

ГАМЛЕТ, ДВАНОВ, ЖИВАГО

Живой действительный мир — это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный.

Пастернак, 1918/1922

Настоящей жизни не было, и не скоро она будет.

Платонов, 1921

1.

Эта статья была задумана как продолжение очерка, несколько лет назад опубликованного в сборнике, посвященном роману Пастернака «Доктор Живаго»¹. В этом очерке сравнивались «Доктор Живаго» и «Чевенгур» Платонова. Используя идеи из статьи Бориса Гаспарова 1984 г.², я рассматривала роман «Доктор Живаго» как экстатически контрапунктное произведение и, более того, как произведение, само *настаивающее* на своей контрапунктности. Под этим я подразумевала одновременность многих вымышленных голосов, сливающихся и расходящихся, пересечение и переплетение многих повествовательных и образных линий (Гаспаров говорит о «бесконечном разнообразии их переплетений»³) наряду с ясно выраженным приятием мира в целом и природы такими как они есть. В отличие от героев Пастернака, принимающих все таким как есть, герои Платонова отказываются безропотно смириться с несовершенством, несправедливостью и страданиями, характерными для бесконечно прямолинейного природного процесса, и жаждут конца мира, вслед за которым должно начаться что-то более нравственное, что-то простое, честное, искреннее и открытое.

Соответственно, Пастернак заставляет своих героев, особенно Юрия Живаго, приходиться в восторг от того, что какое-нибудь «великое» событие, какое-нибудь «чудо истории» (199⁴) — как, например, революционный 1917 год — происходит (точно так же, как нисходит поэтическое вдохновение в гущу обыденной жизни) посреди всей этой переплетающейся, пересекающейся и непрестанно видоизменяющейся сложности явлений, не требуя «чистого места» и не нуждаясь в подходящем моменте для того, чтобы начаться. Мог ли Пастернак безмолвно, но осознанно полемизировать с Платоновым, чьи герои, существуя прямо противоположным образом, пытаются, мечтая о лучшей жизни, найти *чистое поле*, *tabula rasa*, новое место, откуда «старые» люди заранее выброшены и где «старое» время остановлено? Мне кажется, что эти два произведения противостоят и в то же время некоторым образом дополняют друг друга. В них выражены две противоположные точки зрения на само существование человека и на тот исторический период, который описывается в них обоих. И там, и тут перед нами одна и та же страна, те же годы, те же события, сходные герои и много похожих мотивов, однако все это описано по-разному и с противоположных философских позиций (каждая из которых, но очень по-разному, граничит с религиозной).

¹ Livingstone A. Unexpected Affinities between «Doktor Zhivago» and «Chevengur» // В кругу Живаго: Пастернаковский сборник. Stanford University Press, 2000. С. 184—205.

² См.: Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Boris Pasternak and his Times. Berkeley Slavic Specialties, 1989. С. 315—358.

³ Там же. С. 319.

⁴ Роман Пастернака цит. о изд.: Пастернак Б. Доктор Живаго. Милан, 1957 — с указ. стр.

Парадоксальным образом, Пастернак убежденным, ясным и цельным голосом настаивает на чуде множественности и полифонии — в то время как очевидно прямолинейная тема «первоначала» выражена у Платонова с предельной неопределенностью, двойственностью и таинственностью. Роман Пастернака 1958 г. — это откровенно восторженная исповедь и признание, полное намеков, каждый из которых можно разгадать, и стихов, либо явственно вплетенных в прозу, либо — еще более явно — выделенных в отдельную главу. Произведение Платонова 1928 г., которое тоже называется «романом», — это тихо-невывразительное, как бы невнятное творение, лиризм которого скрыт, наполненное ненаписанными стихами, ускользающим вымыслом и невысказанной загадкой.

Различие обнаруживается в самих названиях двух произведений, хотя в них заметно определенное звуковое сходство: согласные в «Живаго» звучат эхом в «Чевенгуре» (ж-в-г / ч-в-г). Однако слово «Чевенгур», которое для Александра Дванова, главного героя романа, «походило на влекущий гул неизвестной страны» (192⁵), — это загадочное и непонятно почему нравящееся слово, всего лишь звук — рокот или гул, который не имеет смысла; имя «Живаго», напротив, имеет ясное значение: «живущий» (будучи в косвенном падеже, оно даже предполагает целую синтаксическую структуру), в нем нет никакой загадки, но практически есть утверждение: «Это о жизни, о том, кто живет», — или, возможно, принимая во внимание его архаичное окончание и его присутствие в Библии: «...о живущем Христе». Полное название может быть переведено как «доктор жизни».

