

АВТОР И ГЕРОЙ В РОМАНАХ ЛЕРМОНТОВА И ПАСТЕРНАКА

(“ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ” — “ДОКТОР ЖИВАГО”)

Исследователи “Доктора Живаго” иногда указывают на сходство этого романа с некоторыми из “больших” романов XIX века. Изредка в перечнях возможных объектов сравнения мелькает и упоминание о “Герое нашего времени”,¹ однако типологическое сопоставление романов Лермонтова и Пастернака, кажется, никогда не предпринималось. Между тем, для такого сопоставления имеются достаточно серьезные основания.

Прежде всего, можно обратить внимание на сходство самих ситуаций появления “Героя нашего времени” и “Доктора Живаго”. В обоих случаях поэт-лирик стремится дополнить свое поэтическое творчество большим сочинением в эпическом роде. И в обоих случаях одна за другой следуют несколько не вполне удовлетворительных (а потому и не завершенных) попыток написать роман. У Лермонтова это работа над неоконченным “Вадимом” (1832—1834), а потом над незаконченной “Княгиней Лиговской” (1836). У Пастернака это незаконченная работа над романом с предположительным названием “Три имени” (1917—1921), затем попытка написать большое прозаическое сочинение, названное вчерне “Революция” (1929—1937), а еще позднее — отчасти осуществленный замысел “Записок Патриария Живульта” (1936—1938).² И лишь в самом конце творческого пути приходит черед для попытки завершенной и приносящей шумный успех: в обоих случаях пишется и публикуется роман, который приобретает по крайней мере не меньшую популярность, чем лирика написавшего его поэта.

Сходство двух линий творческой эволюции оборачивается некоторым сходством поэтики двух романов. В каждом из них обнаруживается сочетание противоположных художествен-

ных начал — эпической объективизации изображаемого (или, во всяком случае, ясно обозначенного автором стремления к этому) и не менее заметных проявлений поэтической по своему происхождению субъективности. Тяготение к ней дает о себе знать уже в построении сюжетов, где так или иначе проявляется концентрация сюжетного материала вокруг фигуры главного героя, во многих отношениях близкого к автору.

В романе Лермонтова сосредоточенность сюжета вокруг такого героя несколько уравновешена многосубъектной структурой повествования, в романе Пастернака — устремленностью к “панорамному” изображению исторических событий или включением в повествование частных эпизодов, не связанных прямо с историей Юрия Живаго. И тем не менее все эти отделенные от героя субъектные сферы, действующие лица и сюжетные события, в сущности, играют по отношению к нему вспомогательную роль, составляя то контрастный, то проясняющий, то оттеняющий его фон. Сюжетное главенство героя в обоих случаях остается непоколебленным от начала до конца, в результате оно и там и тут оказывается сродни центральному положению лирического субъекта в стихотворных композициях.

Существенно и другое — в обоих романах важную роль играет дневник главного героя, где на первый план выдвинуты его субъективные переживания и размышления, прямо открытые читателю. В “Герое нашего времени” введение дневника превращает Печорина в рассказчика трех новелл-повестей, вместе составляющих большую часть романа. В “Докторе Живаго” удельный вес дневника в повествовании не так велик, но существенно его срединное положение.³

В обоих случаях дневник героя особо важен для понимания смысла романа как целого. У Лермонтова, при концентрическом (а не линейном) развертывании сюжета, “Журнал Печорина” становится решающим его звеном, несущим объяснение всего, что читатель узнал о герое. И у Пастернака, по наблюдениям Е. Фарино, содержание дневниковых записей Юрия Живаго есть “выявленный смысл пережитой реальности”.⁴ Здесь особенно важна соотнесенность “внутреннего” времени записей (ведущихся на протяжении зимы, но включающих воспоминание о предшествующей весне и лете) с универсальным космическим циклом: “<...> записанный доктором годовой цикл,— заключает Фарино,— призван выражать открывющиеся ему тайны бытия”.⁵

Далее можно отметить, что в обоих романах фрагментарность рассказа сочетается с особой ролью многозначных поэтических лейтмотивов, образующих в совокупности “мерцающий” символический подтекст. Сходны способы выделения этих мотивов на фоне остального текста (прежде всего приближенность соответствующих фрагментов к формам поэтической речи), типологически сходны объединяющие их связи (ритмические и ассоциативные), сходна суггестивность их содержания, сходна их близость к устойчивым мотивам из лирики авторов обоих романов. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить, например, природу, функции и контекстуальные связи сквозных поэтических мотивов “звезд”, “гор” и “моря” в романе Лермонтова с аналогичными свойствами мотивов “бури” или “свечи” в романе Пастернака.

Можно указать и на то, что в обоих романах действует собственно поэтический прием “кольцевого” построения. В “Героем нашего времени” этот эффект достигается просто: действие начинается и заканчивается диалогом одного из рассказчиков с Максимом Максимычем. В романе Пастернака “кольцевой” эффект несколько завуалирован, но на уровне символического сверхсмысла он еще более силен: в начале романа и в конце его ударным моментом является эпизод похорон; в конце хоронят самого Живаго, в начале — его мать, но начальный эпизод строится таким образом, что может быть воспринят как символический прообраз похорон героя в конце.⁶

Отметив это, по-видимому, следует остановиться. Ясно, что, продолжая наблюдения в том же направлении, мы все время будем обнаруживать более или менее типичные признаки “прозы поэта”, характерные для самых разных явлений, возникающих на стыках “поэтических” и “прозаических” эпох. Установить причастность обоих романов к этой широкой типологической общности, несомненно, полезно. Однако, на наш взгляд, гораздо интереснее черты сходства более специфического и интимного, которое тоже может быть обнаружено типологическим сопоставлением романов Лермонтова и Пастернака. Но чтобы выявить это специфическое сходство, необходимо развернуть начатое сопоставление по-иному. Следует обратить внимание на особое взаимоотношение автора и героя, связанное с особым взаимоотношением автора и текста. И то и другое прослеживается в обоих сопоставляемых романах.

Характеризуя композицию “Героя нашего времени”, В. Набоков отмечал, что “в последних трех рассказах”, составляющих дневник героя, “мы оказываемся с Печориным лицом к лицу”.⁷ На самом деле происходит иное: именно начиная с этого момента герой уже не повернут лицом к читателю, потому что в пределах своего “журнала” он воспринимается уже не извне, а изнутри. Более того, в пределах “журнала” (то есть в пределах повествования от первого лица) его субъективное восприятие и субъективное самосознание становятся призмой, сквозь которую пропускается сюжетный материал. Несколько иначе действует подобный принцип у Пастернака. Объективное, ауториальное повествование в третьем лице многократно переведется во внутренний кругозор Юрия Живаго: в таких эпизодах пространственная и временная организация изображения по существу совпадают с его субъективной точкой зрения, психологическая интроспекция равносильна его самораскрытию, и, в общем, весь изображаемый внесюжетным повествователем мир показан так, как он воспринят, пережит и осмыслен героем изнутри сюжета. В сущности, можно говорить об использовании “персональной ситуации” или “скрытой формы *Jch-erzählung*” (если воспользоваться термином Б. В. Томашевского). Можно заметить, что число построенных таким образом эпизодов довольно значительно и что их удельный вес особенно возрастает во второй половине романа, в частях десятой-семнадцатой. По функции это напоминает появление дневника во второй половине “Героя нашего времени”.

Все это могло бы способствовать подлинно эпической стереоскопичности центрального образа, если бы главный герой был бы четко отделен от присутствующего в тексте образа автора, если бы перевод сюжетного материала в субъективный кругозор героя как-то совмещался бы с принципом авторской “вненаходимости”, с “избытком” авторского понимания, с “закрывающей” ролью автора (термины М. М. Бахтина). Но дело в том, что ни одно из этих условий в романах Лермонтова и Пастернака не соблюдается.

Позиция “вненаходимости”, конечно, так или иначе обозначена в каждом из них. У Лермонтова, например, герой представляет как один из нескольких композиционно равноправных субъектов повествования и притом как объект двух “чужих” рассказов (таково композиционное положение Печорина в повести “Бэла”

и в рассказе “Максим Максимыч”). Не менее важно то, что в авторском “Предисловии” к роману герой трактуется как “портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии”, т. е. как типическое обобщение, развернутое под выбранным автором оценочным углом зрения. Даже внутри вполне субъективного “Журнала Печорина” герой фигурирует как объект чужих объяснений или оценок (исходящих от Мери, Грушницкого, Вернера, Веры). Наконец, здесь же обнаруживаются пределы субъективного кругозора Печорина (например, поступки и эмоциональные реакции Грушницкого в определенный момент оказываются для Печорина непредсказуемыми). Всем этим автор, казалось бы, создает для себя широкую опору вне точки зрения героя.

