

СИТУАЦИЯ ОТКАЗА ОТ ПИСАТЕЛЬСТВА В РОМАНАХ М. БУЛГАКОВА, Б. ПАСТЕРНАКА, В. МАКАНИНА

Три романа из литературы XX в. - «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» и «Андеграунд» - могут представить тенденцию в осмыслении темы отказа от творчества, от писания (тема отречения от прежнего образа жизни, смены судьбы - тема, устойчивая в русской литературе). При этом выделяются писатели не авангардистской эстетики, провозгласившей приоритет житнетворения над образотворением, отождествляющей артефакт (текст) и факт реальности, а художники, утверждающие особую роль Слова в существовании человека, особую роль текстов в культуре социума. Тем не менее, они обратились к трагическим, неразрешимым коллизиям творца и социума, культуры и реальности в XX в., приводящим не только к гибели творцов, но к их отказу от предназначения, от созданных текстов и от создания текстов.

Высокое отношение к слову, свойственное русской культуре, породило в трактовке образа писателя мифологему пророка, мессии, транслятора высшего знания в профанном мире. Здесь возможны два варианта высшего знания - божественный и дьявольский, где художник либо земное воплощение божественной сущности, либо вступает в договор с дьяволом, стремясь превзойти Творца. Другая трактовка писательства связана с пониманием мира искусства как особой, не обязательно сакральной, но другой, искусственной сферы, куда художник устремляется от безобразной реальности. Между тем в русской литературе XX в. воспроизводится ситуация отказа от творчества, возвращения в «низкий» мир реальности, «сжигание рукописей». Эта ситуация представлена К. Фединим («Города и годы»), М. Булгаковым («Мастер и Маргарита»), Б. Пастернаком («Доктор Живаго»), В. Розовым («С вечера до полудня»), Д. Граниным («Ты взвешен на весах»), Ю. Трифионовым («Время и место»), А. Битовым («Преподаватель симметрии»), В. Маканиным («Андеграунд»). Три романа из литературы XX в. - «Мастер и Маргарита» (1929-1940), «Доктор Живаго» (1945-1955) и «Андеграунд» (1998) - могут представить тенденцию в осмыслении темы отказа от творчества, от писания (тема отречения от прежнего образа жизни, смены судьбы - тема, устойчивая в русской литературе). При этом мы выделяем писателей не авангардистской эстетики, провозгласившей приоритет житнетворения над образотворением, отождествляющей артефакт (текст) и факт реальности, а художников, утверждающих особую роль Слова в существовании человека, особую роль текстов в культуре социума. Тем не менее они обратились к трагическим, неразрешимым коллизиям творца и социума, культуры и реальности в XX в., приводящим не только к гибели творцов, но к их отказу от предназначения, от созданных текстов и от создания текстов.

Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» дал два варианта отказа от слова в судьбе двух писателей советской эпохи - Мастера и Ивана Безродного, которых и буквально соединяет не реальность, не Воланд, а текст о Пилате; текст определил судьбу «поэта», как в начале романа называл себя Иван, и «мастера», как, вслед за Маргаритой, называет себя герой романа. Подчеркнём, что безымянность (Иван - это скорее знак принадлежности массе, русскому) в романе свидетельствует не столько о социальном статусе личности, утратившей и персональное, и родовое в новом обществе, сколько о силе призвания, которое требует от художника возвышения над частностью. В романе Мастера есть ещё один персонаж, чья судьба связана с

текстом, определена текстом - ученик Иешуа, Левий Матвей, скриптор, записывающий слова учителя. Три типа отношения к слову: скриптор, поэт-функционер и мастер, словом реконструирующий исчезнувшую реальность, связаны системой сопоставлений/противопоставлений, позволяющей выявить концепцию Булгакова: во-первых, природы слова, во-вторых, возможности интерпретации текста, в-третьих, назначения текста в реальности.

Левий не в романе Мастера, а в булгаковском романе позволяет убедиться в особой природе слова, которое рождается в человеке особого духовного статуса - божественно-человеческого. Иешуа - человек, возвысившийся духовно до абсолютной этики любви к реальности, к людям. Он дан как носитель слова, не закреплённого в тексте, а живого, произносимого, реализующую сиюминутное существование Иешуа в соответствии с абсолютными, вечными критериями. Оттого воздействие его слов безусловно, они меняют судьбу, меняют систему ценностей человека, практических ценностей - сборщика налогов Левия: «...Первоначально он отнёсся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня... Однако, послушав меня, он стал смягчаться..., сказал, что деньги стали ему ненавистны» [1. С. 21]. Левий избрал миссию фиксатора высказываний Иешуа, их сохранения не как живых, непосредственно рождающихся смыслов, а как канона, «...ходил с козлиным пергаментом и непрерывно писал». Отторжение текстом живого смысла слова демонстрируется Булгаковым в известной реакции Иешуа: «Я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил» [1. С. 21]. Для Иешуа слово выступает в живой функции реального существования, т.е. в экзистенциальной функции. Поэтому оно, даже воспроизведённое, может утратить смысл. Так, Левий, считаящий себя учеником Иешуа, не унаследовал способа существования своего учителя; в этом его упрекает Пилат («Ты жесток, а он жестоки не был» - в ответ на ненависть Левия к убийце учителя). Разность Левия и Иешуа объективно подчеркнута в романе прямолинейностью Левия (он не называет «добрым человеком» Пилата, Воланд упрекает Левия в односторонности понимания света и тени, добра и зла), сюжетно проявлена в желании Левия отомстить Иуде. Тем не менее текст хранит в себе смыслы, если текст становится экзистенциально значимым. Так, Пилат вычитывает в путаных текстах Левия личный смысл. Булгаков создаёт эпизод, демонстрирующий процесс интерпретации текста, чтения: попросив у Левия свиток пергамента, Пилат «стал изучать малоразборчивые чер-

нильные знаки. Трудно было понять эти корявые строчки... Ему удалось всё-таки разобрать, что записанное представляет собою несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков. Кое-что Пилат прочёл: «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...».

Гримасничая от напряжения, Пилат шурился, читал: «Мы увидим чистую реку жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл».

Тут Пилат вздрогнул: в последних строчках пергамента он разобрал слова: «...большого порока... трусость» [1. С. 322].

Именно потому, что текст всё же закрепляет смыслы, миссия скриптора признаётся Булгаковым важной: даже не рождая слово, скриптор участвует в сохранении духовных прозрений другого. Поэтому в романе Булгакова Левий, не реализуя истин Иешуа, становится его учеником («Я не раб, а его ученик»), его посланцем к сатане, посредником между собой и людьми, Левий передаёт просьбу Иешуа освободить от земных страданий Мастера, дать ему покой. Но этому предшествует ситуация, когда Левий должен выбрать между мщением и писанием. После смерти Иешуа он лишается возможности жить ради писания, отказывается и от предложения Пилата быть хранителем книг в Кесарии (эту судьбу Пилат готовил для Иешуа) и намерен посвятить остаток жизни поиску и убийству Иуды. Пилат дважды спасает Левия от отказа от текстов: во-первых, он сам исполнил миссию зла, приказав убить Иуду, во-вторых, он напоминает Левию о долге ученика, и Левий возвращается к миссии писания, просит дать чистый пергамент.