Речь пойдет об этом основном различии: с одной стороны — загадочные, странные, амбивалентные, неясные эффекты Платонова; с другой — признания и утверждения Пастернака, открыто исповедальные, восхваляющие и осуждающие.

2.

Для большей ясности предлагаю принять идею (поданную мне Евгением Яблоковым), что обоих героев — Дванова и Живаго — возможно интерпретировать через шекспировского «Гамлета». Чем эти два русских протагониста похожи на Гамлета? Определенное сходство есть. Каждый из них — молодой человек с серьезным, вдумчивым и — так или иначе — благородным и достойным восхищения умом, живущий в дни, когда, по словам Гамлета, «распалась связь времен» (акт 1, сцена 5), испытывающий потребность в активной деятельности; и каждый из них чувствует или узнаёт о том, что у него есть первостепенной важности задача, связанная — более или менее тесно — с умершим отцом. Жизнь каждого из персонажей тесно связана с этой задачей, и все же каждому необходим толчок к действию. Как Гамлет медлит, пока его не *подталкивает* к действию ряд обстоятельств, так и Дванова *отправляет* на поиски Шумилин, *возвращает* к ним Копенкин и вновь *посылает* на поиски отец, увиденный во сне; Живаго испытывает многократное *давление* со стороны семьи и профессиональных обязанностей, прежде чем двинуться с места.

Голос умершего отца — это мотив, объединяющий Дванова с Гамлетом. Во сне отец посылает Сашу в Чевенгур, чтобы спасти себя и тех, кто умер: «Зачем же мы будем мертвыми лежать?» (248). Позже — в 1938 г. — Платонов напишет короткую пьесу, озаглавленную «Голос отца», в которой предварительная сценическая ремарка, утверждающая, что «голос отца по существу голос того же Якова [сына]», поскольку «эта сцена должна быть совершенно реалистической»⁶, *может* означать сознательную вариацию на тему шекспировского (определенно потустороннего) призрака. Однако этот мотив вряд ли помогает найти сходство между «Доктором Живаго» и «Чевенгуром», поскольку Юрий Живаго не получает никаких приказаний от своего отца и не слышит его голоса во сне (если только не считать Евграфа своего рода манифестацией отца, а его появление в жизни Живаго — каким-то сном из

⁵ Роман Платонова цит. по изд.: Платонов А. Чевенгур. М., 1988 — с указ. стр.

⁶ Платонов А. Голос отца // Звезда Востока. 1967. №. 3. С. 80.

прошлого). Тем не менее *оба* героя похожи на Гамлета тем, что у них есть по крайней мере один суррогатный отец или один квази-отец (у Дванова это Прохор Абрамович и Захар Павлович, а у Живаго — Громеко и, пожалуй, Веденяпин).

Каждый в конце концов завершает свою задачу. Гамлет убивает Клавдия, Дванов трудится на благо коммунизма, Живаго пишет свои стихи-свидетельства — в чем и состояла его задача, судя по тому, как Пастернак интерпретировал образ Гамлета⁷: не слабовольный и медлящий, а красноречивый интроспективный свидетель пороков своего времени, который жертвует собой, отрекаясь от своей любви к Офелии, испытывая словно бы Гефсиманскую муку от тяжести той задачи, которую он взял на себя, и отказываясь от преимуществ своего королевского положения. Хотя именно с точки зрения самопожертвования противопоставляет Гамлета и Дон Кихота Тургенев в своей знаменитой речи 1860 г.: Дон Кихот всегда способен на него, а сосредоточенный на самом себе и расчетливый Гамлет — никогда! Тем не менее сама возможность такого различного прочтения — это то общее, что есть у Шекспира и Платонова. Как отмечает Е. Яблоков, образ Дванова толкуется критиками по-разному: в нем видят либо человека глубоко сочувствующего, обладающего способностью осознавать основы бытия, либо человека «безличного», лишенного индивидуальности, и способности к самосознанию⁸. Однако этого нет в романе Пастернака, герой которого лишен чего-либо неясного или неоднозначного.

При этом в каждом случае осуществление задачи оказывается не вполне удовлетворяющим; в самом достижении присутствует примесь неудачи: Гамлету приходится убить Полония и Лаэрта, а также стать причиной смерти матери; успех Дванова незаметен, ни на что не влияет и почти сразу «нейтрализуется» жестокой атакой на город; Живаго теряет свою любимую и своего ребенка, опускается и так и не создает великой книги в прозе (если не считать, вопреки логике, «Доктор Живаго» именно этой книгой). Более того: как и Гамлет, Дванов и Живаго умирают молодыми — фактически они оба умирают в один и тот же год, 1929-й.