Не менее широкой опорой как будто бы располагает автор и в романе Пастернака. Наряду с многочисленными эпизодами, где повествование сориентировано на “внутреннюю” точку зрения Живаго, в сюжет включены не менее многочисленные эпизоды, сориентированные, как уже сказано, на точки зрения других персонажей (Тони, Лары, Дудорова, Гордона и др.). Есть здесь немало и таких фрагментов, где повествование ведется с позиции объективного внешнего наблюдения или с позиции безличного авторского всезнания (так описываются исторические события). Главный герой включен в различные оппозиции с другими персонажами и проведен через сюжетные ситуации, которые дают материал, позволяющий читателю оценивать его “со стороны”. Некоторые оценки, данные с такой “сторонней” позиции, прямо введены внутрь повествования. Примером может служить резкое осуждение Юрия Живаго его старыми друзьями Гордоном и Дудоровым в 7-й главе 15-й части: точка зрения персонажей здесь как бы предвосхищает (или уже дублирует) естественные читательские реакции.

Однако и в том и в другом романе автор по существу не использует возможность занять “трансгридиентную” позицию по отношению к герою или, точнее говоря, использует эту возможность по преимуществу формально, не создавая прочных оснований для “завершающей” оценки героя извне. Условность “вненаходимости” автора в каждом из романов оказывается по-разному, но в каждом из них это качество вполне очевидно.

У Лермонтова образы трех субъектов повествования (автора, “путешествующего офицера”, который рассказывает “Бэду” и “Максима Максимыча”, и самого Печорина как автора “Жур-

нала”) композиционно разграничены, но границы между ними несколько размыты — прежде всего неотличимостью стиля некоторых фрагментов, принадлежащих разным субъектам. Стиль собственно авторского “Предисловия” к роману дублирует стиль “Предисловия” к “Журналу Печорина”, которое принадлежит “путешествующему офицеру”, якобы публикующему дневник героя. Стилистика двух “Предисловий” настолько однородна, что в непосредственном читательском ощущении оба они могут звучать как тексты одного автора. То же самое можно сказать о портретных характеристиках Печорина (в “Максиме Максимыче”) и девушки-контрабандистки (в “Тамани”). Первая принадлежит “путешествующему офицеру”, вторая — Печорину, но основные слагаемые описания и его организующие принципы совершенно аналогичны.

В “Докторе Живаго” сфера подобного дублирования расширяется, охватывая все речевое пространство романа. На всем его протяжении речь героя по своим лексическим, стилистическим и структурно-семантическим признакам неотличима от монологической речи автора, а оба речевых слоя практически неотличимы от использованных в романе объективно-повествовательных стилей. В итоге все эти как будто бы разные субъектные сферы фактически сливаются: по наблюдениям Л. Ржевского, “черты авторского образа и прежде всего его языковые черты <...> повторяются в речевой сфере героя, они как бы перекочевывают к нему от автора”.⁸ Другие наблюдения приводят к другим выводам: оказывается, в романе Пастернака немало описательных и повествовательных фрагментов, в которых стилеобразующая экспрессия как бы перекочевала к автору от героя.⁹ В итоге получается, что автор и герой на протяжении повествования многократно меняются местами. Эта особенность романа, в принципе, способна свести на нет авторскую “вненаходимость”. “Вненаходимость”, предполагая вживление в героя, не допускает в то же время слияния автора с ним.

Сводится на нет и возможность найти опору для извне идущей “завершающей” оценки героя в точках зрения других персонажей. Прежде всего, некоторые из этих точек зрения (по своим композиционно-смысловым функциям очень важные) оказываются апологетическими, образуя вокруг героя нечто вроде “резонирующей среды”¹⁰, в конечном счете создающей такое представление о нем, которое соответствует его явным или неосознанным желаниям. Главными фигурами этой “резонирую-

щей среды” в обоих романах являются любящие героя женщины (Вера в “Герое нашего времени”, Тоня, Лара, Марина — в “Докторе Живаго”). Отдельные мотивы, звучащие в их отзывах о герое, иногда перекликаются друг с другом — не столько буквальным смыслом, сколько эмоциональным тоном.¹¹

Другие точки зрения могут нести в себе и осуждение героя или, по крайней мере, ставить под сомнение ценность каких-то свойств его личности. Но такие точки зрения чаще всего сами “ожвачены” оценкой героя и превращены в ее объект. В “Герое нашего времени” это происходит, например, с оценками, исходящими от Грушницкого или даже от Вернера, в “Докторе Живаго” — с оценками, исходящими от Дудорова и Гордона. “Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности” (IV, 302). После этого несущая в себе осуждение героя точка зрения Вернера уже не может быть прочной ценностной опорой для нравственного суда над Печориным. То же у Пастернака. “Гордон и Дудоров расшибались проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича. Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений” (III, 474). На фоне этой “встречной” оценки теряют силу обвинения в черствости, эгоизме, безответственности и в “неоправданном высокомерии”, которые адресуют Юрию Живаго его старые друзья. Их оценки обесцениваются, между прочим, и постольку, поскольку автор-повествователь активно поддерживает “встречную” оценку, исходящую от героя: “Гордон и Дудоров не знали, что <...> упреки, которыми они осыпали Живаго, внушились им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать ...” (там же). Далее повествователь говорит о “подражательности прописных чувств”, “избитости” стереотипных рассуждений, наконец, о том, что “несвободный человек всегда идеализирует свою неволю”, и т. п.

Принцип нейтрализации оценок, способных послужить опорой для “завершающей” героя извне объективной авторской позиции, действует у Лермонтова и Пастернака практически повсеместно. Он дает о себе знать даже на том композиционно-смысловом уровне, где герою вполне серьезно противопоставлен его нравственный антипод (в “Герое нашего времени” эта

роль принадлежит Максиму Максимычу, в “Докторе Живаго” — Антипову-Стрельникову). При всей очевидности некоторых нравственных преимуществ каждого из антиподов героя ни тот, ни другой не становится его полноценным оппонентом. Этому препятствуют их столь же очевидная ограниченность и обреченность: утратившего свои иллюзии Максима Максимыча ожидает неизбежное душевное очерстование,¹² Стрельникова, прошедшего избранный им путь до его логического конца, — полная безысходность и самоуничтожение.

Даже, казалось бы, вполне объективные сюжетные обстоятельства “подыгрывают” героям, позволяя им сохранять такой ценностный “ранг”, по отношению к которому уже не может быть никакой “вышестоящей” инстанции. К примеру, одно из центральных событий повести “Княжна Мери” — убийство Грушницкого — кажется, дает основания для морального осуждения героя. Печорин убивает человека, в котором заговорила совесть, т. е. карает его вместо того, чтобы простить и тем помочь его нравственному возрождению (подобную перспективу ведь сам герой воспринимает как вполне возможную). Но предсмертный выкрик Грушницкого (“Стреляйте… Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места…” — IV, 298) придает выстрелу Печорина характер роковой неизбежности. А на уровне прступающего здесь же символического подтекста такая неизбежность приобретает возвышающий героя мистерийский смысл.¹³

В “Докторе Живаго” подобным же образом разрешаются уже несколько иные сюжетные ситуации, способные создать у читателя невыгодное впечатление о герое. Захваченный партизанами, Живаго избавлен и от жестокого объяснения с Тоней, разрушающего жизнь его семьи, и от мучительного разрыва с Ларой, который стал бы неизбежным, если бы семья все же сохранилась. Избавлен герой и от проявлений слабохарактерности, которые неизбежно сопутствовали бы его колебаниям, если бы они оказались длительными. Такой поворот сюжета надежнее всего исключает позицию суда над героем. Даже если оправдывающие героя мотивировки прозвучали бы в этой ситуации достаточно сильно, Живаго все-таки превратился бы в объект оценочных размышлений автора или читателя. Однако от такого превращения герой избавлен, и оценивать его с позиции “вненаходимости” трудно или некорректно: ситуация изображается

таким образом, что неизбежно воспринимается с “внутренней” точки зрения.