Судьба Ивана Безродного, ещё одного ученика, заслужившего право быть учеником, противоположна судьбе Левия, ибо являет как раз отказ от писания, отказ от звания поэта, как он себя называет вначале, между тем Мастер, прощаясь с Иваном, завещает ему написать завершение романа о Пилате. Очевидно пародийное звучание обозначений «поэт», «писатель» применительно к современным литераторам, обитателям Дома Грибоедова, которых и представляет Иван Безродный. Среда литераторов открывает булгаковское представление о ложном писательстве, главное в котором - обнаружение беспочвенности слов, их личной необеспеченности. Писатели советской эпохи - скрипторы, не рожающие своего слова, но транслирующие не высшие истины, а дозволенные идеи, дающие доступ к земным благам. Иван точно определяет необеспеченность слов сочиняющих «к первому числу» «взвейтесь» и «развейтесь»: «а вы загляните к нему внутрь, что он там думает... вы ахнете» [1. С. 66]. Дом Грибоедова - «парник», по ироническому определению Коровьева, где «несколько тысяч подвижников, решивших отдать беззаветно свою жизнь на служение Мельпомене, Полигимнии и Талии», «будущие авторы «Дон Кихота» или «Фауста», или «Мёртвых душ» на самом деле делят путёвки и квартиры. Поэт Рюхин впервые задумывается над тем, что же такое подлинная поэзия: «Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою»? Не понимаю, повезло, наверно» [1. С. 71]. Но себя он определяет точно: «Не обманывай хоть сам себя. Никогда слава не придёт к тому, кто сочиняет дурные сти-

хи. Отчего они дурны? ...Не верю я ни во что из того, что пишу» [1. С. 70]. «Ведь не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет! Почём вы знаете, какие замыслы роятся в моей голове?» [1. С. 346] - пытается оспорить современное понимание писательства как профессии Коровьев из свиты сатаны.

Не творцы, а скрипторы в романе тоже разделены по принципу личностного отношения к Слову, когда же в тексте скриптора проявляется искренность, то даже профанное слово выводит пишущего к истине. Так случилось с Иваном Безродным, который, увлечшись в своей поэме развенчанием Иисуса, сделал экзистенциально значимым исчезнувшее, отрицаемое существование: «Очертил Бездомный главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень чёрными красками... Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича - изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он собирался писать, - но Иисус в его изображении получился ну совершенно как живой, хотя и не привлекающий к себе персонаж» [1. С. 77].

Невежество Ивана не делает ложный текст истинным, но делает автора текста открытым для подлинного знания. Рассказ Воланда о Пилате (живое слово, убеждающее в подлинности) переворачивает судьбу Ивана, сводит его с ума, с позиций ограниченного рационалистического знания, вызывает раздвоение как возможность к другому знанию о реальности. Поэтому, во-первых, Бездомный утрачивает способность писать даже служебные тексты (заявление), ибо впервые сталкивается с многозначностью слов, обозначающих не только явный мир (Берлиоз не только редактор, но и композитор; как писать о покойном, как назвать иностранца). Во-вторых, встреча с Воландом изменила отношение Ивана к своим стихам, вскрыла несоответствие текстов объёмной реальности и привела к осознанному отказу от писания ложных текстов. В лечебнице он «впервые вдруг почувствовал какое-то необъяснимое отвращение к поэзии, и вспомнившиеся ему тут же собственные стихи показались почему-то неприятными» [1. С. 86], а позднее на вопрос Мастера: «Хороши ваши стихи, скажите сами?» - «Чудовищны! - вдруг смело и откровенно произнёс Иван.

- Не пишите больше! - попросил пришедший умоляюще.

- Обещаю и клянусь! - торжественно произнёс Иван» [1. С. 130].

Иван отказывается от текстов, лишенных личного смысла и ложных по отношению к реальности, не сводимой к данному человеку эмпирическому бытию, а выйти за пределы видимой реальности Ивану оказывается не по силам. Так ещё раз Булгаков проводит свою идею дара слова, дара творчества как особого дара. Перестав быть скриптором, он не может создать своего текста, хотя Мастер, прощаясь, завещает Ивану написать продолжение своего романа: «Я ведь слово своё сдержу, стихов больше писать не буду. ... Я другое хочу написать. - А вот это хорошо, это хорошо. Вы о нём продолжение напишите» [1. С. 365-366]. Однако после лечения Иван становится обыкновенным человеком: следователь видит молодого человека «с глазами, в которых читалось отсутствие интереса к про-

исходящему вокруг, с глазами, то обращенными куда-то вдаль..., то внутри молодого человека» [1. С. 329], а в эпилоге профессору истории Ивану Николаевичу Поньреву «всё известно, он всё знает и понимает», но завета не исполняет, не создаёт текста, воплощающего более объёмное знание. Потребность в иных смыслах проявляется в дни весеннего полнолуния, когда Иван Николаевич повторяет путь погони за Воландом, видит сон о муках Пилата, т.е. побуждается дьявольской силой слова, а не собственным духовным возвышением. Иван не исполняет завета своего учителя, не продолжает истории Пилата и потому не освобождает того от мук. Текст может быть создан в результате открытия в реальности её метафизической сущности, вечного, но он и выстраивает реальность и вечность. Текст - понимание и поступок - дан не Ивану, а Мастеру, достойному быть посредником, сообщившим Пилату о прощении Иешуа и потому своим текстом определившим судьбу Пилата в вечности.

Обретя новое знание о мире, Иван не способен словесно воплотить его и текстом реализовать волю высших сил. Сохраняет ли Булгаков за текстом его сакральный смысл или текст есть воплощение персональных прозрений, и человек, становясь субъектом текста, обретает способность воздействовать на реальность? Думается, Булгаков не отвергает сакральность слова, но видит и силу текста, письменного слова, написанного людьми и обретающего злую власть над людьми. Доносы на Иешуа сильнее воли прокуратора Иудеи: «За тобою записано немного, но записанного достаточно, чтобы тебя повесить» [1. С. 21], а донос об оскорблении кесаря лишает Пилата возможности спасти Иешуа. В сцене разговора Пилата с Иешуа присутствие секретаря, фиксирующего сказанное, делает Пилата несвободным как перед кесарем (эту несвободу Пилат ещё может ограничить, отсылая на время секретаря, чтобы убедить Иешуа отказаться от слов против кесаря), так и перед вечностью, куда текст вводит любой поступок Пилата: «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: "Погиб!", потом "Погибли!.." И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то должностном непременно быть - и с кем?! - бессмертии. Причём бессмертие почему-то вызвало нестерпимую тоску» [1. С. 28-29]. Спасая себя в данной ситуации, Пилат обречен на вечное раскаяние в трусости, которую зафиксировали тексты, написанные ничтожными людьми, зависимыми от Пилата, но оказывающимися сильнее его в своих текстах.

В судьбе Мастера сила текстов-доносов критиков и обывателей (Алоизия Магарыча) очевидна: «страх владел каждой клеточкой моего тела» [1. С. 146], заставил сжечь роман и спрятаться в психиатрическую больницу от реальности, даже от любви Маргариты. Сила творимого опосредованно, через тексты зла во все не дьявольского происхождения, она продукт человеческих страстей, эмпирической реальности, которая лишена вечности, дающей поступкам людей иную цену. Поэтому подлинная личностная реализация человека проявляется не в написании текстов, не в роли скриптора, а в творчестве, выводящем человека за границы конкретной реальности в объёмную реальность вечного бытия, где люди умирают, но не исчезают их поступки, их существование.