Платонов о Гамлете не упоминает. Возможно, только могучая тургеневская традиция сопоставления Гамлета с Дон Кихотом пробуждает желание увидеть в Александре Дванове изображение Гамлета рядом с бесспорно «дон-кихотским» Копенкиным. Пастернак же говорит о Гамлете открыто — например, в названии первого из стихотворений, представленных под именем Юрия Живаго. Сопоставим это стихотворение, в котором изображен замедленный и рискованный выход поэта на публичные подмостки, с отрывком из «Чевенгура», в котором совершается замедленный, неосознаваемо опасный, крайне важный приход Дванова в город Чевенгур. Для каждого из героев это судьбоносный момент.

3.

Если название стихотворения сообщает нам о том, что его лирический герой — актер, произносящий текст стихотворения, — играет драматическую роль Гамлета, то в этом случае подразумевается пять уровней игры — пять аспектов выставления себя на всеобщее обозрение. Многое из того, что я хочу сказать о различии между Платоновым и Пастернаком, имеет отношение к тому, хотят ли они, чтобы мы **смотрели** на написанное ими как на действие, то есть как на сознательную деятельность, разыгрывание чего-то; а также к количеству межличностного **смотрения** в их романах.

Озабоченность Пастернака зрительным восприятием заметна уже в его ранних прозаических отрывках. Его пристальное внимание к моменту первого «выхода» писателя на сцену, чтобы *предстать перед зрителем*, тоже имеет долгую историю (впервые оно находит

⁷ Пастернак Б. Замечания к переводам из Шекспира // Пастернак Б. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 415—417.

⁸ Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 41—42.

яркое выражение в раннем рассказе «Il Tratto di Apelle»). Эта озабоченность достигает пика в стихотворении «Гамлет».

Гамлет

Гул затих. Я вышел на подмостки.
 Прислонясь к дверному косяку,
 Я ловлю в далеком отголоске
 Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
 Тысячью биноклей на оси.
 Если только можно, Авва Отче,
 Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
 И играть согласен эту роль.
 Но сейчас идет другая драма,
 И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
 И неотвратим конец пути.
 Я один, все тонет в фарисействе.
 Жизнь прожить — не поле перейти.

В стихотворении можно заметить следующие уровни игры. Биографический Пастернак выступает в роли вымышленного Живаго. Вымышленный Живаго представляет актера, произносящего стихотворение. Актер играет Гамлета. В этом или за этим присутствует тема самого Гамлета, который разыгрывает из себя актера или становится актером, начинает «изображать собою» (акт 1, сцена 5). В конце концов, без всякого объяснения такого перехода, перед нами предстает этот многомерный исполнитель — Пастернак / Живаго / актер / Гамлет-как-актер, произносящий широко известные слова Иисуса в Гефсимании (о том, чтобы «чаша сия» его миновала); подразумевается, что, в дополнение ко всему остальному, роль Иисуса исполняется вновь, поскольку Христос (мягко выражаясь) действительно был отправлен Отцом для осуществления великой миссии в трудном мире, он тоже умер молодым, и о нем тоже можно сказать, что ему удалось достичь лишь относительного успеха.

Каждый из уровней предполагает присутствие зрителей. Когда биографический Пастернак становится Живаго, а Живаго становится лирическим героем стихотворения, это происходит ради того, чтобы широкая аудитория читателей или публика могла познакомиться со взглядом поэта на то, что произошло в России. Актеры — люди, которые, по определению, предстают перед зрителями («театр» — это место, где смотрят [theorein = «смотреть»]); недаром упоминаются «тысячи биноклей». В пьесе Шекспира Офелия называет Гамлета «the observed of all observers» (дословно — «предмет наблюдения всех наблюдателей»; в переводе Пастернака — «законодатель вкусов и привычек, их зеркало» [акт 3, сцена 1]). А на Иисуса обращены взоры не тысяч, а многих миллионов. В стихотворении последовательно используется язык драмы — «продуман распорядок действий», которые должны быть сыграны, даже при том что «сейчас идет другая драма». (Не напоминает ли эта идея о двух пьесах, идущих одновременно, — т. е. о двух целостных мыслях, равных жизни по величине, существующих одновременно, — «две мысли сразу» (368) в «Чевенгуре», которые, по мнению Семена Сербинова, характерны для Дванова? (Интересно, что в обоих случаях *сущность* этих двух мыслей отнюдь не очевидна.) Более того, присутствие зрителей вокруг, наблюдение за другими, подсматривание из-за занавеса, слежение за ними издали — все эти мотивы, которые

часто встречаются в пьесах Шекспира, особенно заметны в «Гамлете». В этом отношении «Доктор Живаго» действительно напоминает «Гамлет», а «Чевенгур», безусловно, нет.