Действуют и другие приемы, посредством которых понимание героя, идущее изнутри, ограждается от исправляющей его объективной оценки извне. Ограниченнность объема статьи не дает возможности развернуть их характеристику. Поэтому необходимо вновь остановиться и отметить главное: в обоих романах герой уведен, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным. Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. Тем самым созданы предпосылки для того, чтобы читатель отождествлял автора и героя. И нет оснований полагать, что это происходит независимо от авторских намерений: в обоих случаях реальный автор, создающий текст романа, явно не стремится последовательно освобождать созданный в нем авторский образ и обозначенную в нем авторскую позицию от слитности с образом и позицией героя. Конечно, читатель, желавший отнести к герою объективно, найдет в каждом из романов основания для такого подхода. Но и читателю, который поддался обаянию героя и пожелал, сливвшись с ним, прожить в воображении интересную и значительную жизнь, подобную мечте, тоже предоставлена возможность осуществить свое желание. И сделать это тем проще, что нечто подобное уже сделал стоящий между героем и читателем автор романа.

* * *

Не случайно мысль о тождественности героя и реального автора (или, наоборот, автора и героя) повторялась многими критиками, писавшими о “Герое нашего времени” и “Докторе Живаго”; практически эта мысль стала “общим местом” в критической литературе о Лермонтове и Пастернаке. Сама по себе она представляется бесспорной — в отличие от некоторых суждений о характере и механизме отождествления автора и героя. Вот эта проблема, напротив, явно принадлежит к числу дискуссионных.

Чаще всего тождество автора и героя в романах Лермонтова и Пастернака объясняли лирической природой их центральных образов, да самих романов в целом.¹⁴ Печорин и Живаго рассматривались как лирические герои их авторов. Исходя из этого и решался вопрос о тождестве авторов и героев: речь обычно шла о лирике “в третьем лице”.

Подобная точка зрения требует уточнения. В “Герое нашего времени” и в “Докторе Живаго” действительно есть такие моменты, когда “постановка” героя в повествовании близка к важнейшим категориальным характеристикам лирического героя. В подобных ситуациях переживания Печорина или Юрия Живаго приобретают чисто лирическую абстрактность, освобождаясь от эмпирической определенности и типизирующего социально-психологического колорита, в котором отражается принадлежность героя к данной среде, профессии, культуре. Но, в конце концов, все это лишь отдельные моменты, не создающие, а скорее оттеняющие главную тенденцию. А главной тенденцией в каждом из двух романов является все же стремление автора наделить героя интересным характером и выразительной, впечатляющей значительной сюжетной историей. Как бы ни преподносилась эта история композиционно, но по своему смысловому назначению, по своей pragmatике она в каждом романе именно такова. Это авторское стремление расходится с творческой установкой, порождающей лирического героя. Как бы далеко не заходила конкретизация и объективация в лирике, она не направлена на создание характера лирического субъекта и целостной его истории.¹⁵ И в то же время созданные в двух романах характеры и истории не обладают, как мы убедились, “полнценной” эпической объективностью.

В общем, проблема заключается в том, что отсутствие (или условный характер) авторской “вненаходимости” в обоих случаях требует объяснения, лежащего за пределами оппозиции “лирика—эпос”. Представляется, что речь должна идти, скорее, о признаках того особого типа художественного мышления, который М. М. Бахтин определял как автобиографический. И в романе Лермонтова, и в романе Пастернака обнаруживаются характернейшие признаки именно автобиографического взаимоотношения героя и автора: автор здесь предельно близок к герою, и “они как бы могут обменяться местами”, при том, что в отличие и от эпоса и от лирики “активность автора здесь наименее преобразующая, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя”.¹⁶

Показательно, что мысль об автобиографической природе центральных образов “Героя нашего времени” и “Доктора Живаго” сразу же приобретала популярность в современной каждому из двух романов критике, причем степень ее распространенности нисколько не уступала популярности идеи о лирично-

сти обоих романов и их главных героев. Легко уживалась она и с мыслью об обобщенности и типичности этих героев. Отсюда — ее устойчивость. “Печорин — это он сам, как есть”, — писал о Лермонтове Белинский в письме к В. П. Боткину.¹⁷ А в статье о “Герое нашего времени” критик даже порицал создателя Печорина за это: “Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого <...> не видно в создании Печорина”.¹⁸ Сходную мысль (но уже, напротив, в порядке оправдания Пастернака) высказывал в своей статье о “Докторе Живаго” Д. С. Лихачев: “Перед нами род автобиографии”. И далее: “Живаго — выразитель сокровенного Пастернака”.¹⁹

Показательно и то, что сам Пастернак связывал происхождение характерной для его романа автобиографической модели творчества именно с опытом Лермонтова. “<...> То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма”²⁰, — писал он своему переводчику Юджину Кейдену 22 августа 1958 года (то есть примерно через два года после выхода в свет первого издания “Доктора Живаго” на русском языке).

Попробуем уточнить, какова направленность этого, по-видимому, лермонтовского по своим истокам, субъективно-биографического подхода к задачам творчества. Выделим, для примера, два различных решения вопроса, основанные на материале романа Пастернака. Для В. Н. Альфонсова “субъективно-биографический реализм” это прежде всего способ поэтического познания объективного мира: “Пастернаку был важен принцип Лермонтова — переживание мира через собственную жизнь”.²¹ Д. С. Лихачев, отмечая, что в истории явно автобиографического героя “удивительным образом отсутствуют факты, совпадающие с реальной жизнью автора”, делает акцент на задаче самораскрытия: “<...> Он (Пастернак. — В. М.) придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть свою внутреннюю жизнь”.²² И далее речь идет о том высоком трагико-героическом содержании, которое осталось скрытым в глубине реальной биографии автора романа, не получая в ней осозаемого воплощения.

Эти примеры вплотную подводят нас к одной из важнейших, на сегодняшний день, проблем в изучении “Доктора Живаго”. При всем их различии обе упомянутые концепции сходны в главном: обе они нацелены на поиски высоких объяснений для тех или иных особенностей романа Пастернака.

И такова главенствующая тенденция, определяющая направленность основной массы современных исследований, посвященных роману.²³ Тенденция эта закрепилась в ряде концептуальных формул, представляющих собой его краткие жанровые или семантико-функциональные характеристики: “лирическая эпопея” (И. Захариева), “риторическая эпопея” (К. Г. Исупов), “исторический роман” (В. Страда и др.), “роман-житие” (В. Гусев), “роман-притча” (С. Пискунова, В. Пискунов), “роман тайн” (И. П. Смирнов), “учебник свободы” (К. Степанян), “книга о бессмертии” (Э. Г. Герштейн), “роман-подвиг” (Е. Старикова, С. Елкина и др.), “взаимоусиливающий диалог Бога и Истории” (Г. Д. Гачев) и т. д. Даже самое скромное из этих определений (“исторический роман”) обычно предполагает нечто грандиозное. Имеется в виду обширная, при всей ее субъективности, “панорама эпохи”, конкретно — картина гигантского общественного перелома, отразившегося во множестве человеческих судеб. Иными словами — сочинение, родственное “Войне и миру” Льва Толстого.²⁴

Остальные характеристики подразумевают содержание еще более значительное: на верхней границе их оценочной шкалы “Доктор Живаго” рассматривается уже как сакральный текст, аналогичный частям Священного Писания. Можно вспомнить хотя бы многократно использованную в критической литературе формулу О. М. Фрейденберг (“особый вариант Книги Бытия”) или концепцию Д. Бетеа, трактующего роман Пастернака как особый вариант Апокалипсиса.²⁵ Можно напомнить и о наблюдениях Г. Померанца, который находил в завершающем “Доктора Живаго” лирическом цикле “своего рода Евангелие от Магдалины”.²⁶ Речь шла, таким образом, о тексте, сходном с текстами новозаветными.

Подобные определения, как и стоящие за ними концепции, соответствуют (в разной, конечно, степени) действительно существующим особенностям “Доктора Живаго”. Очевидно, что Пастернак создавал авангардный вариант классического русского романа. В “Докторе Живаго” отчетливо просматриваются свойственные русской классике высшие задачи и цели:

критика общества, суд над временем, экспериментальная проверка социальных утопий, постановка "последних" религиозно-философских вопросов, поиск путей спасения души и преображения мира. Сосредоточенность исследовательского внимания на этих аспектах вполне закономерна. Однако вряд ли можно примириться с тем, что преимущественный интерес к ним отвлекает от других, не менее реальных аспектов романа, аспектов более простых, "приземленных", может быть, "слишком человеческих" и для самого автора отнюдь не первостепенных, но по-своему тоже существенных, во всяком случае с необходимостью входящих во внутренний состав произведения, а в конечном счете важных и для развития всей русской культуры в целом. Представляется, что один из таких аспектов может выявить анализ субъективно-биографической основы "Доктора Живаго".