Человеческую, а не божественную и демоническую природу творчества, подтверждает история романа Мастера. Уход в писание, в текст сопровождается преображением человека, обретением иного способа существования, хотя и не абсолютно нереального, а погружённого в интимную реальность. Историк по образованию, переводчик, Мастер оставляет социальную реальность (уходит от жены, даже не помнит её имя; уходит из музея, в котором работал; у него нет знакомых в Москве), поселяется в подвалчик маленького особняка (прообраз подполья, но личного, в отличие от андеграунда в романе Маканина) и «сочиняет роман о Понтии Пилате», подчеркнём - «сочиняет», а не «пишет», т.е. творит мир, свидетелем которого он не был. Отречение от обычного существования подтверждено и отказом от имени: «У меня нет больше фамилии... Я отказался от неё». Роман о Пилате - не плод союза с дьяволом, хотя Мастер вспоминает о Фаусте, хотя он рад совпадению рассказа Воланда с текстом своего романа, но сила творческого воображения уравнивает человека с дьяволом, делая человека странным свидетелем всего, что было в мире, выводя человека за границы его персонального существования, тогда как нетворцу, Маргарите например, требуется вмешательство Воланда, чтобы увидеть историю человеческих преступлений. Не случайно при встрече с Воландом Мастер отказывается от предложения Воланда не бросать литературу и писать о том, что вокруг, а не о том, что за границами близкой реальности, считая это не делом творца: это «неинтересно». Не Мастер, а Маргарита вступает «в сделку» с дьяволом, когда роман уже написан, ради защиты текста, а Мастер, хотя и соглашается с возможностью «сделки», но это другой Мастер, «извлечённый» из реальности силой Воланда, а реально умирающий в соседней с Иваном палате: «Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонних сил! Ну что ж, согласен искать там» [1. С. 375]. Тем самым он отступает от смысла своего романа, показавшего, что история творится только поступками реальных людей, их бесстрашием или трусостью. Не случайно свита Воланда и сам Воланд поняли «главную линию романа» - он о Пилате, о личной слабости людей перед реальностью.

Утверждая необходимость выхода «вовне», в большое пространство и время, Булгаков связывает творца с реальностью, творимой побуждениями человеческой души. Встреча с Маргаритой была подготовлена внутренним состоянием Мастера, вышедшего из подполья в чуждый город с готовностью к любви, т.е. следуя своему персонажу, Иешуа. В пространстве страха Мастер и Маргарита выстроили своё пространство; подвалчик наполнился уютом, пониманием. Описание домашнего уюта (печь, лампа - устойчивые символы Булгакова) призвано укоренить творца в реальности, подтвердить право на свободу частной жизни, без которой невозможна свобода поступка и свобода мысли, воображения, выводящего к истине. Роман возникал не только изнутри души автора, но и из реальной любви, веры любимой женщины в рождающиеся слова. Она читала роман и понимала его, потому что разделяла отношение к бытию Мастера.

Но всё же художник, создающий текст, обречён выходить с ним к людям, в ту реальность, от которой он прятался в малое внутреннее пространство, в «тайный приют»: «И я вышел в жизнь, держа его (роман. - Т.Р.) в руках, и тогда моя жизнь кончилась» [1. С. 139]. Опасен текст сам по себе, но опаснее его публикация, выход к читателю, который вправе интерпретировать текст, извлекать из него либо экзистенциальные, либо практические ценности. Публикация фрагмента романа сделала автора текста мишенью нападок, повлекла гнев власти (арест), и страх парализовал личность: «Наступила третья стадия страха. Нет, не страха этих статей..., а страха перед другими, не относящимися к ним или к роману вещами» [1. С. 142]. Страх мастера нельзя назвать социальным страхом, он имеет чисто экзистенциальную природу - страх перед реальностью после выхода из реальности текста: «Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стёкла, вольётся в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах» [1. С. 143]. Ассоциации с текстом («чернила» ночи) вызваны тем, что текст мастера стал не убежищем от реальности, а прозрением неискоренимых противоречий бытия, трагичности судьбы верных себе - Иешуа - и мучений изменивших себе - Пилата. Мастер сжигает рукопись, в которой он прозрел истину, но следовать истине в реальности он не в силах. Потому так мучительно проступают слова на горящих листах рукописи: «...и роман, упорно сопротивляясь, всё же погибал. Знакомые слова мелькали передо мной, желтизна неудержимо поднималась снизу вверх по страницам, но слова всё-таки проступали и на неё. Они пропадали лишь тогда, когда бумага чернела» [1. С. 144].

Мастер убегает в психиатрическую больницу и от реальности, и от писательства: «Я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь. Мне, впрочем, её не очень жаль, так как она мне не пригодится больше» [1. С. 146], а когда Воланд возвращает ему сгоревшую рукопись, он «неизвестно отчего впал в тоску и беспокойство... Зачем потревожили меня?» [1. С. 280]. Одежда больного, которую не сменяет в фантастических главах Мастер, - знак действительной душевной болезни, страха, перешедшего в равнодушие и ненависть к жизни («В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-либо крик» [1. С. 129]; «У меня больше нет никаких мечтаний, и вдохновения тоже нет..., никто меня не интересуется, кроме неё... Меня сломали, мне скучно... Он мне ненавистен, этот роман.... Я слишком много испытал из-за него» [1. С. 285]).

Принципиально, что в романе отказ от жизни и от писательства получает своё обсуждение. Во-первых, вмешательством Воланда, исполнившего желание Маргариты, Мастера возвращают в прошлое, «чтобы лампа загорелась, и чтобы всё стало, как было» [1. С. 282], хотя Мастер сопротивлялся вмешательству посторонних сил, понимая, что «вообще не бывает так, чтобы всё стало, как было». Воланд недоумевает по поводу утраты воли к жизни и творчеству Мастера, равного сатане по пониманию жизни: «Итак, человек, сочинивший историю Понтия Пилата, уходит в подвал, в намерении расположиться там у лампы и нищенствовать?» [1. С. 286]. Временное гипотетическое возвращение в прошлое можно истолковать как воображение Маргариты, но и в этих

сценах Мастер равнодушен к роману (его листает Маргарита, при этом читая то, что она читала в сохранившейся тетради, так что восстановление потусторонними силами рукописей, по сути, лишь метафора желаний Маргариты), равнодушен к жизни (он видится Маргарите спящим). Идея реванша, борьбы за себя и тексты, призыв к активности исходит от Воланда, тогда как прощение слабости Мастера, его отказа от жизни и писательства исходит от Иешуа. Прочитав роман, он просит Воланда взять Мастера в мир теней, дать ему покой, так как света Мастер не достоин.

Булгаков, утверждая высокую плату творца за истину, понимает границы личных возможностей творца следовать своим истинам. Жизнь и текст расходятся, поэтому Мастер не достоин света, но он остаётся героем в своём тексте. Иешуа принимает право Мастера умереть, просит Воланда освободить Мастера от жизни, но он позволяет Мастеру дописать роман, даря от имени Иешуа прощение и свободу Пилату («Свободен. Свободен. Он ждёт тебя»). И всё же свободу от жизни даёт не Иешуа, а Воланд, помещая Мастера в иллюзорный романтический мир, гулять под вишнями, слушать музыку Шуберта, писать при свечах гусиным пером и слушать беззвучие. «Кто-то отпустил на свободу Мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя» [1. С. 376]. Смерть стала выбором Мастера, признанным Богом и реализованным дьяволом, выбором свободы от реальности и творчества, за который нужно расплачиваться.

Героя романа Б. Пастернака литературоведы трактуют как победителя, в своём поражении возвысившегося над злом реальности, одухотворившего реальную жизнь. Устойчивое мнение: Живаго - поэт, сменивший материальные способы творения жизни (лечение жизни) на духовные (преображение жизни в стихах). Именно тексты, стихи Юрия Живаго, составившие вторую часть романа, уравниваются с «реальной» жизнью героя романа, признаются даже более высоким инвариантом его существования. Их трактуют не только как материализацию субъективного духа Живаго, но «писаниями», обращенными к ученикам, неким аналогом Завета Христа [2]. В таком толковании и сама жизнь Живаго может быть понята как аналог подвига Христа, как подтверждение возможности «смертию смерть поправить». Между тем тексты «Стихов Юрия Живаго» отнюдь не объясняют исторические события, отнюдь не обращены к ученикам; они оформляют личные, субъективные переживания реальности, причём не в её общезначимых проявлениях, так как большая часть стихов посвящена любви к реальной женщине, а меньшая - соотносит личную жизнь с жизнью Христа для обретения личностного способа существования, а не поучения или образца для всех. В. Козовой [3] обосновал неапологетическую трактовку судьбы и смерти Живаго: «Пастернак в романе пытался соединить две смерти: смерть жертвенную (результат катастрофы) и смерть художника (освобождение от плена времени). Но эти две смерти по смыслу несочетаемы, умозрительны, ибо объективно смерть настигает жертву, так как герой запоздал, живёт не в своём времени, а с другой стороны, смерть выбирается художником (как жертвой), но он не нужен времени...». В. Козовой напомнил, что Живаго

опускается, ища смерти; кроме того, «погружаясь в жизнь, лишённую перспективы, он не может осуществлять преемственность, историческую миссию, жить в человечестве, жить в истории. Смерть становится переходом из плена времени в вечность, но тогда реальность призрачна».