4.

В приведенном отрывке из «Чевенгура» Александр Дванов приезжает в город коммунизма, о котором он уже давно слышал, но к которому все же не спешил приблизиться, отдавая предпочтение завершению учебы (в, так сказать, Виттенберге), — несмотря на то, что на него была возложена миссия по поискам коммунизма:

Вечером пошел дождь, оттого что луна начала обмываться; от туч рано смерклося. Чепурный зашел в дом и лег в темноте отдохнуть и сосредоточиться. Попозже явился какой-то прочий и сказал Чепурному общее желание — звонить песни на церковных колоколах: тот человек, у которого была одна гармоника на весь город, ушел вместе с ней неизвестно куда, а оставшиеся уже привыкли к музыке и не могут ждать. Чепурный ответил, что это дело музыкантов, а не его. Скоро над Чевенгуром запел церковный благовест; звук колоколов смягчался льющимся дождем и походил на человеческий голос, поющий без дыхания. Под благовест и дождь к Чепурному пришел еще один человек, уже неразличимый в тишине наступившей тьмы.

— Чего выдумал? — спросил дремлющий Чепурный вошедшего.

— Кто тут коммунизм выдумал? — спросил старый голос прибывшего человека. — Покажи нам его на предмете.

— Ступай кликни Прокофия Дванова либо прочего человека, — коммунизм тебе все покажут!

Человек вышел, а Чепурный заснул — ему теперь хорошо спалось в Чевенгуре.

— Говорит, иди твоего Прошку найди, он все знает, — сказал человек своему товарищу, который ожидал его наружи, не скрывая головы от дождя.

— Пойдем искать, я его не видел двадцать лет...

Здесь не только нет никакой «игры», но приняты меры для того, чтобы скрыть главное действующее лицо и отдалить любых наблюдателей. Хотя возможен намек на образ Христа (звучат пасхальные колокола), этот образ не является частью сознания Дванова — в отличие от Живаго. Вместо драмы мы имеем здесь дело с лирическим повествованием, полным приемов и объяснений, *отвлекающих* внимание от героя и значительности момента. Колокольный звон, например, объясняется тем, что «прочие» захотели слушать какую-нибудь — любую — музыку (их единственный гармонист ушел); а звучание именно пасхальной заутрени — тем, что звонарь не умеет играть «Интернационал». Затем звуки дождя делают колокольный звон похожим на одинокий голос. Посреди этого двойственного, наполовину скрытого звона приходит друг Дванова, Гопнер, «уже неразличимый в тишине наступившей тьмы» (320). То, что он приходит в сопровождении главного героя, Дванова, упоминается как второстепенный факт, как будто Дванов — просто попутчик, оставшийся ждать снаружи и к тому же «не скрывая головы от дождя» (320): фраза, которая очень трогает своей лаконичностью и чуткостью. Дванов обезличен, непонятен и смиренно открыт непогоде. Между тем, как нам известно, Дванов — это тот, кто несет в себе «новый мир» (в [его] ясном чувстве [77]) и кто был отправлен на поиски социализма, т. е. на поиски и претворение этого нового мира в жизнь.

У Пастернака Живаго, достигший своей цели и ставший трагическим героем, обращаясь к миру, думает о себе как о Гамлете и об Иисусе. У Платонова Дванов вообще не думает о себе, когда — возможно, как Гамлет или, может быть, как Христос — достигает своей цели (в трагическом мире)⁹, найдя отдаленный, одинокий образец коммунизма, появившийся посреди степей, проявление того «нового света», который «можно лишь сделать, а не рассказать» (77).

⁹ «Трагический герой», «трагический мир» — эти понятия я заимствовала из статьи покойного А. А. Кренина «Трагическое в художественном мире Андрея Платонова и Бориса Пастернака» (см.: Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 63—69).

5.

Все видят Живаго; никто не видит Дванова — ни другие герои, ни читатель (романист использует для этого специальные приемы). Эта «видимость и невидимость» является существенной отличительной чертой стиля двух романов.

На первой странице «Чевенгура», несмотря на то, что одним из всего двух качеств, присущих Захару Павловичу, является «зоркость» (второе — это «до грусти изможденное лицо»), ни один из упоминаемых предметов не изображается так, чтобы мы действительно могли его *увидеть*: они описываются только с точки зрения того, откуда взялись, из чего сделаны и для чего используются. Платонов не описывает того, что воспринимается зрением, он редко упоминает о цвете и не представляет предметы — в отличие от сил, действующих в них, — *видимыми*. Его прежде всего интересуют силы, истоки силы и движения.