* * *

И опять для дальнейшего продвижения вглубь проблемы целообразно воспользоваться сопоставлением "Доктора Живаго" с "Героем нашего времени".

В центральной из повестей лермонтовского романа внимание героя-рассказчика сосредоточено на истории его отношений с княжною Мери. Эта история демонстрирует тип поведения, в котором наиболее адекватно выражается жизненная позиция героя. "<...> Первое мое удовольствие, — признается Печорин, — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость" (IV, 265). Обозначенной здесь цели самоутверждения как раз и служит жестокая игра с княжной Мери, которую ведет Печорин. Ради "насыщенной гордости" он манипулирует людьми, их чувствами, желаниями, надеждами и даже обстоятельствами, способными повлиять на ход событий. Многое ему удается, и не раз (во всяком случае до известной черты) он испытывает то самое удовлетворение, которого желал и добивался.

Читатели легко узнавали в таком поведении характерные черты байронического героя, перенесенного в мир аналитической прозы. Но для самого Лермонтова, по-видимому, не менее

важной была связь с другим художественным прообразом. Схема, определяющая развитие сюжетной линии Печорин — Мери, не была для Лермонтова новой. Он уже осуществил ее в неоконченном романе “Княгиня Лиговская”, где действовал герой, которого тоже звали Григорием Александровичем Печориным, и герой этот тоже вел со своей жертвой жестокую игру, имевшую целью самоутверждение.

Совпадение имен двух героев и основных черт их поведения в любовной интриге, совпадение видимых целей их действий приводит к вопросу о причинах, по которым все это перенесено Лермонтовым из одного романа в другой. В рамках поставленного вопроса особую важность приобретают некоторые изменения, сопутствующие переносу: нетрудно выяснить, что однажды использованные “блоки” включены в иной образ.

В “Княгине Лиговской” поведение героя описывается в формах объективного повествования, позволяющих ввести авторские мотивировки. И многие из них указывают на то, что источниками описываемых поступков Печорина I (назовем его так) являются те или иные разновидности комплекса неполноценности. Печорин I некрасив, неловок, не пользуется успехом у женщин, переживает это болезненно, не верит в то, что кто-нибудь способен его полюбить, наконец, он чувствует себя униженным тем безразличием, с которым столкнулся, когда впервые попал в петербургский свет. Автобиографическое происхождение любовной интриги героя (так же как и сопутствующих ей психологических объяснений) хорошо известно: давно замечено, что линия Печорин I — Негурова, какова она в “Княгине Лиговской”, дублирует реальную историю отношений Лермонтова с Е. А. Сушковой, описанную им самим в письме к А. М. Верещагиной (IV, 389—394). Таким образом, комплексы Печорина I из “Княгини Лиговской” — не что иное как собственные комплексы Лермонтова, превращенные им в предмет художественного исследования.

Позиция “вненаходимости” намечается уже в упомянутом письме, где само описание интриги еще окрашено оттенками самодовольства и мстительного торжества.²⁷ За самодовольным рассказом о случившемся следует признание, свидетельствующее о нравственной оценке ситуации и, в частности, о страхе перед тем, что “вы по письмам моим заметите, что я почти недостоин более вашей дружбы . . . ” (IV, 394). В романе же объективная позиция автора по отношению к собственному опыту

осуществляется изначально и вполне последовательно. Мотивировки, обнажающие комплексы героя (и, следовательно, стоящего за ним автора), обозначены с беспощадной ясностью, а последствия порожденного этими комплексами поведения включены в такой сюжетный контекст, который дает основания говорить о поражении или даже о “падении” героя: “борьба за то, чтобы стать выше света, оказывается борьбой за место в свете”.²⁸ В довершение всего автор показывает, что герой играет по отношению к героине, в сущности, такую же роль, какую по отношению к нему самому играет бездушная и пустая светская среда. Словом, результат отождествления автора с героем и, стало быть, характер взаимоотношения автора с текстом близки здесь к формулам Гоголя, утверждавшего в “Выбранных местах из переписки с друзьями”, что, передавая собственные “дурные качества” своим героям и далее беспощадно изобличая их в вымышенной истории, он тем самым нравственно исправлялся.

В “Герое нашего времени” взаимоотношение автора и текста существенно иное. Механизм, позволяющий автору внутреннее отождествлять себя с героем, действует и здесь. Используется та же схема любовной интриги, основу которой составляет автобиографический опыт. Сюжет наполняется действующими лицами и деталями обстановки, тоже связанными с автобиографическим опытом.²⁹ Действуют и другие, собственно художественные механизмы отождествления автора с героем, о которых уже шла речь выше. И все приемы, преобразующие материал в духе заявленной установки на типическое обобщение (“портрет, составленный из пороков всего нашего поколения”), не могут этого отменить. Но все автобиографические по своему происхождению психологические мотивировки, связывающие жестокую игру героя с теми или иными комплексами, исчезают почти бесследно. Печорин II наделен привлекательной внешностью и предстает неотразимым победителем женщин, он окружен ореолом светской известности, черты сословного аристократизма сочетаются в нем с признаками духовной исключительности и биологической “породистости”. И эта элитарная с любой точки зрения личность вознесена над всеми особым характером своих переживаний и своей судьбы. Даже на уровне собственно психологических мотивировок самоутверждение Печорина II объясняется как неукротимая потребность могучей натуры, нуждающейся в приложении своих неисчерпаемых сил

(см., напр.: IV, 266). А на уровне символического подтекста, образуемого мифopoэтическими лейтмотивами романа, жестокое удовольствие, находимое “в обладании молодой, едва распустившейся души” (IV, 265), приобретает метафизический (“демонский”) сверхсмысл.³⁰

Понятно, что позиция “вненаходимости” здесь чрезвычайно затруднительна, а на метафизическом уровне и вовсе невозможна: “сверхчеловеческий” смысл, скрытый в печоринском демонизме, возносит драму героя за пределы людской морали и основанного на ней суда. При всей очевидной катастрофичности этой драмы (судьба Печорина оказывается безысходно трагической) нет оснований говорить о том, что она используется автором ради саморазоблачения или самопреодоления. Отождествление автора с героем, по-видимому, имеет другую функцию: автор получает возможность психологически погрузиться в некоторые воображаемые ситуации и, погрузившись, обрести в них не свойственные ему, но желанные для него качества, а в конце концов прожить в воображаемой реальности другую, неизмеримо более ценную для него жизнь (трагизм входил в представление Лермонтова о достойной и желанной для него судьбе). Можно предположить, что в этой воображаемой жизни автор осуществляет свои давние мечты, берет реванш за все, что не состоялось, чего не доставало ему в реальном его существовании;³¹ он самоутверждается и испытывает при этом пусть иллюзорное, но психологически нужное ему удовлетворение.

Сходная функция “субъективно-биографической” модели творчества сразу же была замечена и в “Докторе Живаго”. Уже первые слушатели и читатели, знакомившиеся с рукописью неопубликованного романа, почувствовали, что автор отождествляет себя с героем (достаточно вспомнить известные отзывы К. И. Чуковского и К. А. Федина). Позднее, после выхода романа в свет, мысль об этом стала все чаще повторяться и возникали догадки о причинах такого отождествления. Среди прочих промелькнула и такая, которая связывала тождество автора и героя с проблемой преодоления комплексов автора. Вот как объясняла Н. Иванова появление в романе явно автобиографического героя, наделенного при этом совершенно иной историей жизни: “Пастернак был горько неудовлетворен своей жизнью, своим поведением, своим творчеством. И, работая над романом, донорски отдавая герою свою кровь, свои стихи, Па-

стернак в нем, в Юрии Андреевиче Живаго, прожил ту жизнь, которой ему не было стыдно, в которой он бы не каялся".³²

Тезис Н. Ивановой можно, по-видимому, расширить. Есть основание думать, что, отождествляя себя с героем, обладающим недоступными ему возможностями и живущим другой, более богатой и достойной чем у него жизнью, Пастернак внутренне освобождался не только от того, что считал нравственно постыдным, но и вообще от всего, что его так или иначе тяготило, что могло с какой бы то ни было точки зрения восприниматься как ущербность.

