и антигероев прозы 30-х гг. лежит. Но лишь ответ. Сегодня уже не нужно доказывать, что независимость личности сама по себе вовсе не равна буржуазному индивидуализму. И что не имеют к нему отношения родовые черты интеллигенции — ее развитое самосознание, склонность и способность к самостоятельности мышления и поведения, тяга к свободе творчества — как раз то, что с готовностью взяли ставить под сомнение советские писатели в 20—30-е годы. Иное дело, что понятие интеллигенции всегда было сильно девальвировано, и в ее разряд относят немало тех, кто с действительной интеллигенцией почти не имеет общего. Слой людей, вполне довольствующихся именно сытостью и комфортом, но при этом претендующих на духовную незаурядность, в любые времена достаточно велик. А в переломные годы среда, легко терявшая качества настоящей интеллигенции ради комфорта и сытости, была, пожалуй, особенно заметна. Впрочем, с ней и сейчас постоянно встречаешься на разных этажах общества.

Д. Урнов утверждает, будто об этом и речь, будто именно этих «заурядных представителей... среды» и имела в виду «наша литература, разоблачая индивидуализм как замаскированную безличность». Он сильно заблуждается, вернее сказать — бессознательно, а возможно, и отдавая себе отчет, обходит проблему. Дело было вовсе не в тех, кто волею обстоятельств оказался «на шкале достоинств» выше, чем заслуживал. Не их отвергала и обличала советская литература названной поры. Удар наносился по самому праву сознать свою индивидуальность, по стремлению и умению быть независимым. Разоблачалась вовсе не «замаскированная безличность», а именно способность быть личностью, личный подход к вещам и явлениям и вообще всякая самостоятельность человеческого мышления и поведения. Интеллигент осуждался и осмеивался не за то, что будто бы позволял себе подниматься выше действительных своих возможностей, а за то, что отстаивал эти свои личные возможности, сохранял свободу духа. Именно это и трактовалось как высокомерное желание утвердить себя над всеми окружающими.

Между тем даже в самые худшие для интеллигенции времена сохраняла себя, продолжала делать свое дело ее подлинная сердцевина, лучшая часть — настоящая интеллигенция. Она не напрасно, а по праву и с пользой отстаивала свою независимость, индивидуальные способности, личный подход к общезначимым вещам. Она тоже, так сказать, разговаривала тоном высоким, «подозрительным по ямбу», но делала это с полным основанием. И получалось, что как раз ее осмеивали авторы

«Золотого тельца» с их Васисуалием Лоханкиным и Ю. Олеся с его Кавалеровым, укором именно ей служили Андрей Старцов или Володя Сафонов, именно ее разоблачал Л. Леонов своей коллекцией монстров и т. д.

Откуда исходил такой социальный заказ, понять нетрудно. Идеология созревающего, а затем и созревшего тоталитаризма культивировала в обществе нравственно-психологическую атмосферу вполне определенного типа — атмосферу ненависти, подозрительности, готовности обнаружить и уничтожить врага. Особую роль должно было играть воинствующее недоверие к личности, ко всякому личному самосознанию. Ведь суть тоталитаризма — подавление свободы, и любая независимость — экономическая, правовая, интеллектуальная — была ему органически чужда, подлежала искоренению. Экономическая и правовая независимость целых слоев нации была ликвидирована в ходе свертывания нэпа и коллективизации. Мы знаем, какой ценой — ценой миллионов человеческих судеб, ценой уничтожения российского крестьянства. Но оставалась личная свобода. По ней не могло не последовать удара. Прививалась психология недоверия, презрения, враждебности именно к личности — к ее свойству быть независимой, не уступать давлению извне, иметь собственное мнение. И разоблачение «интеллигентского индивидуализма» литературой наряду с разоблачением «собственнической психологии крестьянина-кулака» становилось всего лишь эстетическим обеспечением атмосферы ненависти, нетерпимости, беззакония.

Этот действительный смысл долгие годы не затухавшей идеологической кампании достаточно откровенно раскрывала критика. К примеру, в 1935 г. А. Селивановский и А. Горелов в статьях о произведениях И. Эренбурга, М. Слонимского, Ю. Олеши приветствовали изображение интеллигента как буржуазного, враждебного народу индивидуалиста. И утверждали, что писатели еще мало разоблачают интеллигенцию, не показывают, что именно из ее среды выходят вредители и троцкисты. А. Селивановский и А. Горелов появились из рапповского лона. Но вот критик совсем другого литературного происхождения — Е. Усевич. В 1937 году оценивая «Жизнь Клима Самгина», она ставит в заслугу Горькому, что он вскрыл в русской интеллигенции корни, зерна того буржуазного индивидуализма, который пыльным цветом взойдет в троцкистско-бухаринских отщепенцах. Все такие статьи прямо обозначали связь между словесными построениями литературы, творимой ею легендой об интеллигентском индивидуализме и социальной действительностью, зловещей реальностью репрессий.

Чем оборачивалась на деле атмосфера нетерпимости и разоблачений, слишком хорошо известно. Вслед за миллионами крестьян ушли по этапу выразители их интересов — русские интеллигенты А. В. Чаянов и Николай Клюев. Не нужно напоминать о судьбах Н. И. Вавилова, С. Ф. Платонова, П. А. Флоренского, Осипа Мандельштама, Вс. Мейерхольда — этот список, увы, без труда может продолжить по-

чти каждый. Всех их уничтожали помимо прочего, а может быть, и в первую очередь именно за то, что позволяли себе вопреки всему оставаться личностями, сохраняя независимость суждений и поступков. Конечно, набравшая ход машина террора перемалывала в конечном счете уже всех подряд, не разбирая лиц. Но начиналось все-таки с тех, кто имел собственный взгляд на вещи, способен был противостоять давлению извне. Ведь и в смертные годы коллективизации первыми под нож раскулачивания шли опять-таки те, кто выделялся на селе — хозяйственной самостоятельностью, независимым характером, несдержанными речами — той самой индивидуальностью, которую все не желают признать за русским крестьянином наши народолюбцы.

Словом, с очень определенными тенденциями нашей общественной и литературной истории вздумалось солидаризироваться Д. Урнову. Конечно, в нынешнее время социалистического плюрализма вольному воля, но надо отдавать себе отчет, кому в недоброй памяти прошлом протягиваешь руку, какую запятнанную кровью эстафету готов понести дальше.

В печати уже обратили внимание на поразительную формулировку Д. Урнова: «А ведь Живаго можно было бы припереть к стенке и загнать в угол». Видно, она вырвалась у Д. Урнова по неосторожности. Конечно, он имел в виду, надо надеяться, лишь фигуральный смысл этих выражений. И все же фразеология не случайна. Она выдает позицию, и притом хорошо известную. Как раз такого рода фигуральные пассажи и образные построения были вкладом — большей частью все же невольным — достаточно многих писателей в психологическую готовность общества к репрессиям, служили если не оправданием, то как бы мотивировкой террора. Припирая к стенке и загоняя в угол отрицательных героев, «замаскированных отщепенцев», литература, так сказать, своими средствами приучала общественное сознание к тому, что так поступать с людьми вполне естественно. И когда их ставили к стенке и загоняли в дальние таежные углы уже буквально, это казалось как бы привычным.

Осип Мандельштам писал когда-то, что не устает твердить прекрасный русский стих как символ веры настоящего писателя:

...Не расстреливал несчастных по темницам... Трудно судить, знал ли он то, о чем рассказал, например, В. Ходасевич, — о близости автора этого стиха (правда, недолгой) как раз с теми, кто расстреливал, — в частности, с небезызвестным Блюмкиным, подвизавшимся в 1918 году в ЧК. В. Ходасевич вспоминал, как Есенин предлагал приглянувшейся ему поэтессе:

«— А не хотите ли поглядеть, как расстреливают? Я это вам через Блюмкина в одну минуту устрою».

Не исключено, что Есенину Блюмкин такие зрелища тоже устраивал. Правда, поэт не спешил одобрять и ободрять расстреливавшихся и не слишком старался доказать в своих стихах, что несчастным так

и надо, что они в общем заслужили свою участь. Тем не менее ему случилось обмолвиться достаточно красноречиво:

Офицерика
Да голубчика
Прикокошили
Вчера в Губчека.
Гаркнул «Яблочко»
Молодой матрос:
«Мы не так еще
Подотрем вам нос!»

Увы, здесь в самой стилистике звучит восторг расправы. Так что, хотя восхищавшая Мандельштама строка юридически и достоверна, моральное право Есенина на нее не вполне безупречно. Примерно то же приходится сказать и о литературе 30—50-х гг., о немалом числе художников слова, способствовавших своими сочинениями кампании разоблачений и расправ. Нашей словесности предстоит осознать, искупить покаянием тяжкий грех своего прошлого — грех причастности, пусть косвенной, к худшим деяниям тоталитарного режима.

Здесь я должен сделать отступление. Когда статью, которую вы сейчас читаете, опубликовал в 1988 году журнал «Юность», она вызвала читательские письма, в которых меня резко упрекали за непочтительное отношение к Сергею Есенину. Видимо, следует объяснить, почему мне пришлось сказать об этом поэте именно то, что я сказал.