Редко упоминает Платонов о том, что его герои смотрят друг на друга, а если и смотрят, то нам не сообщается об их впечатлении; в большинстве случаев ему удается уйти от предположения, что он как автор «видит» их. Даже у главных платоновских героев нет индивидуализированных внешних черт. Такие черты не просто не упоминаются — об их отсутствии часто открыто говорится: мы помним «международное лицо» Копенкина, у которого «черты <...> личности уже стерлись о революцию» (112), и то, как одна черта лица Чепурного — он человек «со слабым носом на лице» (190) — обращает внимание на отсутствие каких-либо других черт на нем. Другой род обезличенности находим в описании внешности Дванова, которое дается с удвоенного отдаления — по фотографии и через реакции на эту фотографию двух человек, Сони и Сербинова: «Там был изображен человек двадцати пяти, с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых сторожей; остальное же лицо его, отвернувшись, уже нельзя было запомнить» (368—369). Позже Соня, поддерживая безразличие Сербинова по отношению к фотографии, замечает о Дванове: «Он неинтересный...» (369).

Существует удивительное сходство между этим описанием и мнением Бахтина о том, что значит — смотреть на свое лицо в зеркале или на фотографии. В этом случае, как говорит Бахтин, мы видим «лишь свое отражение без автора <...> нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная *пустота, прозрачность* и несколько жуткая одинокость его»¹⁰. Воспринимая эпизод с Соней и Сербиновым сквозь призму слов Бахтина, можно задаться вопросом: действительно ли это другие смотрят в этот момент на Дванова или, может быть, это сам Дванов украдкой смотрит на себя и обнаруживает на фотографии, в отражении, только эту пустоту, прозрачность, одинокость, случайность, жуткость? Как говорит Бахтин, мы не можем смотреть на себя «завершающим» взглядом, которым на нас смотрят другие; неспособность Сони и Сербинова смотреть завершающим взглядом (причем этот «неполный» взгляд контрастирует с теплыми воспоминаниями Сони о том, каков Дванов в действительности¹¹) весьма созвучна с мнением Бахтина о неспособности каждого отдельного субъекта смотреть на себя самого завершающим взглядом. Поскольку «субъектом» книги является Дванов, он не может быть увиден. Поэтому его обезличенность иного порядка, чем у Копенкина и Чепурного; он — проектируемый невидимый субъект, в то время как они — люди-объекты, лишенные характерных черт великой силой Революции, историей, временем. Интересно, что Юрий Живаго, будучи субъектом своего романа, который в данном случае несет на себе отпечаток всеобъемлющей субъективности рассказчика, тоже описывается однажды — когда на него смотрят со стороны — как почти безликий и внешне неинтересный: Лара «удивленно посмотрела на этого курносого, ничем не замечательного незнакомца» (129).

¹⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 29.

¹¹ «Зато с ним так легко водиться! Он чувствует свою веру, и другие от него успокаиваются <...> С ним, наверно, ничего не надо, к нему нужно лишь прислониться, и так же будет хорошо» (369).

В связи с вопросом о том, что герои «невидимы» ни другими героями, ни автором, обратимся к отрывку из начального фрагмента романа «Чевенгур»:

Когда гроб поставили у могильной ямы, никто не хотел прощаться с покойным. Захар Павлович стал на колени и притронулся к щетинистой свежей щеке рыбака, обмытой на озерном дне. Потом Захар Павлович сказал мальчику:

— Попрощайся с отцом — он мертвый на веки веков. Погляди на него — будешь вспоминать.

Мальчик прилег к телу отца, к старой его рубашке, от которой пахло родным живым потом, потому что рубашку надели для гроба — отец утонул в другой. Мальчик пощупал руки, от них несло рыбной сыростью, на одном пальце было надето оловянное обручальное кольцо в честь забытой матери. Ребенок повернул голову к людям, испугался чужих и жалобно заплакал, ухватив рубашку отца в складки, как свою защиту; его горе было безмолвным, лишенным сознания остальной жизни и поэтому неутешным; он так грустил по мертвому отцу, что мертвый мог бы быть счастливым. И все люди у гроба тоже заплакали от жалости к мальчику и от того преждевременного сочувствия самим себе, что каждому придется умереть и так же быть оплаканным.

Захар Павлович, при всей своей скорби, помнил о дальнейшем.