В мемуарах И. Берлина, сохранились свидетельства об "отрицательном отношении" Пастернака к своему еврейскому происхождению и о его "страстном, почти всепоглощающем желании считаться русским писателем, чьи корни ушли глубоко в русскую почву".³³ Самому Борису Пастернаку в его реальной жизни приходилось решать эту проблему трудно и болезненно. А Юрий Живаго освобожден от этой проблемы своей русской национальностью. Он может рассуждать об ужасах еврейских погромов, о необходимости растворения еврейства в христианской цивилизации, о национальной идеи и ее вытеснении идей свободной личности именно как свободная личность, а не как его друг Михаил Гордон, который самим фактом своего рождения вынужден (или, лучше сказать, обречен) обо всем этом рассуждать. Опять, как и у Лермонтова, автор романа может пережить в воображении ситуацию, для него желанную, но в реальности недостижимую.

Можно привести и другие примеры из того же ряда. Известно, что Пастернак страшился обвинений в конформизме и немало страдал от того, что мужественные проявления независимости (вроде отказа подписать письмо с требованием расстрела Тухачевского и Якира) чередовались в его жизни с участием в "ритуалах" советских писательских организаций и прочими действиями, подтверждавшими соблюдение официально установленных "правил игры".³⁴ Живаго полностью освобожден от этого и не только от этого, но и вообще от всего, что может сковывать или обременять человека, посвятившего себя литературе. Он свободен (или быстро освобождается) от любой идейной зависимости и в такой же мере — от любых эстетических догм. Кроме того Живаго — гений, не придающий своему писательству обычного в писательской среде значения, это писатель, не озабоченный необходимостью издания своих сочинений, реак-

цией критики и читателей, степенью своей известности или неизвестности и т. п. Для самого автора романа такое отношение к собственному творчеству то и дело оказывалось невозможным: Пастернак мучительно переживал неодобрение коллег, нуждался в их похвалах, искал возможности завоевать массовую аудиторию и даже, по свидетельству А. Гладкова, признавался, что “завидует” авторам “Цемента” и “Разгрома”, читаемым миллионами людей.³⁵

Герой “Доктора Живаго” освобожден от бремени общей “интеллигентской” ограниченности, сословной и профессиональной. Сделав Живаго одновременно выдающимся поэтом, гениальным ученым (естественником, историком, философом) и, наконец, гениальным врачом-диагностом, Пастернак придал ему почти ренессансную многогранность и укорененность в различных сферах бытия. К тому же у Живаго биография, если позволительно так выразиться, более “мужская”, чем у его автора: Пастернак изображает человека с жизненным опытом, которого он сам был лишен,— человека, прошедшего фронты мировой и гражданской войны, выдержавшего тяготы и ужасы жизни в таежном партизанском лагере, а потом долгие скитания по огромным пространствам одичавшей страны— без всякой помощи и защиты, в условиях первобытной борьбы за существование. Причастность героя к этой жестокой борьбе тоже важна для взаимоотношения “автор—текст”. В реальной биографии Бориса Пастернака немаловажную роль играли толстовские идеи оправдания, отказа от материальных благ и жизни трудами рук своих.³⁶ Юрий Живаго, в сущности, тоже их осуществляет, но осуществляет более естественно, а оттого и более полно: его земледельческие труды не похожи на интеллигентское дачное “хобби” (пусть даже на основе идейных убеждений). Это такое дело, от которого “напрямую” зависит жизнь. Примерно так же соотносится с реальной биографией Пастернака и оправдание его героя в последней части романа: женитьба доктора на дочери дворника, а затем превращение поэта и философа в пильщика дров, живущего поденной работой на квартирантов, намного реальнее осуществляют принципы толстовства, чем демократичный, в некоторых отношениях почти аскетический, но при всем том все же вполне интеллигентский образ жизни автора “Живаго”.

И если иметь в виду, что все преимущества героя перед автором созданы собственными усилиями автора, то общая напра-

вленность этих усилий ясна: как и в "Герое нашего времени", автор строит воображаемые ситуации, в которых, по-видимому, обретает все то, что оставалось для него желанным, но недосягаемым в пределах его реального существования. Автор, видимо, получает возможность психологически прожить в созданном им художественном пространстве не только более достойную, но и более богатую, более естественную и разнообразную, при всем ее трагизме, жизнь (к тому же трагизм и здесь входит в авторское представление о достойной судьбе поэта в чуждом ему обществе). И опять это иллюзорное, терапевтическое по своей функции, осуществление авторской мечты. Разница лишь в том, что установка, осуществляемая у Лермонтова осторожно и завуалированно, в романе Пастернака выражается с гораздо большей очевидностью.

* * *

В дополнение к сказанному можно отметить еще одно: решению терапевтической задачи в обоих случаях сопутствует почти одинаковое специфическое усложнение. Дело в том, что и у Лермонтова и у Пастернака иллюзорное преодоление собственных комплексов в фиктивной истории героя соседствует с энергичными и во многом успешными попытками преодолеть эти комплексы в реальных жизненных ситуациях.

Например, возвращение Лермонтова из первой кавказской ссылки в 1838 году (то есть в то время, когда уже шла работа над "Героем нашего времени") было почти триумфальным: возвращался поэт, окруженный ореолом мученика и героя, достигший победы над прежде равнодушным к нему окружающим миром. "Весь этот свет, который я оскорблял в своих стихах, старается осыпать меня лестью, самые хорошенъкие женщины выпрашивают у меня стихи и хвастаются ими как величайшей победой", — писал он М. А. Лопухиной (IV, 413). И какие бы перемены ни происходили в дальнейшем, они лишь усиливали в Лермонтове ощущение значительности собственной личности и судьбы.

Для Пастернака аналогичное значение имел самый факт работы над "Доктором Живаго", а потом решение опубликовать роман вопреки категорическому официальному запрету. Создание романа и его издание за границей, чреватое, как он ясно понимал, самыми тяжелыми последствиями, Пастернак воспринимал то как искупительную жертву, то как религиозный

подвиг иного рода (“долг, завещанный от Бога”, — см. письмо В. Т. Шаламову 10 декабря 1955). И вместе с готовностью пострадать он испытывал многократно засвидетельствованное ощущение счастья, гордое сознание высшего значения своего дела и своего “я” (см., напр., письмо Н. А. Табидзе 18 сентября 1953).

Но знаменательно, что в обоих случаях перспективы преодоления душевных конфликтов посредством реальных действий, устраняющих или сокращающих разрыв между действительным и желанным, вовсе не отменяет желания преодолеть эти же конфликты внутри эстетической иллюзии, созданной художественным творчеством. Не претендую на специальную психоаналитическую характеристику этого явления, ограничимся напоминанием об одном из популярных объяснений, лежащих именно в психоаналитической плоскости. “Человек <...> не довольствуется жалким удовлетворением, которое можно отвоевать у действительности”, — писал З. Фрейд в двадцать третьей лекции “Введение в психоанализ” и пояснял, что только фантазия может обеспечить “независимость получения наслаждения”.³⁷

Если же не ограничиваться объяснениями такого порядка (а они в применении к творческим ситуациям всегда недостаточны), то легко предположить, что преодоление комплексов работы творческой фантазии несомненно выполнило в интересующих нас случаях не только психологическую, но и какую-то собственно эстетическую функцию.

* * *

Прежде чем комментировать сделанный вывод, имеет смысл отметить еще одну типологически сходную особенность двух романов, по-видимому, родственную той, о которой только что шла речь.

В “Герое нашего времени” и “Докторе Живаго” обнаруживаются проявления некоторой нескладности, которую нельзя свести к обычной “неправильности” новаторских литературных произведений. В таких случаях речь по праву идет о художественных слабостях, в точном смысле этого слова.