Чтобы определить смысл смерти героя романа, роль предсмертного бегства от реальности в одинокое писание текстов (заметим, на поверхности не отказ от писания, а погружение в мир текстов), попробуем выявить, какое назначение имеет творчество, понятое в узком смысле, - писание, жизнь в слове (поскольку творчество жизни - это широкое предназначение личности в истории); какова природа творчества - личностная или сверхличностная. При всём том, что герой Пастернака - это лирический герой, его объективированность в особой биографической судьбе позволяет не смешивать пастернаковское отношение к поэтическому творчеству и отношение его героя.

В жизни Живаго постоянно чередовались контакт с исторической реальностью и бегство от неё в эмпирический быт, сознательное опрошение. В этом цикле есть и период писательства как компенсации поражения, жертвенности, как выражение интуитивного прорыва к метафизическому бытию. В романе сюжетно воплощены три ситуации творчества.

Первая ситуация восхождения к слову, к творчеству произошла в довоенные годы, в период погружения в физическое, обычное существование, в физиологическое проживание жизни: занятия медициной, анатомирование; близость с Тоней, принёсшая ему причастность к физическому соучастию в продолжении жизни; погружение в уклад семьи Громеко. И параллельно возникали в сознании стихи, мешающие анатомировать, намекавшие о другой реальности, другом чувстве (стихи «Свеча горела ...»), утверждавшие жизнь после смерти. В представлении Живаго этих лет об искусстве существенна онтологическая сущность творчества: «Искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно постоянно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [4. С. 91]. Стихи позволяли ему сакрализовать обыденность реальности, преобразовать её: он «с вожделением предвкушал, как он на день, на два исчезнет... и в свои заупокойные строки по Анне Ивановне вставит всё, что ему к той минуте подвернётся, всё случайное, что ему подсунет жизнь» [4. С. 91].

Эти стихи изданы в годы войны друзьями, оценены, дали Живаго статус поэта, но он не пользуется этим статусом, не оставляет медицинской практики после возвращения в Москву в 1917 г., хотя в его столе в ординаторской хранится «мрачный дневник или журнал тех дней, состоявший из прозы, стихов и всякой всячины, внушённой сознанием, что половина людей перестали быть собой и неизвестно что разыгрывали» [4. С. 183]. Его дневник «Игра в людей» позволял Живаго противостоять прямолинейной или игровой реальности, оценивать жизнь теми высокими критериями метафизического бытия, которые заложены в Евангелии. Писать стихи, равно как и лечить, мешают Живаго, по его определению, «не лишения и скитания, не неустойчивость и частые перемены, а господствующий в наши дни дух трескучей фразы» [4. С. 282]. Заметим эту зависимость Живаго от отно-

шения к слову в окружающей реальности. Писание нужно ему самому, для себя, но тексты обладают направленностью к читателю, и ложное отношение к слову в обществе обесмысливает процесс создания текстов, мешает писать. Ситуация разочарования, вынужденное погружение в быт отдалают от занятия творчеством, но в глубине сознания сохраняется потребность в словесном мире. Во время болезни, в бреду Живаго сочиняет поэму «Смятение» о днях между смертью и воскресением Христа, т.е. о ситуации необходимого преодоления кризиса, отчаяния. В буквальном смысле он словом возвращает себя к реальности, смертоносной, отдалённой от духовного мира.

Третий момент возвращения к творчеству - второй приезд в Варыкино с Ларой (в первый приезд стихи не писались). В этой ситуации реализуется модернистская концепция творчества как наития, почти бессознательного прорыва в смыслы, заключённые в языке. Хотя Живаго мечтает о простоте (отражая декларации зрелого Пастернака), его ночное творчество фиксирует экстатическое состояние, когда стихи лишь фиксируют поток речи, поток сознания, фрагменты реальности. Лучшие стихи возникают в бреду болезни, в состоянии отчаяния после отъезда Лары: «он медленно сходил с ума» - формулирует состояние персонажа повествователь. Однако в процессе писания Живаго оказывается во власти надличностных сил языка: «Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешнего слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, ... льющаяся речь сама, силой своих законов создаёт по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований. ... В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает 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... И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она (поэзия) пришла в это движение. Он избавлялся от упреков самому себе, недовольство собою, чувство собственного ничтожества на время оставляло его» [4. С. 431, 433]. Пастернак утверждает главное назначение творчества - возвращение позитивного чувства любви к себе и к реальности, чувства счастья, т.е. ощущение онтологического родства индивида и бытия. После писательства от «возвращался к себе, к действительности, счастливый, сильный, спокойный» [4. С. 432]. Экзистенция и онтология, по Пастернаку, соединяются в акте творчества.

Однако Живаго ищет в своём творчестве не только способ самоопределения, но и воздействия на реальность с целью её одухотворения. Вот почему утром, обретая масштаб реальности, он недоволен написанным, так как оно фиксирует субъективный прорыв к смыслам. Он порывается писать прозу на философские и исторические темы не только для себя, но для окружающих, не о высших проявлениях жизни, а об окру-

жающей жизни, стремится к «простоте, доходящей до лепета» (примечательно определение «лепет», которое противоречит желанию коммуникативного слова. Два вида текстов отчётливо разнятся в сознании Живаго: тексты как фиксация внутреннего процесса, материализация души (это тексты для проживания жизни, для самоопределения), и тексты для других, для чтения, где форма начинает искажать первозданный смысл: «Знакомое, перебеленное в новых видоизменениях было записано чисто каллиграфически. Новое было набросано сокращённо, с точками, неразборчивыми каракулями. Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование. Ночью эти черновые куски вызывали у него слёзы и ошеломяли неожиданностью некоторых удач. ... Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушённой, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатели и слушатели овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают» [4. С. 434].

И всё же главной миссией писания остаётся самоопределение, соотнесение с надбытовой реальностью в ситуации душевного смятения: «И мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и странной частью содержания. Искусство первобытное, египетское, греческое, наше, это, наверно, ... одно и то же. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое» [4. С. 279]. «Искусство всегда служит красоте, а красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно овладевать всё живущее, чтобы существовать, и таким образом, искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования» [4. С. 449]. Однако магическая сила слова не абсолютна, в текстах она исчезает или искажается. Разочарование в написанном, наступающее Живаго, связано с несовпадением текста и внутреннего чувства, смыслов, постигаемых в процессе творческого экстаза, неслучайно утром Живаго был недоволен ночными стихами: «Лара его стихов и записей, по мере вымарок и замены одного слова другим, всё дальше уходила от истинного своего первообраза. Эти вычёркивания Юрий Андреевич производил из соображений точности и силы выражения, но они также отвечали внушениям внутренней сдержанности, не позволявшей обнажать слишком откровенно лично испытанное и невымышленное бывшее, чтобы не ранить и не задеть непосредственных участников написанного и пережитого. Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного в них появлялась умиротворённая широта, поднимавшая частный случай до общности всем знакомого. ... Эта широта сама приходила как утешение... И он любил на стихах этот облагораживающий отпечаток» [4. С. 447].