Когда названный здесь Осип Мандельштам услышал, как тот же Блюмкин похвально, что человеческие жизни в его руках, что в любой момент он может внести любое имя в уже подписанный ордер на расстрел, когда Мандельштам это услышал, он вырвал из рук Блюмкина пачку таких ордеров и разорвал. И в тот же день добился встречи с Дзержинским, чтобы рассказать ему обо всем. Об этом имеется свидетельство самого Дзержинского. Так вели себя в опасные времена российские интеллигенты. Есенин вел себя иначе. Он принял образ действий расстреливателя Блюмкина как должное. Не стану гадать, почему: из сочувствия к его идеям, из интереса к происходящему, из страха, из равнодушия; факт в том, что он с ним согласился.

Точно так же согласилась, смирилась с деяниями возникавшего в стране режима почти вся советская литература. Есенин — лишь частный (и конечно, далеко не самый худший) случай, но особенно разительный, ранящий именно потому, что это русский лирик, любимец нации. Вот почему я его и привожу. И есть ли смысл обижаться на автора, который сделал этот случай достоянием читателей? Обижаться надо на те силы и обстоятельства, которые поставили Есенина в столь незавидное положение. Так же десятилетие спустя вел себя и Горький, который в пору, когда разгорелся сталинский террор, подлил масла в его

огонь своим лозунгом «Если враг не сдается — его уничтожают». Так же вел себя еще 20 лет спустя и Шолохов, публично одоббивший каторжный приговор писателям Синявскому и Даниэлю за их произведение.

Это тяжелая беда и вина всей нашей отечественной словесности. Да что там словесности — это общая тяжелая беда и вина всей нашей нации. От нее свободны лишь единицы — такие, как Мандельштам. Или Гумилев, или Булгаков, или Ахматова, если кому-нибудь больше по душе великорусские имена. И чем раньше мы это осознали, тем больше надежды на то, что перемены в нашем отечестве действительно произойдут.

Пока до этого далеко. Увереннее звучат голоса тех, кто не согласен сознаваться в грехах отцов и своих собственных и уж тем более покаяться. И такие выступления, как статья Д. Урнова, — это их попытки обойти нежелательную тему, подменить ее рассуждениями о «замаскированном безличии» и прочем подобном.

Можно напомнить Д. Урнову еще один список потерь, которые принесла отечественной культуре готовность припереть к стене и загнать в угол каждого, кто выделяется из общих рядов. Именно жесткое давление на личность, угроза ее существованию не позволили принять новую действительность, найти свое место в послеоктябрьском обществе многим достойным людям. Иван Бунин и Сергей Рахманинов, Федор Шаляпин и Игорь Стравинский, Василий Кандинский и Марк Шагал, Георгий Гамов и Роман Якобсон — вот кого недосчиталась советская культура, хотя в мировую культуру все они вошли звездами первой величины. (Этот список тоже нетрудно продолжить, дополнив его и сегодняшними именами — Мстислава Ростроповича, Иосифа Бродского, Михаила Шемякина, Эрнста Неизвестного.) Ни социально, ни психологически никто из них не был враждебен родине и народу, их каждого по-своему вытолкнула из страны прежде всего атмосфера воинствующей нетерпимости к человеческой свободе, к правам личности.

О той же реальной человеческой драме говорит творческая и личная судьба Анны Ахматовой, Михаила Булгакова, Осипа Мандельштама и других художников этого ряда. Долгие годы они были лишены возможности участвовать в отечественной литературе, отдавать людям свои творения. И отнюдь не сами художники были в этом виноваты. Их творчество стало все-таки достоянием нашей национальной культуры. Но это заслуга самих писателей, результат их личной художнической и человеческой стойкости. А общество руками ревнителей идейной чистоты отталкивало их. Ныне часто цитируются слова Мандельштама: «...Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается». Предшественники Д. Урнова подробно и без конца повторяясь втолковывали читателям, почему именно советская литература и советское общество «не нуждаются» в художественном даре Осипа Мандельштама и его товарищей по творческой судьбе. И первым их аргументом был все тот же «индивидуализм». А. Дымшиц,

автор вступительной статьи к собранию стихотворений Мандельштама в серии «Библиотека поэта», уже в 70-е годы, уже зная все, что произошло с поэтом, продолжал твердить про «индивидуалистические представления и навыки», на разные лады повертывая эту небогатую мысль. Лишь вопреки идейным борцам такого сорта мы открываем нынче, какие художественные богатства едва не потеряли.

Словом, у Д. Урнова просто нет сколько-нибудь серьезных оснований утверждать, будто разоблачение интеллигентского индивидуализма было таким правым и ясным делом и будто советская литература «не ошиблась», занимаясь им. Но в одном он все-таки, пожалуй, прав. Революция действительно, разметав среду русской интеллигенции, часто выносила на поверхность ее обломки, «помещая заурядных представителей этой среды выше, чем они заслуживали». Из этого слоя «заурядных представителей» и формировались кадры врио-культуры, аппарат ее теоретиков и служителей. Пастернак в романе достаточно выразительно говорит об этом, рисуя Гордона и Дудорова. Именно с ними Д. Урнов спутал Юрия Живаго.

Между тем ни герой романа, ни его автор к этой среде, в силу обстоятельств занявшей вакансии мастеров культуры, отношения не имеют. Оба они с начала и до конца находятся в противоречии с ней, в противостоянии ей. Юрию Живаго одинаково чужды и Шура Шлезингер, пылкая теософка, становящаяся после февраля 1917 года столь же пылким завсегдатаем митингов и рабочих собраний, и Гордон с Дудоровым, гуманитарии по профессии, во всем покорные обстоятельствам: «Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали, — духовным потолком эпохи». «От огромного большинства из нас, — говорит он в разговоре с Дудоровым и Гордоном, — требуют постоянно, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь; распинаясь перед тем, чего не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье... Мне тяжело было слышать твой рассказ о сылке, Иннокентий, о том, как ты вырос в ней и как она тебя перевоспитала. Это как если бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже».

Вот в чем существо дела, а не в выдуманном Д. Урновым сомнении Юрия, не в приписанном им Пастернаку стремлении утвердить над всеми ум и талант своего героя. Вот что выделяет Юрия Живаго, чем он действительно отличается от большинства окружающих — нежеланием смириться с давлением обстоятельств, с их насилием над душой человека. Это и делает его незаурядной личностью, не таким, «как все». «Безу-

мное превышение своих сил», о котором рассуждает в своей статье Д. Урнов, имеет в романе совсем не тот смысл, какой мнится автору статьи: это и есть готовность личности противостоять обстоятельствам, в самой себе находить небывалые возможности. В этом прежде всего талантливость Юрия Живаго. Д. Урнов совершенно напрасно требует от Пастернака вещественных доказательств ума и таланта героя. Они в самой независимости духа Юрия Живаго, а все остальное — стихи, самобытность суждений, острота чувств — уже ее следствия и проявления.

Д. Урнов ставит в упрек Юрию Живаго само его самосознание, восприятие окружающего мира: «Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенной...» Критик подозревает в этом неоправданную манию величия. Между тем именно так, собственно, и должен сознавать, ощущать себя настоящий человек, кем бы он ни был, простым смертным или выдающейся личностью, — на равных с окружающим миром, на равных с обстоятельствами. Именно эту мысль и высвечивал Пастернак в духовной истории своего героя — мысль о самоценности человеческого существования самого по себе, о его равенстве со всеми высшими целями, «высшими силами земли и неба», о его праве на свободу быть самим собой.

Однако именно это и не встретило у Д. Урнова сочувствия и понимания. Его статья превратилась в выговор Борису Пастернаку, написавшему, по мнению критика, несовершенный роман о негодном человеке. Словно это все те же Гордон с Дудоровым, все так же неспособные понять страсти к «превышению своих сил», продолжают устами Д. Урнова пенять Юрию Живаго и его создателю. «...Тебе надо пробудиться от сна и лени, воспрянуть, разобраться без неоправданного высокомерия, да, да, без этой непозволительной надменности, в окружающем, поступить на службу, заняться практикой», — твердили в романе оба приятеля Юрию. Не в этом ли весь смысл статьи Д. Урнова? Она в самом деле написана от имени таких, как Дудоров и Гордон, от имени тех гуманитариев по профессии, которые пока что не готовы к возрождению гуманистической культуры в нашей стране.

«...Они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы», — замечает Пастернак в романе. Статья Д. Урнова всецело подтверждает эти слова. Иначе, как бедствием, не назовешь попытку если не отвергнуть общечеловеческий взгляд на мир, то поставить его под сомнение как «интеллигентский индивидуализм».

Июль 1988.

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ДОКТОРА ЖИВАГО

В отличие от предыдущего автора* я не рассматриваю роман Бориса Пастернака лишь как материал для собственных раздумий. Не то чтобы я ценил свои размышления ниже, чем ценит свои П. Горелов, — просто я в самом романе вижу художественное целое, значимое именно «сплошь, как живое и неделимое явление» и заслуживающее целостного же осмысления, а не вольного парения мыслью над его страницами по собственному выбору и произволу. Тут важно ведь еще, и кто именно парит...

Сама история романа «Доктор Живаго» способна немало сказать о недавних и характерных страницах нашей общественной действительности. Роман создавался в послевоенные годы. Борис Пастернак писал его на гребне надежд. Как многие другие, он ожидал, что рожденный войной за Отечество народный, общественный подъем найдет себе продолжение в переменях государственной политики, в отказе от массовых репрессий, от ограничения свободы и подавления личности. Это во многом объясняет то вольное дыхание, внутреннюю раскованность, с которыми написан роман. В 1956 г. Пастернак предложил законченное им наконец произведение журналу «Новый мир», который редактировал тогда Константин Симонов, и одновременно издательству «Художественная литература». В те же дни романом заинтересовался итальянский издатель Дж. Фельтринелли, но Пастернак поставил условием, чтобы роман вышел в Италии лишь после того, как будет опубликован у нас в стране.