Что касается ощущений и чувств — здесь есть прикосновения, запахи и косвенное указание на звуки (слово «безмолвный»); есть страх, жалость и горе; прежде всего, есть осязаемое погружение в *condition humaine* (в конце фрагмента). Но есть и явное отсутствие *зрительного* ряда, отсутствие каких бы то ни было четких деталей во всеобъемлющем взгляде автора. Несмотря на то, что Захар Павлович велит Саше «посмотреть» на мертвого отца, не говорится о том, что мальчик действительно следует совету.

Для сравнения обратимся к начальному фрагменту романа «Доктор Живаго»:

Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновение ветра. <...>

Замелькали последние минуты, считанные, бесповоротные <...>

Гроб закрыли, заколотили, стали опускать. Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик.

Только в состоянии оцепенения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле.

Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взором. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня. К могиле прошел человек в черном, со сборками на узких облегающих рукавах. Это был брат покойной и дядя плакавшего мальчика. расстриженный по собственному прошению священник Николай Николаевич Веденяпин. Он подошел к мальчику и увел его с кладбища.

Так же, как в отрывке из «Чевенгура», герой здесь впервые вводится в роман как мальчик примерно десяти лет, присутствующий вместе с другими скорбящими на похоронах одного из своих родителей; сначала он молчит, потом рыдает. Подобно тому, как Платонов пишет: «Ребенок повернул голову к людям, испугался чужих и жалобно заплакал...», — Пастернак пишет: «Он поднял голову и окинул <...> взором <...> мальчик зарыдал». Слово «взор» придает особое значение способности видеть даже здесь, где никакого зрительного восприятия нет; в то время как платоновский мальчик поворачивает невидящую *голову*. Для приведенного пастернаковского отрывка типичны формулировки: казалось... могло показаться... было бы ясно... — которые не просто намекают на наличие зрителя, но просто-таки *настаивают* на его присутствии. Конечно, можно предположить, что этим зрителем является автор, который, конечно же, в этом романе постоянно наблюдает. Однако слова «это был брат покойной» говорят о том, что вдобавок кто-то *внутри* повествования наблюдает за

остальными — какой-то еще один постоянно присутствующий в тексте рассказчик, высший наблюдатель, знающий, кто есть кто. В этом тексте нет ничего, что не было бы видно кому-то: как сказал Т. С. Элиот, «у роз был вид цветов, на которые смотрят»¹².

Пастернака всегда занимало, что все смотрят («смотрение»), — особенно когда смотрят в окно. Примечательно, что он весьма часто описывает сами окна, через которые смотрят: рамы, средники, оконные стекла, занавеси, подоконник (см., напр., стихотворение «Сон» и ранний прозаический отрывок «Заказ драмы»). Этот постоянный мотив является признанием или заявлением Пастернака, что искусство литературы, так же как живопись, для него — искусство наблюдения. Описание рам и стекол говорит о любви к самим материалам его ремесла. Платонов же повествует как бы изнутри, а не со стороны; для него характерен предлог «среди». Как я уже говорила, он чаще заставляет заметить движущие силы предметов, а не их наружность.

Еще одной антитетической параллелью является то, что если пастернаковский Живаго, который видит все и всех, сам находится под наблюдением и в поле зрения своего ангелоподобного единокровного брата Евграфа (имя означает «хорошо пишущий» или, следует заметить, «хорошо рисующий»: художник должен смотреть), то Платонов почти тридцатью годами раньше изобрел ангелоподобное существо, которое, помимо прочего, назвал «евнухом души» (здесь интересно совпадение префикса «ев-»!) — и оно, что важно, является *не* разумным наблюдателем из сибирской глубинки с превосходным зрением, готовым прийти и помочь, а маленьким загадочным субъектом, спрятанным внутри героя, — хотя и наблюдающим, но отнюдь не снаружи, ничего не понимая и не участвуя в жизни человека.

б.

Гамлет — герой, склонный к самоанализу и наблюдению, судья себе самому, размышляющий о том, кто он: «Какой же я холоп и негодяй!» (акт 2, сцена 2). Такая особенность проявляется лишь однажды при описании характера Александра Дванова, но много раз — при описании Юрия Живаго. Сравнение этого единственного описания Дванова с похожим примером из описания Живаго говорит о многом.