Четвёртый, предсмертный, взлёт поэтического вдохновения Живаго сопровождается сознательным уходом от людей, замыканием в пространстве той комнаты, откуда светила Живаго свеча Лары в рождественскую ночь. Он прячется от атмосферы несвободного

слова в мир субъективных смыслов, в творение не столько текстов, сколько речи: «От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведённого криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь... Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас, как зубы во рту. Её нельзя без конца насильно безнаказанно» [4. С. 476]. Можно полагать, что в квартире на Камергерском Живаго прячет от насилия пространство своей души, но никак не собирается создать текст о своей эпохе. Квартира в Камергерском, подобно домику Мастера стала пространством бегства от реальности, «пиршественным залом духа», «чуланом безумств», «кладовой откровений». Творчество и писание здесь соединились, и всё же не создание текстов - цель бегства от реальности. «Юрий Андреевич стал приводить в порядок то из сочинений, обрывки чего он помнил и что откуда-то добывал и тащил ему Евграф, частью в собственных рукописях Юрия Андреевича, частью в чьих-то чужих перепечатках. ... Он скоро забросил эту работу и от восстановления неоконченного перешёл к сочинению нового, увлечённый свежим настроением. Он составлял начерно очерки статей, вроде беглых записей времён первой побывки в Варыкино и записывал отдельные куски напрашивавшихся стихотворений, начала, концы и серёдки, вперемешку, без разбора. Иногда он еле справлялся с набегавшими мыслями, начальные буквы слов и сокращения его стремительной скорописи за ним не поспевали» [4. С. 480].

Живаго, способный чувствовать сверхреальное начало жизни, оказывается в мире реальности, которая оказывается часто сильнее человеческого духа, искажает принципы человеческого существования, любви, делает Живаго пособником зла. Так, храня любовь к близким, Живаго утрачивает Тоню, Лару, детей, сам уходит от Марины и её детей. Трижды повторяющаяся ситуация потери семьи выстраивается по принципу градации: от Тони его уводят насильно, Лару он сам передаёт Комаровскому, а от Марины скрывается. Необходимость выстоять в катастрофе заставляет погружаться в эмпирию физической жизни, в «неозабоченность общими вопросами», вопреки дореволюционным временам, когда Живаго сакрализировал быт (например, в момент рождения ребёнка), чувствовал метафизическую сущность жизни. Неоднократное погружение в быт, в эмпирию прозаической жизни сопровождает бегство Живаго от социальной реальности. Первое пребывание в Варыкино, вынужденное настойчивостью Тони, начинает привлекать его языческой простотой, заботой только о сегодняшнем дне. Живаго сопротивляется идее опрощения Л. Толстого, но по сути реализует толстовскую ситуацию ухода в самодостаточное трудовое существование на земле в стороне от ложных государственных установлений. Второе возвращение в Варыкино вызвано уже прямой необходимостью спасения, выживания, оно скрашено любовью к Ларе, но именно Ларе даётся предчувствие ложности их бегства в Варыкино, чувство надвигающейся катастрофы, невозможности сохраниться; Живаго же погружается в иллюзию счастья в бегстве от жизни. По возвращении в Москву добровольное опрощение Живаго с ношением воды, колкой дров воспринимается окружающими как демонстративное юродство.

Оно началось от необходимости выжить в аду разрушенной жизни на пути в Москву из Сибири, от смены внешнего вида, одежды, которую он выменял на хлеб: «В этом наряде он ничем не отличался от бесчисленных красноармейцев... Походил на искателя правды из простонародья» [4. С. 469], а Вася Брыкин - на «слепо преданного ему ученика и последователя». Но этот способ духовной жизни - поиск правды вместе со всеми - дискредитирован в глазах самого Живаго, состоявшего штатным доктором «в половине этих дутых учреждений», в которых «обо всём писались теоретические исследования, для всего создавали институты» [4. С. 468]. «Очевидность, самодоказательность провозглашённых революцией истин» привлекала Васю, но не доктора, и Живаго утратил ученика, «забросил медицину, превратился в неряху, перестал встречаться с знакомыми и стал бедствовать» [4. С. 469]. «Причуды опустившегося и сознающего своё падение человека» [4. С. 472] проявляются не только в «добровольной нищете», «фантазиях», подобных пилке дров, «грязи и беспорядке» его быта, но и в «брюзжании, раздражительности», т.е. в утрате понимания окружающей реальности. Вот резюме повествователя о 8-9-и последних годах жизни Живаго в главе «Окончание»: «Он всё больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские, на короткое время выходил из состояния угнетения и упадка, воодушевлялся, возвращался к деятельности, и потом, после недолгой вспышки, снова впадал в затяжное безучастие к себе самому и ко всему на свете» [4. С. 459].

Компенсируется ли это контактом со сверхреальностью? Уединение Живаго возникает не ради создания текста о времени, закрепления истин, а как условие проживания в слове тех состояний, которые отвергала реальность. Тексты не собираются, как бы ни хотел этого Евграф и сам Живаго. Мотив незавершённости проходит через все эпизоды творчества, и никогда Живаго не удаётся в чистом виде записать и собрать тексты. Текст в таком случае закрепит один вариант нескончаемой жизни, а Живаго в текстах выражает чувство онтологического родства с жизнью, вопреки реальной враждебности жизни человеку. Тексты Живаго не столько закрепляют истины реальности, сколько возвращают его доверие сверхреальности, выражают готовность к смерти как инобытию. Утверждая экзистенциальный смысл писаний Живаго, мы должны принципиально разделить его с экзистенциалистским, не предполагающим инобытие. Смысл писания - соединить себя со сверхфизической сферой.

В черновиках исследователи обнаружили замысел Пастернака дать случайную смерть героя: «Несмотря на семейный и исторический трагизм этих лет, перед смертью должен быть большой запас новых мыслей, желание жить и жажда деятельности... Смерть должна быть неожиданной случайностью» [4. С. 636]. В романе же смерть не случайна; как предзнание смерти звучат слова Живаго, обращенные друзьям о скором изменении своей жизни в ответ на их призыв «пробудиться от сна и лени»: «всё уладится и довольно скоро, вот увидите» [4. С. 476]. Само желание жить при этом связывается с движением «к высшему, к совершенству и достигать его», в то время как друзья видят ак-

тивность в соответствии существующему, общепринятому - «поступить на службу, заняться практикой». Как известно, Живаго при помощи Евграфа поступает наоборот, уединяется и от службы, и от друзей, и от семьи. Он исчезает, умоляя в письмах друзьям простить его, прекратить его розыски: «в целях скорейшей и полной переделки своей судьбы хочет побыть некоторое время в одиночестве» [4. С. 478]. В конце жизни ему присуще осознанное превосходство над «ординарными» людьми нового времени: «Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете... Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали». Прошедшее время подтверждает готовность к смерти, тогда как смысл жизни, понятой Живаго по дядиной философии, заключается в сознательном сопротивлении смерти. Так было в 1917 г., так было в Варыкино, так начиналось в Москве, когда через писание Живаго прорывался в духовному смыслу материальной исторической реальности. Обрести для себя состояние родства, счастья, смысла существования в реальности, которая тем не менее стремится поглотить личность, - вот что пытался герой Пастернака. Когда становится ясна несовместимость Живаго с реальностью, он отказывается и от жизни, и от бегства в творчество, от письма, которое обесмысливается в мире ложных фраз.