Между тем ожидаемых перемен после войны не произошло. До них по-настоящему не дошло и к тому времени, когда роман был закончен. Редакция «Нового мира» с негодованием отвергла его. В письме редколлегии автору, подписанном К. Симоновым, Б. Агаповым, А. Кривицким, Б. Лавреневым и К. Фединым, говорилось об «идейном отщепенстве, носителем которого является доктор Живаго», об «антинародном духе» романа. Гражданское да и художественное сознание названных — как и большинства других — писателей было совершенно не готово к восприятию «Доктора Живаго». Не стало публиковать роман, уже подготовленный было к печати, и издательство «Художественная литература». Так получилось, что книга русского писателя увидела свет не на родине, а за рубежом: Дж. Фельтринелли выпустил ее в конце 1957 г., не дождавшись советского издания. И все же это был тот случай, когда восторжествовала именно правда. Пример «Доктора Живаго» показал, что писателю не обязательно оставаться с заткнутым ртом, держать рукопись под спудом, «в столе», позволяя тем самым омертвлять

* Настоящая статья была опубликована журналом «Вопросы литературы» под рубрикой «Обсуждаем роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» вслед за замечаниями П. Горелова, и их содержание вынудило меня вступить в полемику с данным автором.

художественный процесс, позволяя скрывать от людей неугодные верхам плоды творчества.

Увидев свет, «Доктор Живаго» получил быстрое и широкое признание почти во всем мире. Б. Пастернаку в октябре 1958 году была присуждена Нобелевская премия: «За выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы», — говорилось в решении Нобелевского комитета. Но тут и разыгралась история, не принесшая нашей стране и литературе ничего, кроме лишнего срама. Свою роль в ней сыграло неумное стремление Н. С. Хрущева вмешиваться во все без исключения вопросы и провокационные подсказки его идеологических советников. Но как показали события, дело было не только в верхах. Вскоре после известия о Нобелевской премии было инспирировано по давно известной схеме «общественное осуждение» автора «Доктора Живаго». В Семичастный, бывший тогда секретарем ЦК ВЛКСМ, выступая в Лужниках, в самых развязных выражениях потребовал высылки Пастернака из страны. Кампанию против собрата по перу поддержали писатели. На своих собраниях 27 и 29 октября в Москве они исключили Пастернака из Союза писателей и просили лишить его советского гражданства. Это одна из самых позорных страниц в истории писательской организации. Уже наступали иные времена, не грозившие больше лагерями за независимое мнение. Но его-то у большинства художников слова и не оказалось. Чтобы вытоптать его, понадобились годы, и уж тем более нужны были еще годы, чтобы восстановить, вырастить его заново. Во всей отвратительной красе предстали последствия тоталитарного режима для сознания общества, для совести тех, кто, казалось бы, должен был составлять его передовую часть. В писательских речах в октябре 1958 года звучала поразительная смесь конформистской покорности обстоятельствам с иступлением коллективной расправы над инакомыслящим. В эти дни запятнали себя, увы, многие. И в их числе только что сформировавшаяся новая редколлегия «Нового мира» во главе с А. Твардовским, которая к обвинениям своих предшественников в адрес Пастернака присоединила еще и свои собственные, столь же огульные. А. Твардовского не извиняет в данном случае, что это была та его уступка социальной конъюнктуре, которую он больше никогда не повторил ни в «Новом мире», ни в творчестве. (Но и злорадствовать, как это делает П. Горелов, тут тоже не над чем.) И уж совсем ничто не извиняет, скажем, М. Алигер, В. Инбер, и А. Барто, огласивших на писательском собрании письмо правительству с просьбой выдворить Пастернака за рубеж и дружно поддержанных всем залом.

Пастернак был вынужден отказаться от Нобелевской премии:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.

.

Что же сделал я за пакость,
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей...

Для полноты правды нужно добавить, что через три десятилетия писательская общественность опомнилась. 19 февраля 1987 года Секретариат Союза писателей отменил решение об исключении Пастернака из СП СССР. Это была одна из побед гласности, хотя и не без привкуса горечи. А на следующий год «Новый мир» с романом «Доктор Живаго» вышел миллионным тиражом.

О своем содержании роман Пастернака словно предупреждает с первой же фразы: «Шли и шли и пели «Вечную память»... И тут же мы читаем:

— «Кого хоронят?»
— «Живаго...»

Но ведь это фамилия героя, которому почти целиком посвящен роман. Так автор в первом же абзаце дает нам ключ ко всему, что произойдет в книге. Она действительно станет «Вечной памятью» своему герою и тому миру, к которому он принадлежал. На протяжении романа новые времена, разразившаяся в стране революция будут постепенно «хоронить» человека по имени Юрий Андреевич Живаго.

Такого рода ключ к изображаемому — сцены, диалоги, детали, фразы, которые перекликаются между собой, отзываются в дальнейшем тексте, поясняют его, — еще не раз будет даваться на страницах романа. Я начинаю с этого потому, что «Доктор Живаго» — не вполне обычная проза. Он не будет для многих легким и простым чтением. Прежде всего потому, что Пастернак возрождает взгляд на мир, в свое время решительно отвергнутый и широкому кругу современников не слишком понятный, — представления о ценности человеческого существования самого по себе. Но еще и потому, что роман не так прост по форме, каким представляется на первый взгляд. Казалось бы, Пастернак следует хорошо знакомой структуре традиционного реалистического романа. Перед нами разворачивается жизненная история сравнительно небольшого круга лиц, нескольких семей, соединенных отношениями родства, любви, личной близости. Их судьбы оказываются прямо связаны с разворотом исторических событий, с крутыми сдвигами в судьбах всей страны. Внешне все выглядит так же, как в «Войне и мире» или, скажем, «Тихом Доне». Однако этот внешний облик обманчив. За ним кроется, по сути, модернистское (отнюдь не в бранном смысле), остро субъективное про-

изведение, преломляющее жизнь по художественной, точнее, поэтической воле автора.

Далеко не каждый приемлет такую форму, и это его право. Многим, вероятно, будет не хватать в романе «толстовской» естественности повествования, будут восприниматься как помеха высокий уровень условности, искусственность многих речей, характеристик, ситуаций, стечений обстоятельств. Однако непосредственное, личное восприятие не может, не вправе заслонять для каждого незаурядность романа, его редкую художественную цельность и огромную содержательность — все то, что уже обеспечило «Доктору Живаго» место в мировой литературе и позволит ему по праву войти в литературу отечественную. Роман действительно сложно пересоздает действительность. Как бы мы к этому не относились, такова его образная природа, таков, говоря пушкинскими словами, художественный закон, самим автором над собой установленный. И этому закону Пастернак следует безупречно; в этом цельность книги.

Содержание романа — это, в сущности, духовная история самого Бориса Пастернака, представленная, однако, как история жизни другого лица, доктора Юрия Андреевича Живаго.

При этом в несколько лет, прожитых доктором Живаго в разгар революции, Пастернак вмещает свой жизненный и духовный опыт за гораздо больший срок, чуть ли не за все послеоктябрьское время. В переживаниях, раздумьях, страданиях героя романа отразился очень широкий, протяженный во времени круг обстоятельств. Автор замечает об одной из подробностей, запечатлевшихся в памяти Юрия Живаго: «Может быть, так оно и было, а может быть, на тогдашние впечатления доктора наложился опыт позднейших лет». Именно так и происходит в романе. Когда доктора Живаго, читавшего в 1921 году лекции на медицинских курсах в Юрятине, начинают обвинять в «идеализме, мистике... неосошеллингианстве», то это, конечно, отзвук иных, более поздних времен, когда с середины 20-х гг. действительно стали шириться гонения на гуманитарную интеллигенцию, и любое выходящее за пределы политграмоты суждение клеймилось как идеализм и мистика. Или когда в те же месяцы 1921 года в том же Юрятине Юрий Живаго с Ларой со дня на день ждут почти неотвратимого ареста, в этом опять-таки выразился опыт иных лет — недоброй памяти 30-х годов.

Можно догадаться, почему Пастернак так невнимателен к временным координатам биографии своего героя, к обстоятельствам времени. Потому лишь, что ему важны не сами подробности этой биографии, не их точное время и место, а обретенный героем опыт. Ему важно не столько изобразить самую жизнь героя, сколько выразить его отношение к революции, его отношения с революцией. Как уже сказано, опыт Живаго передает опыт самого Пастернака, его отношения с созданной Октябрем действительностью. Именно здесь эпицентр романа. Это не психологическая проза, не живописное полотно, а повествование, по-

строенное скорее по законам лирического самовыражения. Оно как бы разлито по роману, пронизывает текст, проникает в речи, раздумья, решения действующих лиц — не одного Живаго, но и других героев, от Лары до Гордона и Дудорова. Благодаря этому за беспощадной бурей истории, за гонимыми этой бурей судьбами предстает именно духовный опыт «страшных лет России».