Студент Дванов в возрасте семнадцати лет откладывает в сторону книги, чтобы поразмыслить о пустоте внутри себя и о неназванном мире, который, как он чувствует, проходит через эту пустоту (71). Он хочет описать ее и дать ей имя, но не хочет использовать существующие или традиционные описания или названия (подразумевается, что все до сих пор существовавшие оценки мира были неточными), он также не хочет придумывать для мира искусственное «имя» — вместо этого него он хочет услышать от мира его «собственное имя». В то же время он ощущает будущее как «горы живого воздуха», которые должен превратить в дыхание и биение сердца. Его размышления завершаются коротким и неожиданным (для него самого и для читателя) возгласом: «Вот это — я!» (71), — который, очевидно, следует интерпретировать в том смысле, что герою неожиданно со всей ясностью открывается та правда, которая нам о нем уже известна: именно, то, что он чувствует себя — и *является* — «одним целым» с окружающей его вселенной, с людьми, животными, предметами, растениями и механизмами. Таким образом, единственный момент, когда Дванов постигает свою связь с окружающим всеединством, становится моментом самоотождествления с ним. На следующей странице это находит подтверждение в предложении: «Он до теплокровности мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом» (72). Является ли такая способность чувствовать силой или слабостью героя, нам неизвестно.

Иначе раздумывает о своем месте во всеобщей картине бытия студент Юрий Живаго, почти того же возраста. Он тоже размышляет о целом мире, включающем «высшие силы земли и неба», но *его* открытие противоположно: если раньше он чувствовал себя маленьким и

¹² Eliot T. S. Four Quartets. L., 1944. P. 8.

робким перед лицом всего этого (жизни, мира, космоса), то теперь вырос до равенства с ним, стал *отдельным*, различимым разумом, способным мыслить самостоятельно. Он стоит *напротив*, видя мир и сознавая себя видящим и провидцем. В этом случае совершенно ясно, что описываемое отношение к миру расценивается автором не как слабость, а как сила.

Таким образом, двух героев можно сравнить с Гамлетом в том, что они переживают один или несколько моментов серьезного самоанализа, интроспективного взгляда на мир; но те открытия, которые они вслед за этим делают, противоположны с психологической и философской точек зрения. Открытие Живаго настолько антитетично двановскому, что, учитывая многие другие похожие случаи, можно вновь задать себе вопрос, не было ли здесь сознательного противоречия Платонову со стороны Пастернака.

7.

Утвердительный тон приведенного выше отрывка из романа Пастернака не вызывает сомнений. «Доктор Живаго» наполнен очевидной эмфазой. Поэтому кажется парадоксальным то, что Юрий Живаго неоднократно и ясно говорит (будто бы *прося* нас обратить на это внимание), что жаждет обладать способностью писать «незаметным стилем»; ср.: «Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала» (452). Все действия и образы в романе в высшей степени и, кажется, нарочито заметны. Возможно ли (спросим еще раз), что стремление пастернаковского Живаго к «незаметности» проистекает из восхищения платоновским «Чевенгуром», где «незаметное» было достигнуто целиком и полностью? В «Чевенгуре» Платонов вообще ничего не говорит ни о своем методе и стиле, ни о своих амбициях литературного ремесленника; он лишь сообщает через Дванова, что то важное, что должно быть сделано или уже создано (т. е. «новый мир»), «можно лишь сделать, а не рассказать» (77); такая позиция подразумевает, что *никакой* «стиль» не был бы адекватным.

Делая однажды дискурсивное краткое изложение основных событий в «Чевенгуре», которое бы послужило своего рода путеводителем для читателей, испытывающих затруднения в понимании этой книги, я поймала себя на том, что мне все время хочется вставить такие фразы как: «некоторое время спустя», «перед этим», «несмотря на все это», «с этой целью»; или такие слова как: «вдруг», «неожиданно», «все же»; мне приходилось заставлять себя либо опускать их, либо же ставить их в кавычки или скобки, объясняя, что, хотя они и напрашиваются в тексте *моего* изложения, но полностью исказили бы повествовательную манеру Платонова. Подобные вспомогательные обстоятельственные обороты представляют собой подсказки, которых Платонов предпочитает не давать. Он не «присутствует» в тексте как проводник по происходящему и кажется не заинтересованным в наших ожиданиях.

В качестве примера процитирую отрывок, где Дванов серьезно и надолго заболевает: в минуты бреда «ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупы пауков» (90). *Сразу же* после этих слов, без всяких переходных формул — таких как «поэтому», «видя его состояние» или «опасаясь худшего» — следующий параграф начинается словами: «Перед Пасхой Захар Павлович сделал приемному сыну гроб — прочный, прекрасный, с фланцами и болтами». Почти сразу же вслед за этим, и вновь без всякого перехода (например: «но худшее не произошло» или «однако он поправился»), а также безо всякого объяснения странного квази-библейского обозначения времени: «новым летом» — идут два утверждения: «Дванов вышел из дома новым летом; воздух он ощутил как воду...» (90).