В романе Лермонтова современники ничего подобного практически не заметили, даже наиболее враждебно оценивший “Героя нашего времени” С. А. Бурачок, находя содержание романа ложным “в основании” (“идея ложная, направление кривое”), вместе с тем признавал, что “внешнее построение романа хоро-

шо” и “слог хорош”³⁸. Однако позднее внимание критиков начинают привлекать различного рода “неувязки”, прежде всего сюжетные. На одну из них указал Б. М. Эйхенбаум: каким образом Печорин мог узнать о разговоре Вулича с убившим его пьяным казаком, если из описания как будто бы явствует, что эта сцена происходила без свидетелей, а умирающий Вулич ничего о ней не рассказал?³⁹ Несколько подобных же сюжетных несобразностей отметил В. Набоков, показавший, что в ряде ситуаций Лермонтов не заботится о том, чтобы мотивировать происходящее, а в некоторых других прибегает к помощи довольно неуклюжих композиционных связок.⁴⁰ М. Дрозда выявил несогласованность разных обликов “путешествующего офицера”, выступающего в качестве рассказчика двух первых повестей и издателя “Журнала Печорина”.⁴¹ А В. Шмид обратил внимание на противоречие между декларацией повествователя-издателя, предупреждающего, что в “Журнале Печорина” читатель найдет “историю души” (то есть динамику психологической эволюции героя), и очевидной статичностью созданной в “Журнале” картины душевной жизни.⁴² К этим наблюдениям можно было бы прибавить замечание о проникновении в роман мелодраматической риторики в духе вульгарного романтизма, которая здесь не всегда оправдана законами субъективной стилистики героя-рассказчика (“я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как жезло, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни” — IV, 289—290). И, пожалуй, можно усмотреть некоторую небрежность в совмещении различных (до полной противоположности) жанровых традиций — от аналитической исповедальной повести до мистериальной поэмы. Небрежность, впрочем, ощущается во всех отмеченных особенностях, и все они воспринимаются как нечто странное на фоне других черт романа — таких, как установка на сплошную мотивированность сюжета или отделанность слога. Утверждая определенные художественные принципы, Лермонтова как будто не чувствует себя связанным необходимостью их соблюдать.

В “Докторе Живаго” подобные “неувязки” намного заметнее. Слабости и провалы обнаруживали в романе еще в стадии чтения отдельных фрагментов рукописи, обнаруживали многие дружественно расположенные к Пастернаку люди, в том числе такие, как Вс. Иванов, А. А. Ахматова, А. С. Эфрон, К. И. Чуковский, Э. Г. Герштейн и др.; даже В. Т. Шаламов, многое в ро-

мане принявший восторженно, считал совершенно неудачными народные сцены. Затем, после выхода заграничных изданий “Живаго”, его признавали художественной неудачей многие западные критики и писатели.⁴³ Известен резкий отзыв В. В. Набокова о стилистическом разнобое в “Докторе Живаго”. После первых российских публикаций в конце 1980-х годов, в то время, когда литературной судьбе романа уже ничто не угрожало, некоторые из отечественных критиков тоже сочли возможным говорить о том, что в “Докторе Живаго” многое сделано плохо.

Перечень слабостей романа оказался в конце концов очень обширным. Указывали на неотличимость звучащей в романе устной речи от речи письменной, на “картонность” диалогов, в которых все их участники изъясняются на одном и том же “интеллигентском волапюке”, на фальшивость народных сцен, на непереносимую, почти нелепую в некоторых ситуациях, риторичность тех же диалогов и монологов (примером чаще всего служил внутренний монолог Лары над гробом Юрия Живаго).⁴⁴ Писали и о том, что Пастернак очень мало и неумело показывает изображаемых людей и события, что очень часто он скорее оповещает читателей о происходящем (иногда через посредство самих же действующих лиц), что авторское повествование то и дело оказывается чем-то вроде конспекта или набора деклараций.⁴⁵ Речь шла также о выдуманности некоторых характеров, об искусственности многих фабульных ходов, о том, что действующие лица появляются и действуют как бы по авторской подсказке — тогда и так, когда и как это нужно автору, независимо от логики сюжета.⁴⁶

Другие критики стремились парировать эти замечания, предлагая воспринимать роман с таких точек зрения, с каких его слабости начинали выглядеть достоинствами или, по крайней мере, получали то или иное оправдание.

Вот как отмечалось, например, замечание о “натянутой риторичности” монологов и диалогов “Доктора Живаго”: “Пусть читатель, чей слух задет неестественностью речей пастернаковских персонажей, мысленно перенесет все эти “разговоры” на сцену, причем не на сцену чеховского театра, а на сцену барочного или классицистического театра XVII века — и чувство неловкости и ненатуральности сразу исчезнет”.⁴⁷ Здесь, может быть, наиболее отчетливо сказывается главная исходная посылка всех подобных построений: “Доктора Живаго” предлагается

воспринимать не как роман, а как сочинение в каком-то ином роде или жанре. При таком подходе все несообразности действительно оказываются оправданы спецификой иных жанровых форм и традиций.

Скажем, отсутствие полноценных пластических образов людей и событий или недостаточность явно конспективных психологических характеристик находит объяснение в том, что сюжет романа интерпретируется как метафизический и даже мистический (Ф. Степун, Г. Померанц) или как символический (В. Воззвиженский), аллегорический (А. Ливингстон), параболический, житийный и т. п. Способность показывать, то есть воссоздавать живую особенность изображаемого, представляется при таком подходе излишней: “Постижения не всегда должны идти путем внешнего созерцания. Человеческих лиц, тел, движений постичь нельзя, не увида их глазами. Но душу можно постичь и в темноте: во мраке любви и смерти”.⁴⁸ А построение сюжета при помощи немотивированных встреч и “внезапных” исчезновений, выбивающихся из естественного хода событий, было оправдано сразу несколькими различными объяснениями. Один из полюсов их многообразия составляла концепция, связавшая это обилие “случайностей” с традицией приключенческих повествований, с возможностью создать в романе “привлекательное авантюрное пространство” — подвластное автору и предоставленное им в полное распоряжение героев.⁴⁹ Другим полюсом явились концепции, основанные на прочтении романа как притчи, поэтического мифа или как подобия сакральных текстов: они либо превращали “случайности” в провиденциальные “судьбы скрещенья”, либо сводили их к “мифологической взаимозаменяемости героев”, оправдывающей любые связи и переходы.⁵⁰ И, наконец, особое место занимала концепция, вводившая странности сюжетного построения “Доктора Живаго” к структурному принципу контрапункта.⁵¹

“Задним числом” можно констатировать, что все эти оправдательные объяснения “несообразностей” романа не были произвольными. Все они, в той или иной мере, выдержали испытание временем и ходом дальнейших исследований, который привел уже к пониманию того, что “Доктор Живаго” действительно сводит вместе структурные принципы разного происхождения. Кажется, можно признать это заключение итоговым и успокоиться. Конечно, оно объясняет далеко не все: за его пределами остаются все же те страницы, которые волей-неволей приходит-

ся признать написанными просто неудачно. Но все это можно по праву списать на “неопытность … мастера иной формы”,⁵² то есть опять воспользоваться категорией “проза поэта”.

Однако проблема вновь усложняется, если принять во внимание версию, исходящую от самого Пастернака. В разговоре со Всеволодом Ивановым он утверждал, что, работая над “Живаго”, он “нарочно пишет почти как Чарская”, потому что его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а “доходчивость”, он хочет, чтобы его роман читался взахлеб любым человеком, “даже портнихой, даже судомойкой”.⁵³ Такому замыслу, безусловно, соответствует и само обращение к беллетристической форме повествования, и использование авантюрных или мелодраматических приемов в сочетании с примитивной прозаической скороговоркой, соответствует ему и наивность словоупотребления, навлекшая на автора обвинения в “картонности” слога: все это действительно может быть рассчитано на массового читателя и вписывается в традицию “демократического” лубочного романа, о которой своевременно напомнил Б. М. Гаспаров.⁵⁴ Но признавая это, нельзя не замечать другого — того, что в романе немало особенностей, предполагающих читателя элитарного. На кого же, как не на него, рассчитана обрывистая передача сложнейших религиозно-философских идей, разбросанные там и сям многозначительные лейтмотивы, подразумеваемые мифологемы, сюжетные “криптограммы”, взывающие к рассекречиванию скрытого смысла?⁵⁵ В то же время от какой из двух противостоящих одна другой читательских аудиторий можно было ожидать той подвижности, гибкости и толерантности восприятия, которой требовала жанрово-стилистическая пестрота “Доктора Живаго”? Мог ли Пастернак, достаточно опытный в литературном деле, не понимать, что привлекающее одних способно оттолкнуть других; мог ли он надеяться удовлетворить одновременно все во многом взаимоисключающие читательские запросы?