Тут нужна одна оговорка. Когда речь идет о самовыражении, то дело не в самом только авторе, не просто в самом Борисе Пастернаке. Как ни незаурядна была его личность, как ни много она в себя вместила, в романе выступает не просто она, не просто ее духовная история — в нем выступает независимая человеческая личность вообще и ее отношения с революцией. Это личность, не утратившая ни «нравственного чутья», ни «веры в ценность собственного мнения», способная страдать, выразить именно «собственное мнение» о событиях, которые подавляют, гипнотизируют почти всех своим величием и беспощадностью. Это личность, которой было дано внутренне противостоять и их напору, и их гипнозу.

В этом, безусловно, художественный нерв романа, его эстетическая природа. Структуру книги определяет личное, субъективное начало, сильнейшая лирическая доминанта. Главную нагрузку несут не картины — картины событий, обстановки, душевной жизни, человеческих отношений и т. д. — а монолог. (Это не значит, что в романе нет таких картин или что они не выразительны: точные по рисунку картины органически входят в повествование, — так же, как органичны они в лирике Пастернака. Но главную нагрузку несут не они.) Предмет изображения — не поступки действующих лиц и не психологический «разрез» их характеров, а их речи, продолжительные, постоянные, почти нескончаемые разговоры между собой и с самим собой. Эти разговоры передаются не как живой диалог, непосредственный обмен репликами и суждениями, а именно как монологи, попеременно обращаемые персонажами друг другу. Герои говорят, в общем, одинаковым языком, не имеющим индивидуальной окраски.

Не меньшую роль играет в тексте и внутренний монолог. Он тоже строится не как живой поток сознания, а как законченная, внутренне и внешне организованная, почти ораторская речь, часто с риторическими вопросами и фигурами. Монологическое слово почти непрерывно звучит в тексте. Даже многие узловые сюжетные эпизоды и полные смысла вставные истории преподносятся в виде чего-то продолжительного рассказа, опять-таки в монологическом, субъективном пересказе, а не в авторском объективном изображении.

Личное, личностное, субъективное преобладает в повествовании. Это попытка создать эпос средствами скорее лирическими. Героев «Доктора Живаго» просто нет смысла сравнивать с известными образцами. Пьера Безухова или Наташу Ростову, Аксинью или Григория Мелехова мы воспринимаем в их физическом, зримом облике, видим их, ощуща-

ем живую особенность их натур. Иначе с героями Пастернака. Они зримого облика не имеют; это образы, построенные из другого материала. Для Пастернака его герои, как сказано, это прежде всего носители духовного опыта и раскрываются именно в этой сфере, духовной. Зримая плоть их характеров (да и вообще плоть реальности) интересует Пастернака гораздо меньше.

Отсюда более высокий, чем обычно в прозе, уровень условности. Он в романе Пастернака скорее таков, каким бывает в лирической поэзии. Текст просвечен как бы чисто поэтической символической.

Так, особую роль в романе играют многозначительные знаки судьбы, полные внутреннего смысла совпадения. О героине романа Ларе говорится в одном месте, что она шествует по жизни в сопровождении различных знамений и стечений обстоятельств. Точно так же, в сопровождении знамений и стечений обстоятельств «шествует», движется и само действие романа. В начале книги Юрий Живаго видит с улицы свечу, горящую в окне, за которым женщина его судьбы, тогда еще неведомая ему Лара объясняется в этот момент с Пашей Антиповым. «...С этого, увиденного снаружи пламени... пошло в его жизни его предназначение», — напишет Пастернак. А многие годы спустя Лара оплакивает покойного Юрия в той же комнате, где когда-то «свеча горела на столе, свеча горела» и куда она попадает случайно, по неожиданному внутреннему побуждению. Такими совпадениями пронизано повествование, они случаются у Пастернака чаще, чем в «обычной жизни».

Но почему они играют такую роль? Не для того же они нужны автору, чтобы просто помочь движению сюжета, придать повествованию эффектность. Скорее всего этим способом Пастернак реализовал мысль о случайной и непознаваемой природе мира. За несколько минут до своей скоропостижной смерти Юрий Живаго, наблюдая за дамой, то обгоняющей трамвай, в котором он едет, то отстающей, размышляет о «развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого». Из таких несовпадающих существований и состоит, по мысли Пастернака, человеческое бытие, и лишь благодаря стечению обстоятельств они встречаются друг с другом, узнают один о другом.

Власть неподсудных нам стечений обстоятельств движет бытием, определяет человеческую жизнь. Людям не дано их предугадать, и только неожиданные, загадочные совпадения служат их знаком, сигналом из непознаваемого мира. Вот почему так настойчиво выискивает эти знаки, эти совпадения, знамения Пастернак.

Очень много значит для содержания романа отношения Юрия Живаго с женой Тоней и с Ларой. Это не просто картины «личной», «интимной» жизни, хотя в них немало автобиографического.

Мучительная раздвоенность героя в этих отношениях — точнее, мучительное сосуществование в нем искренней и неподдельной любви к жене с не менее сильной и еще больше значащей любовью к Ла-

ре — это во многом отражение собственных биографических обстоятельств. Известно, что Лара есть преобразенный портрет реальной женщины. Ольга Всеволодовна Ивинская, в свое время заплатившая лагеря за близость к Пастернаку, по сей день живет в Москве. Биографически Ольга Всеволодовна имеет не много общего с Ларой. Да и вообще в своем реальном земном облике она, возможно, и не была тем человеком, каким ее видел, создал для себя Пастернак. Но она значила для поэта столько же, сколько Лара для Юрия Живаго.

В 1958 году Пастернак говорил своему шведскому собеседнику: «Лара, героиня романа, — живой человек. Она очень близкая мне женщина». А в январе 1959 года в интервью английскому журналисту добавил: «В моей молодости не было одной единственной Лары... Лара моей молодости — это общий опыт. Но Лара моей старости вписана в мое сердце ее кровью и ее тюрьмой...»

Любовь к Тоне, с детства близкому человеку, жене, матери его детей, хранительнице домашнего очага — это, так сказать, интимное, природное начало в Юрие Живаго. Иное дело любовь к Ларе. Она для Живаго и для Пастернака непостижимо сливается с его восприятием России, с любовью к самой жизни, со счастьем существования. И потому образ Лары — еще одна из граней, отражающих пастернаковское отношение к миру. Автору она важна не столько как живой характер, сколько как средоточие близких ему переживаний, взглядов, представлений. И потому мы видим Лару, как и самого Живаго, главным образом не во плоти, а в сфере духа, в монологическом самораскрытии.

Основной вопрос, вокруг которого вращается «внешняя» и внутренняя жизнь главных героев, — отношения с революцией, отношение к революции. Меньше всего и Юрий Живаго, и сам Борис Пастернак были ее противниками, меньше всего они спорили с ходом событий, сопротивлялись революции. Их отношение к исторической действительности совсем иное. Оно в том, чтобы воспринимать историю какой она есть, нисколько в нее не вмешиваясь, не пытаясь навязать ей свою волю, изменить ее, повернуть по-своему. Такая позиция позволяет и герою, и автору увидеть события революции так, как они редко показывались в нашей литературе.

В партизанском лагере командир отряда с упреком говорит доктору: — «Лед тронулся. Колчак отступает на всех фронтах. Это полное, стихийно развивающееся поражение. Видите?.. А вы ныли.

— Когда это я ныл?» — возражает Живаго. «Доктор вспомнил недавно минувшую осень, расстрел мятежников, детоубийство и женоубийство Палых, кровавую колошматину и человекоубоину, которой не предвиделось конца. Изуверства белых и красных соперничали по жестокости, попеременно возрастают одно в ответ на другое... От крови тошнило, она подступала к горлу и бросалась в голову, ею заплывали глаза. Это было совсем не нытье, это было нечто совсем другое».

Это действительно отнюдь не так называемое интеллигентское нытье. Долгие годы советские писатели и подбодрявшая их критика с презрением относились к такой позиции, истолковывали ее как глубокое политическое заблуждение, ведущее к прямому предательству. Достаточно вспомнить считавшиеся классическими образы Мечика из фадеевского «Разгрома» или Андрея Старцова из романа «Города и годы» К. Федина. Юрий Живаго, как и они, стремится прочь от схватки и в конце концов уходит из сражающихся рядов, оставляет партизанский лагерь. Но Пастернак нисколько не осуждает его. Для него позиция и поступок Юрия Живаго предстают в совсем другом измерении. Это не «нытье» слабого духом интеллигента — это попытка оценить, увидеть события революции и гражданской войны с общечеловеческой точки зрения. Ведь с течением десятилетий становится все яснее, что гражданская война была не меньшим бедствием для народа, страны, людей, чем любая другая. А в известном смысле была и губительнее, страшней: ведь в ней истребляли друг друга сограждане, соотечественники, сыновья одной земли, которую они покрывали братскими могилами и пепелищами. Сегодня очевидно, насколько прав был Пастернак.

Писатель и его герой видят в революции некую абсолютную данность, которая не подлежит обсуждению и оценкам, не нуждается в оправдании («От события такой огромности не требуется драматической доказательности. Я и без этого ему поверю. Мелко копаться в причинах циклопических событий»). Их нужно принять как реальность: «Он понимал, что он пигмей перед чудовищной машиной будущего, боялся его, любил... и был готов принести себя в жертву, чтобы стало лучше, и ничего не мог».