Роман В. Маканина, написанный в девяностые годы, отличается от классических романов XX в. тем, что рассматривает проблему отказа от писательства в контексте судьбы слова, литературы в современной цивилизации, предлагающей, с одной стороны, тоталитарное давление официальных ценностей, с другой стороны - либерализм массового общества без вертикали ценностей. Герой романа, писатель Петрович, дан не столько в ситуации запрета его текстов (об этом двадцатилетнем периоде подполья, андеграунда конца 1960-х - начала 1980-х гг., времён «застоя», в романе сообщается ретроспективно, фрагментарно), сколько в ситуации разрушения социальной цензуры («перестройки» конца 1980-х - начала 1990-х гг.), когда отказ от писательства связан не с социальным страхом, а с осознанием утраты смыслообразующих возможностей литературы и культуры в целом в современной цивилизации. Литература, тексты утрачивают экзистенциальный смысл, становятся пустыми знаками ценностей, «симулякрами», атрибутами прошлого, но не «Тут-бытия», по определению почитаемого персонажем Хайдеггера. Создававший свою прозу и вынужденно существовавший без опубликованных текстов писатель в ситуации дозволенной свободы не только отказывается от публикации написанного (папки рукописей и отказов от публикации уничтожены им), но и от писательства, от создания новых текстов (хотя пишущую машинку оставляет при себе).

От двух рассмотренных романов «Андеграунд...» отличается трактовкой личности писателя. Это не Мастер в высоком смысле, не учитель, не обладатель сверхзнания, и это не богоподобная личность, которой доступно чувство близости с бытием и сверхбытием, это человек, равный среде, представитель среды, условной «общаги», претендующий лишь на «кавэ метры», малое пространство жизни среди, а не вне

социума. Имя утрачено или не обретено, осталось лишь уважительное отцовское, родовое имя, принятое в низовой социальной среде, - Петрович. Мы ещё вернёмся к семантике именования персонажа, пока лишь укажем на обилие способов снятия исключительности современного писателя. Он дан без собственного имени не только потому, что не сумел его создать у читателей, но и потому, что он один из множества, целого поколения интеллигентов-«шестидесятников, которых в романе называют литературным поколением, «армией литературы», жившей в своей «гиперреальности», в пространстве текстов, он часть литературного и духовного подполья - андеграунда. Множество портретов, судеб «двойников» центрального персонажа составляют образ этого поколения людей культуры: это приятели Петровича - Михаил и Вик Викич, так и не обретшие места в литературном процессе; это сошедшие с ума авангардист Оболкин и Алик Зирфель, повесившийся Костя Рогов, так и не увидевшие своих текстов; это вышедшие из подполья в новые времена, но не создавшие более высокой литературы спивающаяся поэтесса Вероничка, бывший «агэшник» Смоликов, становящийся литературным функционером Зыкин (не станем обозначать среду андеграундных художников, дублирующую судьбу писателей). Очевидно, что Маканин не для литературной игры отсылает названием к лермонтовскому «Герою нашего времени», он следует Лермонтову в стремлении выявить типичные, общие пороки и трагедии времени, а не исключительность судьбы художника. Петрович не исключительная личность, не гений, не столько жертва времени, как это у Булгакова и Пастернака, сколько продукт времени, рядовая личность (оксюморон точен: развившееся личностное начало девальвировано самим количеством претендующих быть личностью: «Зачем, собственно России столько талантов, если она их распыляет как козий горох на дороге» [5. № 4. С. 69]).

Слово в романе Маканина принадлежит не гению, а личности, и оно в современной культуре сохраняет свою авторитетность, но не сакральность, хотя в сознании современного человека есть мысль о надчеловеческом источнике смыслов и самой жизни, но оно не оформляется в понятие Бога. «Оглянувшись на ходу жизни», и почувствовав, что «кто-то есть над ним, бережёт заурядную жизнь», современный человек, «скомкав мысль о Боге» [5. № 1. С. 16], всё же поднимает глаза к небу, «отметиться в небесах, отвести душу», но ищет «не вечного судью..., а знакомый вечный рисунок созвездий» [5. № 2. С. 72], т.е. созданных людьми представлений о вечных ценностях, но не сами вечные ценности. «Бог это Бог, он высоко. Бог меня любит, каким бы я ни был. Но знаков не подаёт, зачем ему мелочиться. Знаки и нетвёрдое умение их читать - человечьи проблемы» [5. № 2. С. 81]. Принципиальное отличие писателя конца XX в. - утрата веры в абсолютные смыслы, хранимые словом, хотя литературное поколение «агэшников» хранят миф о слове (в романе оно пишется с большой буквы). Иного, более авторитетного способа восхождения к смыслам, чем слово, нет: «Люди думают, не чтобы расслабиться, а напротив, чтобы наткнуться на Слово, чтобы как в сумерках - чтобы споткнуться и даже ушибить-

ся о Слово» [5. № 1. С. 63]. Слово выполняет экзистенциальную функцию, определяя способ существования в реальности, самую реальность и самого себя: «В окультуренном щадящем варианте чувство уже по необходимости входит и вписывается, наконец, в реальную жизнь. Но сначала его очищение Словом, чувство дышит Словом» [5. № 2. С. 94]. «Колодезная привычка» знать слова, накапливать их, позволяет человеку помнить о своём «я» тогда, когда он превращён в ничто, в червя, как это почувствовал в камере Петрович, задержанный милицией. Он ищет слова, «подыскивал текст подостойней, чтоб, по возможности, и лицо сохранить, и животу уцелеть», но унижение и степень несвободы низводят Петровича к чувству бессловесной твари, червя: «Хитрован, сказал я себе. Расслабься. Вот ты. Вот твоё тело. Вот твоё Я. Вот твоё Я - всё на местах. Живи... Я с лёгким сердцем ощутил себя вне своих текстов, как червь вне земли, которой обязан. Ты теперь и есть - текст. Червь, ползающий сразу и вместе со своей почвой. Живи» [5. № 1. С. 48].

Человек только через мысль о себе и реальности, с помощью слов, текстов, обретает своё «я», поэтому каждый персонаж в романном мире стремится к слову. Обитатели «общаги» тянутся к писателю Петровичу, чтобы «проговаривать истории..., выволакивали... свой скопившийся слоёный житейский хлам... избавлялись от притаённых комплексов, от предчувствий... Выговорился, а по ощущению проговорился» [5. № 1. С. 11]. Другая потребность в слове - соединение своего «я» с другими - это то, что отличает Маканина от экзистенциалистов: тексты объединяют людей в гиперреальность при ограниченности человеческого существования «кавэ метрами», при отсутствии метафизической реальности, вечности. «Огромная культура русского разговора» возникла, понимает Петрович, «по причине гигантских расстояний меж усадьбами» [5. № 1. С. 74], словесное общение соединяло людей и определяло положение человека среди людей. Свой дар писателя Петрович осознаёт как чувство гиперреальности в той реальности, где обесмысливается существование людей: «Мой нынешний дар в том, чтобы слышать, как через двери пахнут (сочатся) тёплые, духовитые квадратные метры жилья и как слабо, увы, припахивает на них недолговечная, лет на семьдесят, человеческая субстанция. Квартиры и повороты то за угол, то в тупик превращают эту пахучую коридорно-квартирную реальность в сон, в кино, в цепкую иллюзию, в шахматно-клеточный мир - в любопытную и нестрашную гиперреальность» [5. № 1. С. 18].

При отсутствии Бога Слово закрепляет человеческие и социальные ценности, поэтому вступает в конфликт Слово индивида и слово-норма, поэтому Слово двоится, оно может нести и агрессивную силу подавления, и истину. Расходясь по горизонтали с общественно принятым словом, писатель (это сказано об авангардисте Оболкине) «был в строгих и одновременно мистических отношениях с Словом - слова у него являлись неким уже бывшим в употреблении пространством. Местом б/у и одновременно святым местом. Как Голгофа. Каждый приходит. Мы все туда приходим на время, чтоб там поклониться, но жить там нельзя» [5. №4. С. 94].