Если теоретически подобный замысел и можно себе представить, то в самом тексте написанного романа не заметно усилия согласовать все то разнообразное, что в нем эклектически совместились. Зато здесь вполне очевидны признаки “небрежения формой”: человек пишет так, как ему хочется, позволяя себе не считаться с возможными последствиями и чувствуя, что он имеет на это право. Последнее тоже подтверждается прямыми признаниями Пастернака. Вот что писал он, например,

Н. П. Смирнову о работе над “Живаго”: “Я ... внутренне опустился, как ослабнувшая тетива или струна — я писал эту прозу непрофессионально, без сознательно выдерживаемого творческого прицела, в плохом смысле по-домашнему, с какой-то серостью и наивностью, которую разрешал себе и прощал” (V, 536). И опять благодаря сопоставлению с романом Лермонтова вырисовывается определенная динамика: то, что у Лермонтова лишь наметилось, у Пастернака достигло своего логического завершения.

* * *

Вряд ли следует еще раз напоминать о том, что отмеченные выше особенности двух романов в каждом из них характеризуют лишь отдельные аспекты художественного целого. Уместнее вспомнить здесь другое: каждая из отмеченных черт “Героя нашего времени” и “Доктора Живаго”, взятая отдельно, может рассматриваться как принадлежность очень широкого круга явлений. Скажем, терапевтическая функция (и, в частности, способность быть средством иллюзорного преодоления авторских комплексов) представляет собой распространенное свойство искусства вообще. “Небрежение формой” — тоже широко распространенная в искусстве черта. Но вместе взятые, воспринимаемые в сочетании, особенности эти наводят на мысль о проявлении в них какой-то специфической (отнюдь не всеобщей) закономерности. А сочетание здесь налицо: есть основание считать отмеченные особенности родственными и соподчиненными.

Отход автора от “вненаходимости” ради отождествления себя с героем и воображаемого преодоления собственных комплексов действительно сродни “небрежению формой”, которое тот же автор позволяет себе ради возможности писать “по-домашнему”, “как хочется”. Обе эти особенности представляют собой отклонения от высокой концепции авторства, которая декларативно обозначена в романах Лермонтова и Пастернака и выдвинута в них на первый план.

И Лермонтов, и Пастернак вполне отчетливо декларируют тезис о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится как решение одной из объективных задач мировой культуры, а сам автор — как орган общечеловеческого духа, необходимый для такого решения.

“Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины” (IV,

184) — это идея манифестируется в “Герое нашего времени” как непосредственно авторская. И тут же, в авторском “Предисловии” к роману, питавший роман индивидуальный творческий импульс (автору “просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает, и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал”) косвенно связывается с той же названной выше “надобностью” всего человечества (“болезнь указана”). Речь теперь идет уже не об исцелении, только о диагнозе, но о диагнозе, полезном для всех.

А в “Докторе Живаго” мысль об авторе как об органе сверхличных сил и объективной логики мирового развития превращена в чувство, приписываемое герою. В минуты поэтического вдохновения герой чувствует, “что главную работу совершают не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать <...> И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение” (III, 431). Но обозначенное таким образом соотношение субъективного и объективного не остается здесь только переживанием Юрия Живаго; современные исследования убедительно показали, что эстетические воззрения героя выражают в романе истинны, аксиоматичные для автора.⁵⁶

Все это конкретные проявления давнего представления об авторе, встречаемого в античной и средневековой литературе, по-своему вновь актуализированного классицизмом и романтизмом, сохранившегося в классическом “высоком” реализме и, наконец, унаследованного различными формами авангардизма в XX веке. Сущность такого представления удачно выразил К. Г. Юнг, по мысли которого, творец произведения искусства “в высочайшей степени объективен.., сверхличен, по-жалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек”.⁵⁷ В свете такого представления автору произведения искусства противопоказана ограниченность, обычно свойственная частному лицу. Становясь автором художественного произведения, приобретая статус творца, художник обязан возвыситься над этой своей частно-человеческой ограниченностью: “В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова “Человек”, колективный человек, носитель и ваятель бессознательно действую-

Доминируя в литературе Нового времени, эта концепция приспосабливает к себе многие из ее исторических изменений, не исключая возрастающей конкретизации и субъективизации авторского образа. Все характерные признаки такой концепции видны в “Герое нашего времени” и “Докторе Живаго”: отвергая утопические крайности, вытекающие из идеи “сверхчеловечности” автора,⁵⁹ и Лермонтов, и Пастернак демонстрируют верность самой этой идеи.

Но при всем том в обоих романах обнаруживаются проявления другой авторской позиции и другой авторской интенции, предполагающих право автора оставаться в своем произведении частным индивидом, с его личными прихотями, желаниями к даже слабостям. Рядом с позицией и интенцией сверхличного автора, претендующего на то, чтобы говорить “от имени духа человечества” (К. Г. Юнг), вырисовываются позиция и интенция единичного человека, который смеет просто быть таким, каким ему лично хочется и нужно быть. Абстрактный автор внутри текста, так же как и стоящий за текстом автор реальный, равно проявляет себя в обеих позициях и интенциях, бесконфликтно их совмещая.

Сходство подобных отклонений в двух романах, принадлежащих к разным эпохам, может служить основанием для некоторых выводов. По-видимому, есть основание говорить о существовании определенной тенденции развития, представляющей интерес с историко-литературной точки зрения. Именно это, по-видимому, имел в виду Пастернак, когда писал о “нашем современном субъективно-биографическом реализме” и связывал его происхождение с творчеством Лермонтова. Распространенность отмеченных выше черт “субъективно-биографической” модели творчества (так же как и тех или иных проявлений субъективного “небрежения формой”) подтверждается, даже если искать подтверждений в рамках одного только романа жанра. Например, в “Даре” В. Набокова или в “Мастере и Маргарите” М. Булгакова можно обнаружить тяготение к описанной выше тенденции. Подтверждается и генетическая связь этой тенденции в развитии романа именно с лермонтовским опытом: в предшествующей и современной Лермонтову литературе трудно было бы найти другое сочинение того же рода, где отклонения от “сверхличной” концепции авторства имели бы столь существенное значение.

Словом, налицо целая линия подспудных отклонений от основного направления литературной эволюции. Точнее, речь идет об альтернативном ее ответвлении, не позволяющем безусловно восторжествовать принципам “просвещенческой” художественной культуры, сориентированной на познание и преображение мира во имя сверхличных идеалов и ценностей. С “просвещенческой” системой ориентиров как раз и была связана в XVIII–XX веках концепция автора, возвысившегося над “прихотями, желаниями и личными целями”, присущими ему “в качестве индивида”. Она могла получать продолжение в утопических концепциях искусства как “жизнестроения”, могла существовать и вне подобного контекста, однако во всех ее вариантах сохранилась та неизменная логика, согласно которой автор “в качестве индивида” искусству не нужен. В русской литературе (в классической и даже авангардной) такая логика, пожалуй, была распространена шире чем где-либо и действовала, может быть, наиболее неукоснительно. Вот почему важно видеть, что рядом с этой системой и, в сущности, вместе с ней, не вступая с ней в прямое противоборство, существовала другая концепция авторства и другая тенденция литературного развития. Сейчас, на фоне “общей тупиковости больших художественных процессов”,⁶⁰ она имеет шансы оказаться перспективной.

Констатация существования и развития этой тенденции предполагает постановку нескольких дополнительных вопросов, важных для ее историко-литературной характеристики. Прежде всего, это вопрос о месте и роли этой тенденции в ситуации утверждения постмодернизма и постреализма, когда вчерашние отклонения становятся нормой. Буквально на глазах автор литературного произведения перестает быть мифической сверхличной фигурой и, проходя через стадию игры с многочисленными, одинаково случайными воплощениями, все больше становится просто самим собой (наиболее ярким примером может служить проза С. Довлатова). Терапевтическая функция искусства все очевиднее становится главенствующей, а “небрежение формой” — основным принципом современного формотворчества. Не меняются ли местами “периферия” и “центр”? Не происходит ли таким образом “канонизация” побочного — та самая, о которой много писали в свое время русские формалисты?

Не менее важны вопросы, способствующие выяснению исторического происхождения отмеченной тенденции. Возникла ли

она внутри “просвещенной” культуры — как некий противовес ее “надчеловеческой” доминанте? Или ее появление в культурно-исторической ситуации XIX–XX столетий было одним из многократных возобновлений той древней оппозиции, которая выразилась, скажем, в сосуществовании мифологического эпоса (обеспечившего утверждение народного идеала) и волшебной сказки (обеспечившей иллюзорную компенсацию за неосуществленность идеальных норм)?