При этом и автор, и сам Живаго воспринимают революцию не просто как совершившийся факт, но видят величие в происходящем, признают его справедливым. В дни октябрьских событий в Москве, когда приходит сообщение об «установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата», доктор Живаго рассуждает: «Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые воюющие язвы! Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости, привыкшей, чтобы ей кланялись, расшаркивались перед ней и приседали... Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины без внимания к ее ходу... в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое».

Но все не так просто. Этот монолог при всем его пафосе неоднозначен. Восхищенно принимая «чудо истории», Пастернак и его герой одновременно признают его как вмешательство в естественный, «буднич-ный» ход жизни, пусть и оправданное. И чем дальше, тем острее проступает в романе та «неуместность и несвоевременность», которую сразу же ощутил Юрий Живаго. Может быть, главное именно в том, что Пастер-

нак дает нам понять, какой ценой обошлась революция, какими потерями пришлось оплатить эту «великолепную хирургию», «ахнутую в самую гущу» продолжающейся жизни. И сама судьба главных героев, и их трезвые суждения о происходящем демонстрируют меру и содержание этих потерь. Автор вместе с Юрием Живаго видит погибших в борьбе и погибающих без вины, разбросанные семьи, разбитые судьбы, тяжкие материальные лишения и разрушение нравственных норм человеческого общежития, всеобщую «утрату веры в цену собственного мнения» — в ценность личности каждого.

История доктора Живаго и его близких — это история людей, чья жизнь сначала выбита из колеи, а затем разрушена стихией революции. Лишения и разруха октябрьских лет гонят семьи Живаго и Громеко из обжитого московского дома через всю европейскую Россию на Урал искать убежища «на земле». Самого Юрия захватывают красные партизаны, и навсегда разлученный ими с женой и детьми, он вынужден против воли участвовать в вооруженной борьбе. Лара существует в Юрятине в полной зависимости от произвола сменяющих друг друга властей, готовая к тому, что ее в любой момент могут призвать к ответу за мужа (давно уже оставившего их с дочерью). Неутешительны все эти подробности. Еще неутешительней исход судьбы главных героев.

Исподволь, но неуклонно уходят жизненные и творческие силы из самого Юрия, лишившегося всех ценностей бытия, опустошенного не столько этими потерями, сколько неправдой, которую он ощущает вокруг себя. Извергнуты отечеством, высланы новой властью из России близкие Живаго — жена с детьми и ее отец. Под конец повествования без вести и следа пропадает Лара, видимо, арестованная на улице и погибшая «под каким-нибудь безымянным номером... в одном из неисчислимых общих или женских лагерей севера».

По мере того как жизненные силы оставляют Юрия Живаго, скудеет жизнь и вокруг него. Беднеют, грубеют человеческие связи, выхолащивается общение. Безвозвратно уходят окружавшие доктора люди — кто в небытие, кто за границу, кто на круги иной, новой жизни. Остаются лишь Марина, новая, третья жена, да Гордон с Дудоровым. Но двух последних ни автор, ни сам Живаго никогда и раньше не переоценивали. Теперь их заурядность, ограниченность становится как бы знаком времени, знаком всеобщего опрощения:

«Его друзьям не хватало нужных выражений. Они не владели даром речи. В восполнение бедного словаря они, разговаривая, рассказывали по комнате... размахивали руками, по несколько раз повторяли одно и то же». Гордону и Дудорову не хватает, разумеется, не просто слов — им не хватает духовной независимости, той «ценности собственного мнения», которая так много значит для автора и для героя и убыль которой они так остро ощущают.

И наконец следует сцена смерти Живаго, кульминационная в романе. Внешне ничем не выделяясь — Пастернак ничего здесь не подчерки-

вает ни интонацией, ни лексикой, ни эффектами метафор, — сцена эта несет в себе емкий смысл.

В трамвайном вагоне у доктора начинается сердечный приступ. Чувствуя гибельное удушье, Живаго рвется на свежий воздух: «Он стал протискиваться через толпу на задней площадке, вызывая новую ругань, пинки и озлобление. Не обращая внимания на окрики, он прорвался сквозь толчею, ступил со ступеньки стоящего трамвая... рухнул на камни и больше не вставал».

Здесь важен сам трамвай, в котором происходит роковой припадок: «Юрию Андреевичу не повезло. Он попал в неисправный вагон, на который все время сыпались несчастья. То застрявшая... телега задерживала его, преграждая дорогу. То под полом вагона или на его крыше портилась изоляция, происходило короткое замыкание, и с треском что-то перегорало». И пока случаются эти бесконечные поломки, вагон без труда обгоняет старая дама-иностранка. Мы узнаем, что это уже мелькавшая в одной из первых глав мадемуазель Флери, швейцарская подданная; она идет получать визу, чтобы вернуться на родину. А Живаго умирает у трамвайных колес.

На этих страницах наглядно выступает художественная система Пастернака в романе. Вполне достоверный эпизод развертывается, как уже сказано, в символическую, емкую по смыслу картину. Перед нами, пользуясь словами М. Чудаковой, «прямое, вещественнее некуда воплощение задохнувшейся жизни» — задохнувшейся от того, что попала в «вагон, на который сыпались несчастья», — в ту полосу исторических испытаний и катастроф, которая вошла в жизнь России с началом 1917 года. (А те, кто — как мадемуазель Флери — с этой судьбой не связан, обгоняют злосчастный «вагон», продолжают идти своей дорогой — дорогой нормального человеческого бытия.)

Эта кульминация подготовлена всем развитием романа. На его протяжении и герой, и автор все острее воспринимали события как насилие над жизнью, все больше убеждались, что она не терпит никакого вмешательства, не нуждается в нем. Жизнь невозможно изменить, переделать усилиями извне. Переделать, улучшить себя может только она сама в своем органическом течении. В споре с партизанским вожаком Ливерием доктор Живаго восклицает: «...Когда я слышу о переделке жизни, я теряю власть над собой и владаю в отчаяние... Материалом, веществом жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама себя вечно переделывает и претворяет...»

Последствия вмешательства в естественный ход жизни могут быть только разрушительными и мучительными. Цепь таких последствий и развертывается в романе.

Значит ли это, что отношение Пастернака и доктора Живаго к революции меняется, что увлеченные сначала ее величием они затем начинают видеть ее с другой, оборотной стороны? Вряд ли это так. Революция

с самого начала была для Юрия Живаго стихией, соединяющей несоединимое: правоту возмездия, чистоту вековой мечты о справедливости, размах народной энергии — и разрушительность способов, ограниченность лозунгов, неутолимую потребность в жертвах. Но она до конца остается и для него, и для автора чудом истории. До конца сохраняет свою притягательность, магию гениального откровения, «ахнутого» в будни.

Правда, воплотить положительное начало революции в полноценно развернутом образе Пастернак все же не смог. Но оно выразилось в несколько иррациональной, а точнее чисто романтической фигуре Евграфа Живаго. Выразилось оно и в бескомпромиссности характера Стрельникова, его высокой драме самоотречения, и в переменах, происходящих с Васей Брыкиным, мальчиком из погорелой деревни. У дворянина Маркела, воплощающего, казалось бы, торжество черни в наступившие времена, вырастает удивительная дочь Марина, и те же времена говорят с доктором Живаго ее — совсем иным, «певучим чистым» — голосом.

Этим Пастернак запечатлел реальные обстоятельства нашей духовной истории. Даже смущая и отталкивая своим беспощадным обликом, революция сохраняла для мыслящей и честной русской интеллигенции свою притягательную силу. Ведь в ней вылилась многолетняя мечта, надежды, стремления поколений передовых людей России. Отречься от них было почти невозможно. Можно вспомнить, к примеру, как Осип Мандельштам уже в воронежской ссылке, уже высказав все свое несогласие с ходом послеоктябрьской действительности, испытывал это тяготение к покаравшей его революции, ужасался, что, отворачиваясь от нее, может упустить то великое, что происходит в его время. В такой «непоследовательности» художника отзываются неразрешимые противоречия самой истории — те, что принято называть ее антиномиями. Не будет ошибкой сказать, что как раз эта непоследовательность, неоднозначность авторского взгляда составляют скорее достоинство, чем слабость «Доктора Живаго».

Как уже говорилось, Пастернак неоднократно дает на страницах романа своего рода ключ к изображаемому, поясняя в сжатых формулах его смысл. Еще в одной из первых глав устами Живаго он предсказывает, что произойдет в стране и в сознании многих персонажей в результате всех событий революции: «...Очнувшись, мы уже больше не вернем себе половины утраченной памяти. Мы забудем, что чему предшествовало, и не будем искать небывалому объяснения. Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого». Так и случится в финале. Жизнь, окружающая Живаго в его последние годы, — это жизнь, именно потерявшая память о своей былой полноте, своем былом содержании.

А на самых последних страницах, уже через полтора десятилетия после смерти героя, появляется «бельевница Танька». Друзья Живаго

узнают в ней его дочь. Она переняла, унаследовала черты Юрия Андреевича, но ничего не знает о нем, утратила всякую связь с миром отца, миром гуманистической культуры: «Ну, конечно, я девушка неученая, без папи, без мамы росла сиротой...» Произошедшее с нею, да и со всей страной оборвало связи с предшествующим человеческим бытием. Как бы сбылось предсказанное Юрием Живаго летом 1917 года: «...Не будет ничего другого».

К счастью, Борис Пастернак ошибся. Генетическая связь с традицией гуманистической культуры не оборвалась. Она пульсировала под гнетом даже самых трудных обстоятельств в глубинах общественного и личного сознания и ныне снова выходит на поверхность. Сама публикация романа тому подтверждение.

