

тальных принципов, подрывающие самые основы ее существования. Аналогичной в свое время была реакция той же культуры на роман Е. Замятина «Мы», повесть Б. Пильняка «Красное дерево», рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар», повесть М. Зощенко «Перед восходом солнца», исследование А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ». Можно привести и иные, может быть, менее яркие или характерные примеры появления произведений, посягавших (с выраженным вызовом или внешне вполне невинно) на устои системы — советской идеологии и находившихся в прямой зависимости от нее культуры, литературы, искусства. Они также порождали всплеск общественных эмоций и далеко расходившиеся «круги» последствий: и культурных, и политических, и административных.

Разница в случае с Пастернаком заключалась в том, что роман «Доктор Живаго» противостоял идеологии, психологии и политике тоталитаризма исключительно в качестве *произведения искусства* (а не как публицистический очерк, философский трактат, политическая доктрина, хотя бы и облаченные в беллетристические одежды). Между тем упомянутые произведения, отторгнутые системой как чужеродные, были внеположны тоталитаризму главным образом по политическим, нравственным, идеологическим и т. п. (внехудожественным) мотивам. Роман Пастернака противостоял тоталитаризму как искусство—неискусству, как эстетическое — внеэстетическому и антиэстетическому, как труд художника, пытающегося выстоять в борьбе с обстоятельствами, исключаящими искусство, художественность, признающими в искусстве лишь «колесики и винтики» политики. Недаром главный герой романа, вопреки своей заведомо непоэтической, буднично-прозаической профессии врача, — прежде всего *художник*, и роман венчают его стихи, в полной мере выражающие поэтическую гениальность автора романа.

В свою очередь, официальная советская культура *защищала* себя, свою целостность, суверенность и принципиальную завершенность *от* романа Пастернака (не просто размывавшего своим существованием ее твердые параметры как системы, но подрывавшего ее изнутри), при том что по сравнению с произведениями Замятина и Пильняка, Платонова и Зощенко, да и многих других, не говоря уже о Солженицыне, в нем не было ни политической наступательности, ни целенаправленной критики, ни разоблачений, ни сатиры, ни даже сомнений в историческом выборе (он казался Пастернаку неизбежностью, фатальным исходом). В «Докторе Живаго» была тихая страдательность, стойкость самопожертвования, вера в конечное торжество справедливости, заключавшие в себе ощутимую каждым читателем нравственную, духовную силу. Но сила эта — сила нравственно-художественного *сопротивления* тоталитаризму во всех его проявлениях — была такова, что с нею нельзя было не считаться, а значит, и бороться как с реальной угрозой существующему миру.

Но в этом заключалась лишь одна, внешняя сторона «загадки» романа «Доктор Живаго». Об остальных, невидимых, хотя и тесно связанных с «внешностью» романа сторонах и пойдет речь в настоящей статье.

1

Первое, что бросается в глаза каждому вдумчивому читателю пастернаковского романа, это какая-то нарочитая «стертость», невыраженность романного стиля (прозаического). Кажется, автор поставил себе целью не присоединяться ни к одной яркой традиции классической русской прозы, ни к одному великому романному стилю русской литературы — даже ненароком. Но в то же время — воплотить в целом своего романа как бы все ведущие традиции русской культуры в их интегрированном, синтезированном, но «снятом» виде. Иными словами, в романе продолжалась жизнь сразу всей русской культуры с характерными ее чертами — высокой духовностью, естественностью, внутренним драматизмом, гранича-