Все эти вопросы требуют исследования, далеко выходящего за рамки публикуемой статьи. Оставаясь в ее рамках, можно лишь констатировать устойчивость отмеченной тенденции и сделать вывод о ее важности для русской культуры XIX–XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: Кондаков Б. В. Роман Бориса Пастернака “Доктор Живаго” и русский классический роман // Пастернаковские чтения. Пермь, 1990. С. 36.

² См.: Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака “Доктор Живаго” // Новый мир. 1988. № 6. С. 206, 207, 216–217.

³ Об этом: Юнггрен А. О поэтическом генезисе “Доктора Живаго” // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982. P. 236.

⁴ Фарино Е. Как Ленский обернулся Соловьевым Разбойником (Археопоэтика “Доктора Живаго”) // Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума. Budapest, 1991. С. 150.

⁵ Там же.

⁶ “Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. “Вот оно что. Тогда понятно”. — “Да не его. Ее”. — “Все равно. Царствие небесное...”” (Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. III. С. 7. В дальнейшем тексты сочинений и писем Б. Л. Пастернака, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по этому изданию, с указанием тома и страницы).

⁷ Набоков В. Предисловие к “Герою нашего времени” // Новый мир. 1988. № 4. С. 190.

⁸ Ржевский Л. О тайнописи в романе “Доктор Живаго” // Границы. Frankfurt a. M., 1960. № 48. С. 154.

⁹ Ржевский Л. Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака “Доктор Живаго” // Институт по изучению СССР. Исследования и материалы. Сер. I. Вып. 64. Мюнхен, 1962. С. 24.

¹⁰ А. П. Скафтыков использовал этот термин для характеристики одной из особенностей поэтики былины, заметив, что в ней все действующие лица, кроме героя и его противника, выполняют роль “резонирующей” среды, составляющей “фон и рельеф доблести героя”. См.:

Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. М.—Саратов, 1924. С. 95, 88.

¹¹ Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить хотя бы прощальное письмо Веры к Печорину с письмом Тони Громеко к Юрию Живаго.

¹² “Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда перед ним отдергивается розовый флер, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее преходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...” (IV, 224).

¹³ Подробнее об этом: Маркович В. М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Russian Literature. Vol. XXXIII–IV. Amsterdam. 1993. Pp. 487–488.

¹⁴ См., напр.: Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман “Герой нашего времени”. Л., 1974. С. 182. Суждения о лирической природе “Доктора Живаго”, как правило, восходят к статье Д. С. Лихачева, которая сопутствовала первой российской публикации романа (Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака “Доктор Живаго” // Новый мир. 1988. № 1).

¹⁵ См. об этом: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 76–77.

¹⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 132–133, 142–144.

¹⁷ Белинский В. Г. Поли. собр. соч. М., 1956. Т. XI. С. 509.

¹⁸ Там же. М., 1954. Т. IV. С. 267.

¹⁹ Новый мир. 1988. № 1. С. 5.

²⁰ Цит. по кн.: Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 72.

²¹ Там же. С. 73.

²² Новый мир. 1988. № 1. С. 5–6.

²³ В ряду немногих исключений можно выделить работу Б. М. Гаспарова, предложившего посмотреть на “Доктора Живаго” как на типичный образец “демократического” лубочного романа с характерными атрибутами развлекательного чтения. Не менее существенна общая характеристика созданной Пастернаком художественной структуры: “построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель..., а на целую парадигму различных явлений” (Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака “Доктор Живаго” // Его же. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993. С. 260, 262).

²⁴ См., напр.: Лосский Н. “Война и мир” Л. Толстого и “Доктор Живаго” Б. Пастернака // Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. Кн. 61.

²⁵ Betha D. M. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, 1991. Pp. 230–269.

²⁶ Померанц Г. Неслыханная простота // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 21.

²⁷ “Итак, вы видите, я хорошо отомстил за слезы, которые меня заставило пролить 5 лет тому назад кокетство m-lle C. O! мы еще не расквитались: она заставляла страдать сердце ребенка, а я всего только подверг myselfе самолюбие старой кокетки” (IV, 394).

- ²⁸ Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М., 1952. С. 139.
- ²⁹ См. об этом: Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий. Изд. 2-е. Л., 1975. С. 150–152, 169, 172–176, 178, 181–182, 200, 203, 204, 208, 219 и др.
- ³⁰ См.: Маркович В. М. Указ. соч. С. 481–482.
- ³¹ Обширный материал, позволяющий судить о лермонтовских комплексах и связанной с ними душевной драме сохранился в мемуарах И. А. Арсеньева, П. Ф. Вистенгофа, А. Ф. Тирана, В. И. Анненковой, А. М. Меринского, Е. П. Ростопчиной и др. См.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 56–57, 138–140, 150–151, 162–163, 174–175, 359–360.
- ³² Иванова Н. Искупление // С разных точек зрения. "Доктор Живаго" Бориса Пастернака". М., 1990. С. 193.
- ³³ Берлин И. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах // Звезда. 1990. № 2. С. 141.
- ³⁴ Разнообразный материал, характеризующий мучительность подобных ситуаций, приводится в книгах: Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984; Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989.
- ³⁵ Гладков А. К. Встречи с Пастернаком. Париж, 1973. С. 139–140.
- ³⁶ См.: Пастернак Е. В. "Новая фаза христианства": Значение проповеди Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 28–29.
- ³⁷ Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 238.
- ³⁸ Бурачок С. "Герой нашего времени" М. Лермонтова (Разговор в гостиной) // Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. IV. Гл. 4. С. 210–211.
- ³⁹ Эхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л., 1936. С. 273.
- ⁴⁰ Новый мир. 1988. № 4. С. 191–192, 196.
- ⁴¹ Drozda M. Повествовательная структура "Героя нашего времени" // Wiener Slavistischer Almanach. Bd. 15. 1985. S. 5.
- ⁴² Schmid W. О новаторстве лермонтовского психологизма // Russian literature. Vol. XXXIV–I. 1993. Amsterdam. P. 64.
- ⁴³ Показателен, к примеру, отзыв Грэма Грина, который, по словам К. И. Чуковского, "не понимал, почему такой шум поднялся вокруг этого нескладного, рассылающегося, как колода карт, романа". См. об этом: Каверин В. Литератор // Знамя. 1987. № 8. С. 114. См. также: Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты. Анализ романов "Мастер и Маргарита" и "Доктор Живаго". Ann Arbor. 1984. С. 128.
- ⁴⁴ См. сборник: С разных точек зрения: "Доктор Живаго" Бориса Пастернака. С. 157–158, 214, 220, 222, 273.
- ⁴⁵ См.: Там же. С. 237, 243 и др.
- ⁴⁶ См., напр.: Каверин В. Литератор. С. 114; Гладков А. К. Встречи с Пастернаком. С. 136–137.
- ⁴⁷ Пискунова С., Пискунов В. "Вседневное наше бессмертие..." // Литературное обозрение. 1988. № 8. С. 53.
- ⁴⁸ Степун Ф. Б. Л. Пастернак // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 70.

⁴⁹ Кондаков Б. В. Указ. соч. С. 39. Теоретическую характеристику авантюрического пространства см.: Щеглов Ю. О романах Ильфа и Петрова // Даугава. 1991. № 1. С. 170.

⁵⁰ См., напр.: Сиротенко Л. В. Миф и фольклор в романе Б. Пастернака: "Доктор Живаго" // Пастернаковские чтения. С. 54.

⁵¹ См.: Гаспаров Б. М. Указ. соч. С. 242–261. Другой вариант синтетического объяснения указанных особенностей см.: Лавров А. В. "Судьбы скрещенья": Теснота коммуникативного ряда в "Докторе Живаго" // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 241–255.

⁵² Гладков А. К. Указ. соч. С. 139.

⁵³ Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 251.

⁵⁴ См. примечание 23.

⁵⁵ См.: Смирнов И. П. Двойной роман (о "Докторе Живаго") // Wiener Slavistischer Almanach. В. 27. 1991. S. 121.

⁵⁶ См., напр.: Тюпа В. И. Эстетика Пастернака (по страницам романа "Доктор Живаго"), // Пастернаковские чтения. С. 70–73.

⁵⁷ Юрг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. 1991. С. 116.

⁵⁸ Там же. С. 117.

⁵⁹ Антиутопическая направленность четко обозначена в обоих романах. У Лермонтова — в авторском "Предисловии": "...не думайте, однако, после этого, что автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!... Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!" (IV, 184). У Пастернака критика утопических идей "переделки жизни" вложена в сознание главного героя: "Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее" (III, 334).

⁶⁰ Пригов Д. Без названия // Искусство кино. 1995. № 2. С. 77.