Да и ошибся ли Пастернак? Весть мысль о жизни, утратившей память, — вовсе не последнее слово в романе. Его автор предугадал забрезжившее ныне возрождение полноты и свободы человеческого существования. Точнее, ему и угадывать не было нужды — он просто не мог глядеть на мир как-либо иначе, зная, что жизнь в себе самой несет начало вечного обновления, несет свою свободу и полноту. И они не могут не возрождаться. Вот почему роман не заканчивается ни сценой смерти доктора Живаго, ни плачем Лары над телом Юрия и сообщением о ее исчезновении, ни даже рассказом о себе бельевщицы Татьяны. Он заканчивается авторским монологом, патетической лирической картиной, утверждающей, приемлющей этот мир, каким бы он в данный момент ни был: «...Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышную музыкой счастья, разлившейся далеко кругом».

И это не искусственный мажорный аккорд в финале, не внесенная автором от себя оптимистическая декламация. Это образный итог внутренней темы, которая развивалась на протяжении всего романа, постоянно всплывая из раздумий, сомнений, мучений героя и автора, темы любви — любви к жизни, к России, к данной нам действительности, какой бы она ни была. («Вот весенний вечер на дворе. Воздух весь размечен звуками... как бы в знак того, что пространство все насквозь живое. И эта даль — Россия, его несравненная, за морями нашумевшая, знаменитая родительница, мученица, упряmica, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть! О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!» — это еще в Юрятине на исходе тягчайшей зимы 1920 года).

Другая ипостась этой любви — пастернаковская вера в жизнь, в ее собственные силы — выражена в финале в поразительных словах о свободе: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предве-

стие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание».

Это сказано о годах, казалось бы, глухих и жестоких, о времени возобновившихся массовых репрессий, гонения на «космополитов», ареста «врачей-отравителей». Но даже в них Пастернак предчувствует торжество жизни, ощущает ее непобедимый ход. Замечательно, как его роман совпадает, перекликается в этом с другой великой книгой, писавшейся как раз в пору травли автора «Доктора Живаго», — с «Жизнью и судьбой» Василия Гроссмана. И этот роман предвещал, утверждал торжество живой жизни, ее неповторимости, многообразия над напором насилия, над всеми попытками стереть, обезличить ее. Из-под глыб позднесталинской и послесталинской эпохи оба художника предсказывали возвращение жизни к ее норме, к тем естественным началам общественного бытия людей, которые, кажется, действительно начинают возвращаться к нам.

Теперь я вынужден вернуться к тому, с чего начал.

П. Горелов выбрал удобную форму — фрагментарных размышлений, не предполагающих разбора и доказательности. Перед нами реестр претензий к Пастернаку и его герою, но не вытекающих из анализа, а предъявляемых как готовое суждение.

Однако при всех vollностях мысли и формы заметки П. Горелова — лишь имитация непринужденных размышлений, в действительности автор очень старается. Старания его направлены к определенной цели, и цель эта себя в конце концов обнаруживает. Выдают П. Горелова передержки. Они возникают, как только дело доходит до главного.

Действует П. Горелов вполне простодушно: приводит, например, пространную цитату — монолог Гордона «к вопросу о евреях» (а если быть точным, то не столько о «еврействе», сколько о «средних деятелях» любой нации) и опускает в нем всего одну фразу. Казалось бы, допустимая операция, но она-то и меняет многое в содержании монолога и столь же многое объясняет в намерениях П. Горелова. Вот эта фраза: «Отчего так лениво бездарны пишущие народолюбцы всех народностей?». Она показывает, что устами Гордона Пастернак говорил здесь о фундаменталистских, проще говоря, националистических элементах всякой нации, о губительных для любой нации последствиях их ограниченности, их бездарной и однообразной проповеди. Евреи в данном случае — лишь один из примеров, хотя для Гордона — а может быть, и для самого Пастернака — наиболее близкий и убедительный, в чем нет греха. П. Горелову же надо, чтобы читателю показалось, будто речь идет именно и только о еврейском национальном самосознании, о его губительности. Он тут же с помощью цитаты из Достоевского развивает эту «мысль»: речь начинает идти о губительности еврейского национального

самосознания уже не для самой еврейской нации, а для всей Европы и всего человечества.

Между таких передержек и расположена главная мысль П. Горелова, главная цель его стараний — утверждение, что почвой, рождавшей образы «Доктора Живаго», служил «тайный страх... безвозвратной утраты своей национальности». Почва эта, по выражению П. Горелова, приоткрывается «через персонажа», но стоит на ней, естественно, сам Пастернак, еврей по происхождению. Объяснять П. Горелову, что *русский национальный* художник Борис Пастернак к такого рода тайным страхам отношения не имел и что его роман вырастал на совсем другой почве, — занятие бесполезное. Уж если сами поэзия и проза Пастернака его в этом не убедили, то ему вряд ли что объяснишь. Зато становится ясно, чей же голос звучит в заметках П. Горелова, от чьего имени он «размышляет».

Мы наблюдаем сегодня не только процесс восстановления отечественной культуры во все более полном объеме, но и сопротивление этому процессу, если не усиливающееся, то становящееся изощренной. Оно исходит от тех, кто удобно, с комфортом расположился в поле современной «советской культуры». Это пестрая среда: комфорт одних питают социальные и материальные привилегии, комфорт других — иллюзии великорусского национализма. Сложилась эта среда исторически. Тут придется отойти, хотя и далеко, но отнюдь не в сторону.

В течение двух-трех десятилетий после Октября в России была ниспровергнута, разгромлена, изгнана за рубеж, вытеснена в подполье вековая общечеловеческая культура. На ее месте начала складываться культура еще небывалого типа — не знающая тех духовных и нравственных ценностей, которые в каждой стране по-своему веками вырабатывало человечество. Она и получила наименование социалистической культуры, искусства социалистического реализма. Сегодня уже почти всем ясно, что это было лишь временное отступление от нормы. Тем не менее эта временная культура, называвшая себя «новой», несколько десятилетий выполняла функции духовного творчества в стране. Она создала свою классику — от В. Маяковского до Ю. Бондарева.

За минувшие десятилетия в ее массиве происходили, естественно, внутренние сдвиги. Они протекали неявно, в повседневном шелесте пустяков, карьер, амбиций, в борьбе за место на Парнасе, в шедшей исподволь смене имен, интересов, ориентиров, принципов. Громкие идеалы, ради которых в свое время классовое утверждалось над общечеловеческим, извращались, выветривались и либо подменялись идеями государственного, казарменного социализма, либо становились всего лишь фразеологией, скрывавшей суть происходящего. А свято место пусто не бывает, и чем ближе к нашим дням, тем отчетливее выдвигались и утверждались в сознании немалой части деятелей «социалистической культуры» идеалы иного рода — почвеннические, великорусские, националистические. Одну воинствующую проповедь сменила другая, классов-

вую нетерпимость — национальная. (Впрочем, очень часто они сосуществовали, хорошо уживаясь и дополняя друг друга.) Возникал новый, но столь же жестко навязываемый набор идей и имен. (Реестр таких имен, — самих по себе очень достойных, — содержится и в заметках П. Горелова, идеи же и у него подаются в уклончивой, неявной форме: из-за забрала словес П. Горелов, как и его товарищи по националистической идеологии, выглядит разве лишь на секунду.) К общечеловеческому гуманистическому опыту, без которого отечеству, как выясняется, все-таки не обойтись, культура этого типа оказалась маловосприимчива. Что, однако, и служит ей приговором.

П. Горелов со свойственной ему игривостью завершает свои заметки образом золотой рыбки. Я же напомним о золотом петушке. Такие возникающие из полунезбытия явления, как «Мастер и Маргарита», «Котлован», «Реквием», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба», самим своим присутствием обнажают недостаточность «нового» искусства, «социалистического» творчества, временность их бытования. Это относится и к тем, кто припеваючи живет на ренту догм 30—х и 70—х годов, и к тем, кто сменил их на новые, на химеры русского национализма. Им равно золотой петушок социального инстинкта кукарекает сегодня опасность. Вот чей «эстетический» заказ выполняет П. Горелов. Его заметки — очередной пробный шар тех сил, которым попросту не нужно, не выгодно возрождение общечеловеческой гуманистической культуры в нашей стране.

Апрель — июнь 1988

МАНДЕЛЬШТАМ В ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Поэзия Мандельштама не так легка для восприятия. Его творчество — образец высокой, даже изощренной поэтической культуры. Поэтому оно во многом до сих пор остается как бы достоянием знатоков и ценителей этой культуры, достоянием людей с гуманитарным, даже филологическим мышлением. Не случайно и для исследователей объектом служит прежде всего первый период творчества Мандельштама — период «Камня» и «Tristia», — когда именно поэтическая культура довела себе в его стихах. Во многом это оправдано. Но одновременно этим поддерживается представление о Мандельштаме как поэте, отстоявшем от социальной жизни страны, замкнутом лишь в мире образов культуры. А это уже несправедливо.

В действительности Мандельштам, как всякий выдающийся художник, был открыт всей полноте мира, а значит, и исторической действительности своего времени. Более того, он настороженнее и проницательнее многих других всматривался именно в социальный облик бы-

тия, стремился «следить за веком, за шумом и прорастанием времени». Главным предметом его поэзии в послеоктябрьские годы стали именно отношения личности с веком, с ее исторической средой. А потому Мандельштам выразил драмы и противоречия своей эпохи вернее и острее многих.

