
УРОКИ ИСТОРИИ

ИСТОРИЯ «ДОКТОРА ЖИВАГО»: ОТ ТРАВЛИ К КУЛЬТУ (иные повороты)*

*Булавка Людмила Алексеевна –
д.ф.н., в.н.с. Российского института
культурологии*

Этот текст – не о романе «Доктор Живаго». Содержание романа – предмет другого разговора. Речь пойдет о проблемах, вызванных тем общественным

резонансом, который возник в связи с этим романом еще в советские времена и не утихает до сих пор. Этот резонанс имеет уже свою собственную полувековую историю, которая по своей драматургичности едва ли не богаче, чем драматургия самого «Доктора Живаго». И уже в этой истории, продиктованной не художественным замыслом Пастернака, а самой историей XX века, главными действующими лицами являются: не герой романа, а его *автор, сообщество советских писателей*, а также *властные институты* (советской системы и Запада). Взаимоотношения всех этих «действующих лиц» во всей истории с «Доктором Живаго» определялись уже противоречиями каждого из них.

Но, говоря об общественной реакции на историю с романом «Доктор Живаго», следует различать ее *советский* период (конец 50-х гг.), когда была инициирована кампания против Пастернака, и *постсоветский* – связанный уже с политикой насаждения культового отношения к этому поэту. Казалось бы, эти два периода отличаются друг от друга как черный цвет от белого: в одном случае Пастернака травят, в другом – культивируют и боготворят. Именно такая последовательность этих этапов (бывает и наоборот) создает впечатление, что великая несправедливость, свершенная по отношению к Пастернаку в советский период, уже в новой России наконец-то исправлена, и тем самым снимаются все основания для продолжения разговора на эту тему.

Но затаенная диалектика угадывающейся общности этих двух этапов в действительности выявляет мнимый характер их различий. Эта мнимость обусловлена следующим: если история с романом «Доктор Живаго» в советский период осознавалась главным образом через систему идеологических штампов, то сегодня – через систему культовых стереотипов. По сути, идеологические штампы, равно как и культовые стереотипы, являются разными модификациями одного типа абстрактного созна-

* Полная версия статьи была опубликована в журнале «Свободная мысль» за 2010 г., № 6.

ния – *превратного*. Вот почему эти два разных этапа в истории романа «Доктор Живаго» в действительности являются двумя этапами одного общего генезиса – генезиса превратных форм сознания. Более того, можно сказать, что культовые стереотипы возникли как результат *неснятости* идеологических штампов.

Но все же между ними есть и различия. Одно из них состоит в том, что идеологические штампы (как превратные формы общественного сознания) в советское время существовали все-таки наряду с критическим взглядом на вещи, а вот культовое сознание, будучи некой завершенностью превратных форм, исключает уже сам принцип критического восприятия.

Вот почему сегодня, когда, с одной стороны, завершается смена господствующих мировоззрений, а с другой – нарастает де-субъективация человека, вызванная процессами уже его самоотчуждения, исключающего критическое осмысление, – в этой ситуации возникает засилье мифологемного типа сознания, редуцирующего все богатство конкретной реальности, в том числе художественной, к системе пустых абстракций.

Подобные aberrации наблюдаются и в современных интерпретациях истории «Доктора Живаго» – достаточно посмотреть на логику его современных интерпретаций. В упрощенном варианте это выглядит так: Пастернак написал талантливый и правдивый роман о трагедии русской интеллигенции, претерпевшей от Октябрьской революции, но советская власть, в отличие от культурного и демократического Запада, его не только не приняла, но и раздавила вместе с автором. Подобные абстрактные заключения не вызывают вопросов, не заставляют искать ответов – они самодостаточны.

С формальной точки зрения почти все правильно. Действительно, редакция журнала «Новый мир» во главе с его редактором – известным поэтом К. Симоновым (1956 г.), отдавая должное творчеству не менее известного советского поэта Б. Пастернака, в то же время отказалась печатать роман «Доктор Живаго». Неопубликованная рукопись была возвращена автору вместе с большим письмом, в котором редакционная коллегия журнала открыто и обстоятельно представила свое подробное, прямое и неуклончивое объяснение по поводу данного решения. Но история этого письма, равно как и история с романом «Доктор Живаго», на этом не закончилась.

* * *

Вот почему для нас очень важно посмотреть на историю «Доктора Живаго» через призму вопросов, не только обращенных к советскому прошлому, но может быть, в большей степени – вызванных уже современным предконтекстом

Но прежде мы хотели бы заострить наше внимание на вопросе подхода.