Человек в плену у реальности, если нет метафизической реальности, и он пытается защитить своё «я», отстаивая право на «удар» (сюжетно это демонстрируется двумя убийствами, совершёнными Петровичем во имя защиты своего «я»). Но если «я» человека воплощается в слове, то возникает и необходимость защиты своего слова от враждебного общества, от «них», использующих, подобно врачам психушки, слово против самого человека. Власть общества над человеком проявляется в том, что «у нас не было слов друг для друга, все слова готовились им», и тогда отстранение человека от общества приводит к молчанию, уходу в подполье сознания, бессловесного и потому разрушительного. Понять психологические последствия отказа от слова в романе можно из эпизодов в психушке, куда Петрович попадает, лишённый возможности признаться в преступлениях, «проговориться» (он был готов рассказать флейтистке Нате в бомжатнике о себе, чтобы прервать бессловесное существование, но ему не удалось выговориться, и он испытал сильнейший психический срыв, выкрикнув в безумных словах своё подсознание, хранящее тайну). В больнице Петрович сопротивляется внешнему давлению, не хочет проговариваться для «них», и потому снова оказывается в духовном кризисе. Стараясь молчать, не признаваясь, он разучается думать («мысль не могла, не умела без слов»), без слов он погружается в себя от реальности, по Маканину, в безумие, ибо без слов реальность становится не гиперреальностью, т.е. прояснённой реальностью, а ирреальностью. «Старые слова косвенно предостерегали от погружения в себя - от ухода в безумие. Задержаться, зацепиться, впасть в человеческую обыденность - вот что подсказывали старые слова, болея за меня» [5. № 3. С. 115]. Подчёркнём здесь значение профанных слов (слов «б/у»), возвращающих в реальность, а не уводящих от реальности, сохраняющих желания, ощущения, сострадание. Очевидна реалистическая концепция слова, где слово осуществляет ориентацию в реальности, хранит человеческое знание эмпирической жизни и потому даёт нравственную ориентацию. Так, Петрович, сопротивляясь безумию погружения в себя, старается хотеть, обжигаться кашей, сострадать, при этом ссылается на нормы, закреплённые в литературе: «Почему столь бесчувственно... я, человек русской литературы, смотрю на насилие и созерцаю?» [5. № 3. С. 121].

Рассмотреть психологические последствия молчания необходимо было для того, чтобы объяснить последствия вынужденного «молчания» писателей в литературной жизни. Социальная цензура создаёт отношение к слову как к социально ориентированному, т.е. зависимому от общества, а не от себя или Бога: «Человек XX века - в фупповой зависимости. Как ни мучь этого человека в пустыне ..., он уже не заговорит про Бога - не сотворит религию. Он набьёт рот песком и будет кричать для них как для себя выворачиваться для них как для себя ... - он уже живёт только для них как для себя, а не как для неба» [5. № 3. С. 113]. Сопротивление слову для них приводит, с одной стороны, к сакрализации литературы, текстов, закрепляющих слово для себя, с другой стороны - к отказу от текстов вообще, от писательства.

Андеграунд - уход от служения горизонтали власти, но в отсутствие вертикали низ, подполье становится хра-

нителем смыслов: «Мы - подсознание России. Нас тут прописали. При любом здесь раскладе ... нас будут гнать пинками, а мы будем толкаться из двери в дверь и восторгаться длиной коридора» [5. № 2. С. 36]. Личность сама себе обретает критерии смыслов и защищает права быть самодостаточной, закреплять свои смыслы в текстах, поэтому литература - это высший авторитет в десакрализованном мире. «Кто, собственно, спросит с меня - вот в чём вопрос. Бог?.. Нет и нет. Бог не спросит. Я не так воспитан. ... Я признаю его величие, его грандиозность, я даже могу сколько-то бояться Бога в тёмные мои минуты, но... отчётности перед ним как таковой нет. Не верю в отчёт. Но уж тем более никакой отчётности перед людьми и их суетой. Что люди для отдельного, как я, человека?!

Единственный коллективный судья, перед кем я (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчёте, - это как раз то самое, чем занята моя голова чуть ли не 25 лет - Русская литература, не сами даже тексты, не их породистость, а именно что высокий отзвук. Понятно, что и сама литература косвенно повязана с Богом... Но понятно и то, что косвенно, через инстанцию, отчёт не дают. Литература - не требник на каждый день» [5. № 1. С. 97-98]. Высокие смыслы литературы для современного человека авторитетны, но не сакральны, осознаются как мифы, «как внушение, как вирус», потому что и рождаются, и реализуются человеком, исходящим из конкретных ситуаций реальности: «Но не убий на страницах ещё не есть не убий на снегу» [5. № 1. С. 101], - размышляет Петрович о различии текста и реальности, которая не выше, но значимее для существования. Ценности литературы, в трактовке маканинского героя, относительно, они определяют способ существования человека в меняющихся ситуациях, «покаянная» половина XIX в. сменила «дуэльную» половиной: «Время целить в лбешник и время стоять на перекрёстке на покаянных коленях» [5. № 1. С. 102]. Пушкин целил в человека, а через 30 лет мысль Достоевского «о саморазрушительности убийством осталась почти как безусловная». Однако реальность побеждает в сознании человека все табу литературы, герой Маканина, проверяя безусловность мысли Достоевского, с одной стороны, доказывает слабость текстов перед силой реальности (Достоевский «побеждал меня лишь внутри, в полях своего текста, когда я читал. Внутри текста - но не внутри моего "я" ... Я верил этим словам только как словам... Стоило начать размышлять вне текста - мир иной» [5. № 1. С. 102], с другой стороны, правоту открытий Достоевского о саморазрушительности выхода из текстов литературы.

Осознание того, что и литература рождает подлинные и ложные ценности, выводит к ответственности писателя перед литературой за безусловность собственного слова. Непечатание получило высшее оправдание. Ненапечатанное слово принимается за более близкое к истине, а андеграунд принимает миссию «Божьего эскорта суетного человечества» [5. № 4. С. 91], которую в культуре выполняли юродивые и шуты, независимые от смены властей. Феномен андеграунда в том, что отказ в публикации не отменял создание текстов, и дело не только в вере «рукописи не горят» («Кто мне мешает думать, что через 50-100 лет мои неопубликов-

ванные тексты будут так же искать и так же (частично) найдут. Их вдруг найдут, их опубликуют. Неважно, кто прочтает и завопит первым. Важно, что *их* прочтут в *их* час. Пока Бог и счастливый случай им (моим текстам) не подскажут - пора» [5. № 1. С. 101]. Главное в андеграунде - миф о подлинной литературе, способной рождать и хранить безусловное.

Однако новые времена, приведшие к разрушению прежней социальной системы, обесценили и подвижность честных писателей, и самоё литературу. Реальность стала борьбой за те же «кавз метры», только приватизируемые обывателями, армия бизнесменов сменила армию литературы, Россия перестала нуждаться в Божьем эскорте, в Русской литературе, в Слове. Предостережение бывших «агэшников» - «что за Россия без литературы», «Вы, мои молодые, пока что без судьбы и потому не можете знать масштаба проблемы: ... что значит остаться без Слова, жить без Слова» [5. № 4. С. 72]. Свобода без слова - это не экзистенциальная свобода, но существование, зависимое от всего в реальности: «Чехов хорошо сказал, что выдавливал из себя по капле раба. Но и хорошо промолчал, чем он при этом заполнял пустоту, образовавшуюся на месте былых капель. Словами? То бишь нерабской литературой? Это напрашивается. (Пишущие именно этим грешат. Ещё и гордятся. Мифотворцы.) Но реально пострабская наша пустота заполняется, увы, чем поало... Ты и обнаруживаешь в себе чужое не сразу» [5. № 1.С. 44].