Хорошо известно, что в поэзии Мандельштама была достаточно долгая пауза — добрых 5 лет с 1926 по 1930 г., когда он не писал стихов. Столь же хорошо известны и причины этого молчания. На протяжении двенадцати послеоктябрьских лет Мандельштамом мучительно владело нараставшее сознание своей раздвоенности. Он сознавал и принимал назревшую справедливость происходившего революционного процесса. Но одновременно остро воспринимал трагические, оборотные стороны этого процесса, ту неизвестность, которую несет крутой разлом истории. И потому поэт ощущал, что оказывается между двух веков, двух миров, что напрасно пытается «своею кровью склеить двух столетий позвонки». Перефразируя собственные слова Мандельштама, можно сказать, что так и не смог найти своего места «черствый пасынок веков, усыхающий довесок прежде вынутых хлебов»...

В этих метаниях Мандельштам постепенно утрачивал чувство своей художнической правоты, своего права говорить о том, что считает нужным. Поэтому и прекратились стихи.

Кризис длился до начала 30-х годов. В 1930—1931 гг. он разрешился. Но это была не та развязка, к которой приучило критиков и историков литературы большинство советских писателей, — не по известной схеме «пережил полосу сомнений и принял затем новую социалистическую действительность и новую социалистическую идеологию». Мандельштам тоже оставил позади полосу сомнений, но ни окружающей действительности, ни утвердившейся в обществе идеологии не принял. Наоборот: выходом из кризиса стал полный разрыв, прямой конфликт с ними.

Еще Н. Я. Мандельштам заметила, что в новых стихах поэта начиная с осени 1930 года уже и в помине не было темы «усыхающего довеска». «Больной сын века» вдруг понял, что он-то и был здоровым, что его сомнения и содержали правду. В поэзии Мандельштама зазвучал голос отщепенца, знающего, почему он отщепенец, и дорожащего этой своей позицией.

Что же произошло между 1926 и 1930 годами, что внушило поэту чувство правоты в его разладе с действительностью?

Трагический путь, по которому пошла Россия с 1917 г., как раз тогда дал наглядные результаты: с конца 20-х гг., к 1930 г. возобладали, окончательно утвердился тоталитаризм как ложная, насильственная система развития страны и общества. В 20-е годы, в пору нэпа, вышедшее из лона революции общество уже несло на себе ее печать — печать насилия и беззакония, но оставалось тем не менее обществом открытых возможностей, неоднозначных перспектив. Теперь, доверив руководство

Сталину, оно избрало худшую из возможностей, отказалось от перспектив.

Следует признать, что советские писатели в своем большинстве не сумели осознать, оценить, отразить этот сдвиг. Они находились, стремились находиться внутри начатого революцией движения и не заметили, что само движение идет уже по совсем другому руслу. Мандельштам был в числе тех, с кем этого не произошло. Казавшийся далеким от проблем дня, поэтом не от мира сего, он — в отличие от многих, усиленно занимавшихся такими проблемами, — чутко и точно уловил зловещий смысл происходившего в стране, в обществе.

Мрачный облик возникающего в стране режима обесценил для Мандельштама идеалы революции. Они потеряли для него смысл и интерес. Будем ли мы сегодня его за это винить, на этом ставить ударение? Кто хочет, пусть это делает. Мне кажется куда более важным другое — что Мандельштам в острейшей поэтической форме запечатлел для веков, для потомков несогласие человеческого разума и человеческой совести с бесчеловечным, враждебным самой жизни социально-политическим режимом, с попыткой навязать обществу, народу враждебные им, бесчеловечные формы развития.

Мандельштам из тех немногих, кто спас честь русской литературы. Какова была бы ей цена, если бы она в полном составе прошла мимо одной из величайших драм в истории своего отечества? Если бы, скажем, от эпохи, когда был сведен на нет цвет наций России — ее крестьянство, остались бы только «Поднятая целина» и «Страна Муравия»? К счастью, остались еще «Котлован» и яростные стихи Мандельштама.

С началом 30-х годов генеральная тема зрелой лирики Мандельштама — тема разлада с жизнью освобождается от мотивов раздвоенности, неполноценности, от сознания собственной вины. Теперь это разлад не с самим собой, а именно с окружающей жизнью. Начинает звучать не подчеркнутый, а иногда и прямой вызов ей и готовность принять ее ответные удары. Анна Ахматова сказала в свое время: «....Мы ни единого удара не отклонили от себя». Именно об этом сейчас с достоинством и бесстрашием говорит Мандельштам. В его стихах мы ощущаем и содержание перед мерзостями существующей действительности, и одновременно неуступчивое чувство равенства своих внутренних сил с ее силою.

Я с горящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
Дай-ка я на тебя погляжу —
Ведь лежать мне в сосновом гробу!

.

Тишь да глушь у нее, вошь да мша,
Полутюрка — полутюрка.

— Ничего, хороша, хороша!
Я и сам ведь такой же, кума.

Рядом с этим проходит мотив отказа от иллюзий, от былых надежд на лучшую жизнь. Лирический герой Мандельштама расстается с ними как бы без сожалений, чуть ли не весело. Но это веселье отчаяния, отчаянность человека, которому уже нечего больше терять.

Все, Александр Герцович,
Заверчено давно,
Брось, Александр Скерцович,
Чего там! Все равно!

При этом отказ от иллюзий — вовсе не отказ от высоких общечеловеческих ценностей. Мандельштам уверенно подтверждает верность именно тому, за что его не признают современники.

Сохрани мою речь навсегда
за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья,
за совестный деготь труда...

Нет смысла расшифровывать такие строки буквально, но речь здесь идет именно о стойкости духа, о трудном долге быть верным человеческой совести. Именно за это просит поэт своего воображаемого и всемогущего собеседника сохранить его речь навсегда. Можно надеяться, что просьба выполнена.

Однако не напрасно Мандельштам говорит здесь еще и о «привкусе несчастья и дыма» в своих речах. При всем стоическом мужестве его героя и уверенности в своей правоте из стихов поэта не уходят сильнейшие ноты тревоги, мрачные предчувствия, острая скорбь. И этой своей стороной поэзия Мандельштама надолго останется в отечественном искусстве. Она всегда будет близка тем, кому в разные времена приходилось и придется испытывать душевное смятение, откликающееся на гнет обстоятельств, на тревожный шум времени.

Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.
Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

И. Эренбург вспоминал, как эти строки Мандельштама повторяла в 1945 году ленинградка, вернувшаяся в вымерший за блокаду город. И вместе с тем эти мотивы Мандельштама исторически вполне конкретны: они запечатали психологическую и духовную атмосферу начинавшихся сталинских лет — тяжких, двусмысленных и опасных.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Помимо прочего трагедийные стихи Мандельштама есть еще и его вклад в психологические возможности отечественной лирики. Поэзия тех и последующих лет предпочитала «петь и смеяться, как дети, среди упорной борьбы и труда». Мандельштам же раздвигал само поле ее действия. Ведь страдание — такая же достоверность человеческого бытия, как и радость. Его и включал Мандельштам в поле действия лирики, обогащая ее выразительные средства, психологический язык.

Неверно было бы, однако, представить Мандельштама сейчас только однообразным трагиком, сосредоточенным на своих тревогах, своем разладе с жизнью. Он всегда великолепно чувствовал и передавал достоинства мира — и телесное, вещественное богатство его облика, и скрытое за ним внутреннее, духовное совершенство вещей и явлений. И в наступившую пору — пору отщепенства гармония не оставляла Мандельштама. И в эти годы появляются стихи, где все так же, как и в счастливые годы молодости, предметно, вещественно утверждается жизнь. Особенно привлекает в стихах этой (да и любой другой) поры открыто выраженная любовь к людям. Поэт говорит о своей привязанности к современникам и соотечественникам — к тем, кого называют «народом». Это чувство равного к равным.

Как люб мне натугой живущий,
Столетьем считающий год,
Рожающий, спящий, орущий,
К земле пригвожденный народ.

Так что однообразным трагиком Мандельштам не был. Между тем у него были все основания сосредоточиться на бедах и лишениях. В ноябре 1933 года поэт совершает самый дерзкий из своих поступков. Правильнее назвать его актом огромного гражданского мужества. Он пишет стихотворение о Сталине, лишь в 1988 году опубликованное наконец и у нас в стране.

Эти широко известные ныне стихи — прямая реакция Мандельштама на происходившее вокруг. Весной 1933 года поэт в Крыму увидел выселенных с Кубани раскулаченных крестьян, умиравших с голоду на чужих улицах. Есть поэтическое свидетельство этому:

Холодная весна. Голодный Старый Крым,
Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же серенький, кусающийся дым.

.
Природа своего не узнает лица,
А тени страшные — Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца.

Думаю, что Мандельштам видел и другие страшные последствия сталинской коллективизации и давно начавшегося террора. Не видеть их мог лишь тот, кто не хотел. И вот этого — чудовищного насилия над народом, над живой плотью нации — Мандельштам простить Сталину не пожелал. Он захотел во всеуслышание сказать, что он о нем и о его власти думает. Вот откуда строка: «... Только слышно кремлевского горца, душегуба и мужикоборца». (Распространен вариант и с другой строкой. Но неизвестно, какой истиннее.)

Было бы неверным считать эти стихи просто «эпиграммой». Карикатурные, шаржевые интонации не должны заслонять поразительно точных и прозорливых строк.