Итак, *поворот первый – методологический.*

Напомним еще раз, что расследование истории «Доктора Живаго» – это не задача данной статьи, тем более что на эту тему и без того написано достаточно много. В данном случае мы лишь артикулируем следующую методологическую посылку: рассуждать об истории этого романа, ограничиваясь лишь абстрактными заключениями – такой прием, несмотря на свою популярность у его современных интерпретаторов, объективно приводит к подмене серьезного анализа набором политических оценок. Метод эффективный, но непродуктивный: мало что объясняет, но зато объективно дает основания для появления спекуляций разного рода. Советская история с «Доктором Живаго» это подтвердила.

Другими словами, здесь требуется диалектика. Диалектика, которая, выделяя все драматургические составляющие этой истории (позиция «Нового мира»; роль господствующей идеологической установки в отношении романа и его автора; позиция советской литературной общественности; роль политического и литературного Запада), позволила бы увидеть те противоречия каждой из них, которые как раз и сцепляют их в единое целое.

Введение же диалектической оптики ставит под угрозу упрочившийся за последние десятилетия новыми метафизическими наслоениями миф об истории «Доктора Живаго». А, как хорошо известно, любая демифологизация начинается с постановки вопросов, которых у нас немало. Для нас они важны даже не столько как исходный посыл в поисках нужных ответов, сколько для того, чтобы, *пере-*формулируя эти вопросы с поправкой на новый исторический контекст, попытаться посредством их снять ту абстрактность, которая не позволяет пробиться к сути вещей, за которыми стоит трагедия и Пастернака, и советского общества.

Итак, поворот второй – снятие абстрактности.

Действительно, превратные формы сознания (идеологические штампы, культовые стереотипы) – это абстракции, которые надо снимать, в противном случае возникает угроза остаться заключенным в формах мифологемного сознания. Вот почему для нас важны вопросы, которые хотя бы в какой-то мере вскрывают живые внутренние связи, противоречия, ломающие скорлупу абстракций. В связи с толкованиями романа «Доктор Живаго» таких абстракций немало. Вот, например, одна из них: редакция «Нового мира» – главный виновник в деле Пастернака.

Попробуем с этим разобраться, хотя бы на уровне постановки вопросов. И в качестве первого шага зададим такой абстрактный вопрос: имеет ли право редакция журнала отказывать в публикации тому или иному автору? Если для этого есть основания, то это ее законное право, – ответит всякий. А если редакция журнала, пусть даже аргументированно, принимает решение, может быть, ошибочное – не публиковать (кстати, это еще не значит – запретить) произведение автора, пусть даже выходящегося, – как быть в этом случае? Аннулировать решения, связанные с отказом в публикации? Но это в случае с известным автором, а если вопрос касается тех, кто

еще не определился в своей потенциальной известности? Вводить двойную шкалу? И кто в этом случае будет это аннулировать – не сама же редакция? И самое главное: как тогда в этом случае быть с правом редакции на свободу мнений и решений?

Уже одна россыпь этих вопросов показывает, что вопрос с «Новым миром» не так уж прост – здесь одними императивами не отделаться, необходима конкретика с ее противоречиями. Вот почему автор данной статьи предлагает познакомиться с позицией К.Симонова, одного из основных участников этих событий – главного редактора «Нового мира» в 1956 г., которая была изложена им лично в его открытом письме немецкому писателю Альфреду Андершу: *«Главный же вопрос состоял в том – почему мы тогда, в 1956 году, вскоре после XX съезда партии, весьма резко и определенно оценившего и ряд фактов в деятельности Сталина, и ряд фактов в нашей истории, отказались от публикации романа «Доктор Живаго», и отказались в то же самое время, когда в том же самом журнале «Новый мир» публиковали роман Дудинцева «Не хлебом единым», вокруг появления которого шла бурная, хотя уже полузабытая сейчас полемика, не столько по литературным, сколько по политическим вопросам...»*

...Потому что, на мой взгляд, в последней части романа «Доктор Живаго», и особенно в его эпилоге, сделана попытка подвести некие итоги судеб той большей части русской интеллигенции, которая пошла в революцию и с революцией и пережила вместе с народом и в гущу его все те испытания, через которые он прошел.