Было бы легко, но тем не менее интересно сравнить манеру Платонова писателя с одним из его старших современников, противоположных ему с точки зрения стилистической выразительности, — например, с Андреем Белым. Однако Пастернак представляет другую противоположность Платонову — нон-модернистскую. Обходясь без игры ума, воображения и риторики Белого, он тоже, насколько это возможно, делает переходы в повествовании заметными и комментированными; он настаивает — иногда до нелепости — на определенности

времени и места действия, на том, что предшествует и что следует, на том, кто присутствует, кто кого видит и каким все и вся представляются автору повествования. У Пастернака ничто не отдано на волю случая — при том что в его философии незапланированная и случайная природа всего, что происходит, провозглашается признанным и перевозносимым предметом восхищения.

Пастернак представляет, он играет роль (непривычную для него) романиста, застенчиво преподносящего великий символ; Платонов же говорит, шепчет, как бы безыскусно и беспомощно открывая чистую правду.

Еще один парадокс состоит в том, что Платонов, человек «из народа», чьи ранние произведения (особенно публицистические) наполнены пафосом и открытым утверждением, в 1928 г. испытывает недоверие к языку, который должен отталкивать этот самый «народ»; недоверие к языку приводит к выраженной эксцентричности стиля и странным затруднениям. Пастернак же, «поэт поэтов» и человек высокой культуры, «наступает на горло собственной песне», чтобы стать понятным, громким и заметным — страдающий Гамлет на сцене мира, человек, склонный к интроспекции и вынужденный заниматься экстраспекцией; а его «Живаго», в действительности, широко читаем, понимаем, любим, переводим, причислен к канонам мировой литературы двадцатого столетия и низведен до уровня бездонной популярности в кино.

8.

Сравнение двух романов возможно не только потому, что они имеют дело с одним и тем же историческим периодом, но и потому, что Пастернак должен был читать или, может быть, слышать о неопубликованном «Чевенгуре», и потому, что в «Живаго» он мог, возможно, «откликнуться» на платоновский роман. Существуют многочисленные совпадения в биографиях и судьбах двух героев. О некоторых из них упоминалось выше; о многих других говорится в моей статье «Неожиданные сходства...»¹³: среди них — достойные сравнения эпизоды встречи героя, уже повзрослевшего, со своим неуловимо могущественным братом-полукровкой и сходные эпизоды смерти отца. Существует и ряд других поразительно совпадающих мотивов: так, например, Сербинов и Дванов в единственной беседе, которая происходит между ними, выясняют, что оба любили одну и ту же женщину, — а Стрельников и Живаго в их единственном разговоре делают точно такое же открытие.

Что касается более общих тем — обоих авторов занимает, например, федоровская идея преодоления смерти. Однако их подходы совершенно различны. Хотя Пастернака так же, как Платонова, волнует проблема бессмертия и он так же страстно желает ее решения, весь его способ мышления вдвойне отличен: он метафоричен, не буквален, и его начало лежит в восторге, а не в печали. Пастернака можно было убедить в том, что мы постоянно преодолеваем смерть — через искусство, философию, любовь и самопожертвование. Тот факт, что все это не защищает от смерти в буквальном смысле, едва ли беспокоит его, поскольку мы умираем (как он говорит) «у себя в истории» (10), а история — это «вторая вселенная», созданная нами, поэтому смерть — это не смерть. Позиция же Платонова напоминает мне слова кинорежиссера Вуди Аллена¹⁴: «Я не хочу достигать бессмертия через свою работу, я хочу добиться бессмертия тем, что не буду умирать». Более того — Платонов хотел чтобы не умирал *никто*, а не только те, кто способен думать тяжелую думу Пастернака о том, чтобы быть «у себя в истории»; он хотел, чтобы не только глаза поэтов, но и *ничьи* глаза не «выгорали и выцветали, превращаясь в мутный минерал» (87). Пастернак охвачен восторгом перед памятью и вечностью, помогающим преодолеть смерть, — Платонов же скорбит из-за реальной позабытости почти каждого, кто когда-либо жил и умер, и жаждет перемен.

¹³ См.: Livingstone A. Указ. соч. С. 196—200.

¹⁴ В передаче Радио Би-Би-Си 4 (2002 г.).

Главное, что их здесь объединяет, — центральное положение, которое занимает тема покорения смерти; но их подходы к этой теме (как и ко всему прочему) донельзя различны.

Перевод с английского Е. Л. Степановой