Мы живем, под собою не чуя страны...

Ведь действительно, литературная и культурная среда все больше отдалялась от реальных бедствий страны. Эти бедствия перестали попадать в поле зрения тех, кто слыл «мастерами культуры».

Наши речи на десять шагов не слышны.

Действительно, все тише, совсем едва слышно звучало правдивое и точное суждение.

...А слова, как пудовые гири, верны —

— удивительное по точности определение сталинских речей: нарочито простые, доходчивые, округлые, как гири, по форме, они на деле упрощали, огрубляли явления, придавая им железную жесткость, пудовую тяжесть.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей —

— в самом деле, в сталинском окружении, высшем руководстве страной все меньше становилось людей революционного долга и веры и все больше равнодушных к людям безликих исполнителей верховной воли, чья голова легко поворачивалась на тонкой шее в любую указанную сторону.

Для Мандельштама это стихотворение было именно поступком, сознательным гражданским актом. Никогда не заботившийся о том, что-

бы быть понятным читателю, он это стихотворение сделал общедоступным, прямым и легким для любого восприятия. И Мандельштам отлично понимал, на что идет, давая этим стихам пойти в оборот. Надежда Яковлевна утверждает, что он почти не сомневался, что будет расстрелян. А Анна Ахматова вспоминала, как он именно в эти месяцы сказал ей: — Я к смерти готов.

Так и произошло, но исполнение приговора судьбы было отсрочено воронежской ссылкой.

Воронежские стихи — последний этап творчества Мандельштама, по меньшей мере не уступающий предыдущим. Н. Я. Мандельштам пишет, что «Воронежские стихи» — это поэзия ссылки и гибели. Нельзя с этим согласиться. «Воронежские стихи» — гораздо больше, чем только книга гибели и ссылки. Разумеется, ссылка накладывает на них свой мрачный колорит. Это стихи гонимого, лишаемого свободы, предчувствующего конец поэта. Однако не меньше значит в них сильнейший мотив непокорности, несломленности, сохраняемой независимости духа. Хочу остановиться всего на одном примере — достаточно известных «Стансах» 1935 года.

Я не хочу средь юношей тепличных
Разменивать последний грош души,
Но как в колхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу, — и люди хороши.

Автор вступительной статьи к собранию стихов Мандельштама в серии «Библиотека поэта», долгие годы остававшемуся у нас единственным, А. Дымшиц утверждал, что здесь выразился «дух приобщения» поэта «к новой жизни». Это не так. Наоборот, Мандельштам отказывается приобщаться к окружающей его социальной реальности, отказывается от близости с воспитанным ею поколением — с поколением «юношей тепличных», выращенных в искусственной идеологической атмосфере и не знающих той действительной жизни, которую знает лирический герой.

«...Как в колхоз идет единоличник», — то есть не радостно, не с открытой душой, а вынужденно, потому что нет выбора, просто нет вокруг иного мира. Но мир и люди тем не менее хороши — все так же хорош для поэта «рожающий, спящий, орущий, к земле пригвожденный народ».

Вот почему во второй строфе мы читаем:

Люблю шинель красноармейской складки,
Длину до пят, рукав простой и гладкий...

Тут речь о шинели, которую носят, став солдатами, простые люди. Но в следующей, третьей строфе — намек на шинель уже другую:

Проклятый шов, нелепая затея,
Нас разлучили. А теперь, пойми,
Я должен жить, дыша и большевея
И, перед смертью хорошея,
Еще побыть и поиграть с людьми!

«Проклятый шов» — это голубой кант на шинелях внутренних войск НКВД, на шинелях тех, кто вез поэта в Чердынь, кто осуществлял «нелепую затею», разлучал Мандельштама и его героя с людьми, с теми, кто в шинели «красноармейской складки».

Тем не менее — «Я должен жить, дыша и большевея». Эта строка повторяется дважды:

Я должен жить, дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь, сам-друг.
Я слышу в Арктике машин советских стук,
Я помню все — немецких братьев шеи,
И что лиловым гребнем Лорелеи
Садовник и палач наполнил свой досуг.

Не нужно быть специалистом-филологом, чтобы понять смысл слов: «Работать речь, не слушаясь, сам-друг» — делать свое дело, не подчиняясь, в отличие от «юношей тепличных», идеологическим наставлениям, оставаясь самим собой. Сложнее ассоциативное содержание строк: «...Лиловым гребнем Лорелеи садовник и палач наполнил свой досуг». Имеется в виду Гитлер, который так же выращивает в своих садах собственное поколение юношей тепличных — людей, причисляемых на один лад «гребнем Лорелеи», то есть националистическим.

О последней строфе «Стансов» точно сказала Анна Ахматова:

«Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен: «И в голосе моем после удушья Звучит земля — последнее оружье»».

И действительно, может быть, самое поразительное и притягательное в «Воронежских стихах» — это мощный взлет духа, порыв к жизни, людям, широте мира, к основе жизни — земле. Сосланный в Воронеж без права выезда и без средств к существованию, фактически заточенный в нем, почти ни в ком не находивший там сочувствия, травимый местными прислужниками власти, Мандельштам вовсе не глядит на этот город как на темницу. Наоборот, вопреки всему он и здесь находит все достоинства, обаяние, красоту мира.

Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин
И мглой, и холодом, и выюгой.

В роскошной бедности, в могучей нищете
Живи спокоен и утешен,—
Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласый труд безгрешен.
Несчастлив тот, кого, как тень его,
Пугает лай и ветер косит,
И беден тот, кто, сам полуживой,
У тени милостыню просит.

С высокой силой звучит превосходство над обстоятельствами, над теми, кто, казалось бы, решает его судьбу.

Пожалуй, именно в этом главный урок Мандельштама. Перед нами редкий пример личности, не пожелавшей согласиться с враждебными людям, народу, жизни социальными обстоятельствами, не уступившей им гуманистических ценностей, погибшей, но не сдавшейся им. Этот скрытый, но мощный пафос противостояния обстоятельствам, превосходства над ними значит в наследии Мандельштама не меньше, чем та высокая поэтическая культура, которая давно и по праву снискала признание.

Бытующий до сих пор миф о Мандельштаме как поэте, стоявшем в стороне от социальной действительности, не так безвреден, как можно подумать. Некоторые в простоте душевной полагают, что это придает достоинство Мандельштаму: поэт как бы остается на дистанции от крайностей эпохи, от ее сомнительных свойств. На деле этот миф служил ложному, постыдному делу — он позволял оправдать отсутствие Мандельштама в общепризнанных обоямах имен, оправдать сам факт, что наследие одного из величайших русских поэтов XX века до сих пор было — да и остается — труднодоступным для читателей.

Этот миф нужно окончательно опровергнуть. И творчество Мандельштама 30-х годов дает для этого прекрасный материал. Нисколько не потеряв в поэтической культуре, его стихи этой поры до краев наполнились одной из вечных и главных тем мировой поэзии — темой отоношений личности с веком.

Февраль 1988

СОДЕРЖАНИЕ

Прогулки с Шафаревичем и без	3
«Бедствие среднего вкуса», или Выговор Борису Пастернаку	11
Жизнь и смерть доктора Живаго	25
Мандельштам в тридцатые годы	39

ВОЗДВИЖЕНСКИЙ Вячеслав Геннадиевич

ПРОГУЛКИ С ШАФАРЕВИЧЕМ И БЕЗ

Редактор Н. И. А ж г и х и н а

Технический редактор Т. Я. К о в ы н ч е н к о в а

Сдано в набор 12.10.91. Подписано к печати 18.11.91. Формат 70 × 108¹/₃₂.
Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10.
Усл. кр.-отт. 2,28. Уч.-изд. л. 3,20. Тираж 80000 экз. Зак. № 979. Цена 20 коп.

Типография издательства «Правда». 125865 ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

**В СЕРИИ «БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК»
ВО ВТОРОМ ПОЛУГОДИИ 1991 ГОДА
ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:**

- И. КОНСТАНТИНОВСКИЙ «Тайна земли обетованной»;
А. ПЛАТОНОВ «Технический роман»;
В. КАРДИН «К вопросу о белых перчатках»;
А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ «РОССИЯ — POESIA»;
В. ТОКАРЕВА «Старая собака»;
З. ГИППИУС «Последние стихи»;
В. ЕРОФЕЕВ «Попугайчик»;
Ф. ИСКАНДЕР «Поэты и цари»;
А. ХУРГИН «Лишняя десятка»;
Н. ИЛЬИНА «Власть тьмы»;
Н. КОРЖАВИН «Письмо в Москву»;
П. СТРУВЕ «Скорее за дело!»
Л. РАЗГОН «Перед раскрытыми делами»;
Б. СЛУЦКИЙ «О других и о себе»;
Б. АХМАДУЛИНА «Побережье»;
Д. БАКИН «Цепь»;
В. СОЛОУХИН «Наваждение»;
Л. ПЛЕШАКОВ «Как трудно стать самим собой»;
Н. КЛЮЕВ «Песнь о Великой Матери»;
Б. ЧЕРНЫХ «Маленький портной»;
И. ИРТЕНЬЕВ «Елка в Кремле»;
Н. ИВАНОВА «Гибель богов»;
М. ЗАРАЕВ «Провинция»;
А. СОПРОВСКИЙ «Начало прощания»;
М. БУЛГАКОВ «Был май».