- Стремление увидеть свои тексты напечатанными в современной ситуации делает писателя тем же борцом за пространство выживания, человеком, зависимым от новой «общаги», нового «истеблишмента». Петрович видит «жалких», «настырных, как слепые» бывших «бойцов армии литературы», «остатки великого ополчения», которые топчутся у дверей Нового издательства, прибежали за «последним счастьем» опубликоваться в сборнике ста авторов, мелким шрифтом. (Образчик такого сборника - альбом художников-авангардистов, куда включены «полтора» рисунка Венедикта, брата Петровича, полтора потому, что авторство одного из рисунков не может быть установлено, а сам Веня не узнаёт своих рисунков. При выходе из андеграунда писатель обретает не только несвободу от «пряника во рту», но и несвободу от литературного процесса, от прежних, не напечатанных текстов, от бывшего имени, от необходимости «трудиться на себя», быть «принадлежностью истеблишмента от Горби»: «Стоило ли тогда жить *так*, чтобы теперь жить *так*?» [5. № 4. С. 92] - делает выбор Петрович.

Маканин ставит проблему востребованности текстов и констатирует на множестве примеров случайность как публикаций, так и признания. Судьбы Петровича и его литературного двойника Зыкова разошлись «в случайности признания и непризнания», в том, что западные корреспонденты опубликовали фотографию непохмелившегося, а значит более измождённого, Зыкова: «Зачем им счастливчик из брежневской поры?» Отвергает маканинский герой и иллюзорную надежду на позднее прочтение. По Маканину, литературе не дано того проникновения в вечность, которой наделяет литературу Булгаков, невостребованные здесь и сейчас тексты теряют свою экзистенци-

альную значимость: «Людам важно услышать живое слово и живую мысль... Вы умрёте, а ваши запылившиеся повести будут издавать миллионными тиражами! Вас не будет, а вас будут читать в метро, в автобусах! Он так расписывал, что подмывало умереть уже завтра», и герой Маканина приходит к сентенции: «время жить и время всплывать» [5. № 1. С. 40].

Но всё же причина отказа от писательства героя Маканина - в экзистенциальной сфере. Петрович оказывается в ситуации выбора между вечностью, куда обращены тексты, закрепляющие «здесь и сейчас», и кратким существованием человека в реальности. «Боль ведь не в веках, не в долгих столетиях - в моём кратком «я», здесь и сейчас. Что с того, если одним обоганным больше или меньше, когда их в анналах десятки тысяч? Людишкам и вовек не разобрать эти пёстрые километровые списки. Как сказал один китаец: *только забыть*» [5. № 2. С. 79]. Поэтому для Петровича остаётся главной целью подлинность своего сегодняшнего существования. Освобождение от наваждения писать пришло в камере, куда бросили Петровича из очереди за сахаром, наряду с другими возмущившимися представителями демократии. В мире, где не ценится личность, ценность текстов этой личности либо ничтожна, либо случайный эпизод, миф. Защищая своё «я» от посягательства реальности, человек современности, как это на себе испытал герой Маканина, вышел из текстов, сам стал текстом, т.е. человеком без гиперреальности, без того, что выше его самого. Петрович двумя убийствами опроверг значимость текстов Русской литературы, а окружающие существовали как будто её не было. Так открылся бытийственный абсурд, тождественность существования и несуществования человека, существования и несуществования текстов: «Святая минута. Ночь, жёсткий настил и камера в клетку уже ничего не значили - значила бытийность... Двадцать с лишним лет я писал тексты, и в 20 минут засыпания я вновь перерос их... (Они своё сделали. Я их не похерил, они во мне. Я просто шагнул дальше.)» [5. № 1. С. 39]. Почти дословно совпадают размышления Петровича о непризнании своих текстов: свобода от оценки, от признания трактуется им как обретение подлинной свободы, даже от писательства, от создания текстов для других: «Я увидел своё непризнание не как поражение, не как даже ничью - как победу. Как факт, что моё "я" переросло тексты. Я шагнул дальше. ... Бог много дал мне в те минуты отказа. Он дал мне остаться» [5. № 3. С. 136].

Главная причина отказа от текстов и их создания - признание подмены реальности реальностью текстов, литературы. Принятие реальности как неотменимой и первичной не означает обретение любви к ней, обоготворения её, это принятие абсурдной реальности, страшной реальности, в которой слова и тексты лишь средства ориентации, и они бессильны выстроить жизнь человека. Поэтому забота о существовании важнее заботы о текстах, свидетельствах этого существования. «Нарастающая (и царапающая меня) новизна жизни, вернее, каждодневное подчинение этой новизны моему "я" сделало меня когда-то пишущим человеком. Но вот прошло двадцать и больше лет, и моё "я" потребовало свободы от повестей и их сюжетов, неужто же само захотело быть и сюжетом и повестью?... В былые времена я бы

уже несомненно кинулся к пишущей машинке - вот ведь чудо во спасение! Сиди и тарыхти пальцами по буквицам. (Чувство пройдёт - зато придёт текст.) Подполье, его соответствующая реклама как раз и поддавливает тех, кто вне текстов - одинок и вдруг брошен. Поддавливает замаскированная надежда. И говорит - бери, возьми! - вот твоя гиперреальность, вот что такое мир людей в новой и свежо ожившей условности» [5. № 1. С. 34].

Отказ от текстов сопровождается в Петровиче муками заглушённого слова, чувством, что нарушил в себе «нечто хрупкое и тонкое, данное мне с детства». Вместе с тем, как понимает Петрович, современный человек в самоутверждении перестаёт не только жить по литературе, но и искать своё «я», воплощая смыслы в Слове. «Но что, если в наши дни человек и впрямь учится жить без литературы? Что, если в наши дни (и с каждым днём всё больше) жизнь - самодостаточное действо. Что, если нас только и заботит всеупреждающий страх самосохранения. Живём и живём. Без оглядки на возможный, параллельно возникающий в нас ... текст - на его неодинаковое прочтение. Что нам даётся (и что теряется), если мы отказались и если мысль наша уже не мерцает, не сверкнёт в счастливой гнущейся строке, а переживание наше - молча и для себя?» [5. № 2. С. 95].

Мысль о губительной судьбе литературы в современном мире связана в сознании Петровича с представлением о безусловности смыслов, хранимых текстами, о неспособности текстов выразить чувства, мысли, само человеческое существование. Петрович, размышляя о возможности воплотить в слове чувство люб-

ви, ссылается на легенду о Платонове, предельно честном писателе, не мифологизировавшем литературу и писателя, но искавшего подлинного слова. Платонов не писал о любви, а потом молчанием ответил на упоминание, приняв положение «сторожа и подметающего» («скрёб своей андеграундной метлой, растил кучу мусора... Величие здесь как раз и припрятано, пригрето тем уникальным состраданием, которое одновременно убивает тебя и умиротворяет, шарк, шарк метлой. (Жалей, жалей, жалей всех, только не себя!...)» [5. № 1. С. 24].

Маканин воссоздал в романе ситуацию неразрешимой духовной дилеммы - экзистенциальная необходимость Слова вступила в противоречие с пониманием кризиса чужих и собственных слов, текстов, литературы в современной реальности. «Человечество учится жить вне Слова, потому что осталось без слова» - герой романа понимает губительность этого пути для человечества и для человека. А. Немзер [6], отдавая текст романа персонажу (повествование, действительно, ведётся от лица персонажа), считает, что персонаж воплотился в тексте, опровергая свой отказ от писательства. Нам представляется, что в тексте сознание вынужденного отречься от слова персонажа воплощено именно автором, преодолевающим экзистенциальный выбор персонажа, вступающим в спор с отказом своего героя от гиперреальности текстов. Персонаж, как другое, отличное от автора сознание, воплотил трагедию отказа от писательства, от Слова не только как социальную, но как культурную ситуацию конца XX в., но стал объектом внутренней полемики писателя Маканина.

Литература

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита. Томск: Том. книжн. изд-во, 1989
2. Семёнов С. Всю ночь читал я твой завет // Новый мир. 1989. № 11.
3. Козовой В. Поэт в катастрофе. М.: Гнозис, 1994.
4. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990.
5. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. Роман // Знамя. 1998. № 1-4.
6. Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя // Новый мир. 1998. № 10.

Статья представлена кафедрой истории русской литературы XX века филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 14 декабря 2002 г.