В сущности, к концу своей книги Пастернак затронул вопрос, который в масштабах той или иной отдельно взятой человеческой судьбы часто, и даже слишком часто, был связан с личными трагедиями, но в масштабах всего общества, вместе взятого, был крупнейшим историческим вопросом, требовавшим и ответа с позиций истории общества.

Пастернак поставил вопрос: правильно ли поступила русская интеллигенция, а точнее – большая часть ее, пойдя вместе с народом в революцию и оставаясь вместе с ним на всех этапах этого, никем еще не изведенного, не опробованного и полного драматизма пути. И, поставив вопрос, достаточно ясно ответил на него отрицательно: нет, она была не права перед самой собой, перед интересами культуры, перед интересами настоящего и будущего своего народа, а шире говоря, в конечном итоге и человечества.

С позиций Пастернака, таких, какими я вижу их, его доктор Живаго – и жертва этой ошибки русской интеллигенции, и одновременно – судья, чей приговор есть истина в последней инстанции. И эту основную его позицию я не принимал тогда, когда не хотел печатать его роман в «Новом мире», и продолжаю не принимать сегодня.

Представить себе без участия и поддержки русской интеллигенции Октябрьскую революцию и все последовавшее за ней развитие нашего общества, во всей исторической сложности этого развития, я, попросту говоря, не могу. Отказаться от своей глубокой уверенности в том, что Октябрьская революция, при всем трагизме многого последовавшего за нею в разные годы, была фактом исторического значения для всего человечества, я тоже не могу...

...Пастернак ...был в моем сознании личностью совсем иного исторического ряда, чем тот высокомерный судья мнимой неправоты русской интеллигенции, каким он предстал в «Докторе Живаго»...

...Существовал для меня еще один нравственный вопрос, связанный с тем понятием жертвенности, которое связывалось в русской литературе XIX века с ее представлениями о выполнении своего долга перед народом. Допускаю, что слово «жертвенность» не самое точное, но, употребив именно его, как исторически устоявшееся понятие, хочу сказать, что в противоречие с традициями русской литературы, на которых мы воспитывались, Пастернак в «Докторе Живаго» поставил это понятие под сомнение и подверг его суду скорому и исторически неправому».¹

А вот как выразил свое понимание идейного содержания романа известный историк и публицист Исаак Дойчер: «Пастернак находит источник идей и христианства Живаго в Александре Блоке. В поэме Блока «Двенадцать» Христос шагает впереди вооруженных солдат, бродяг, проституток, ведя их в кровавом зареве Октября к великому будущему. В этом смелом символе есть своего рода художественная и даже историческая подлинность. В нем слиты раннее христианство и стихийное революционное вдохновение мужицкой России, которая жгла дворянские усадьбы, распевая псалмы. Христос, который благословил ту Россию, был также Христом раннего христианства, надеждой рабов и всех угнетенных, Сыном человеческим евангелиста Матфея, который скорее даст верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богачу в Царствие небесное. Христос Пастернака поворачивается спиной к буйной толпе, которую он вел в Октябре, и расстаётся с нею. Этот Христос становится дореволюционным самодостаточным русским интеллигентом, «утонченным», бесполом и полным обиды и негодования на мерзость пролетарской революции».² И далее заключает И. Дойчер: «Из этого огромного среза той эпохи нельзя даже догадаться, кем были люди, совершившие революцию, кем были те, кто воевал друг с другом на гражданской войне и почему они

¹ См.: Симонов К. Откровенность за откровенность // Сегодня и давно. М., 1978.

² См.: Дойчер И. Пастернак и календарь революции (Перевод В. Биленкина). <http://www.left.ru/pn/1/deutscher.html>

*победили или потерпели поражение. Грандиозная эпохальная буря предстает пустотой как в художественном, так и политическом отношениях».*³

Итак, выше мы познакомились с позицией К. Симонова, которую можно разделять или нет, но в любом случае нельзя не признать, что это позиция человека, который не только брал на себя груз той эпохи, но и нес личную ответственность как за свои поступки и ошибки, так и за других людей. И одним из многочисленных подтверждений этого является тот факт, что Симонов, будучи уже редактором «Нового мира» (1947 г.), как-то узнав, что у Зощенко лежат партизанские рассказы, в разговоре со Сталиным выступил с инициативой опубликовать их, что потребовало от него полного обоснования этого предложения. Видимо, Симонову это удалось сделать достаточно убедительно, и уже тем же летом рассказы были опубликованы в «Новом мире».⁴

Но редакция «Нового мира» – это не только главный редактор. *«Помимо меня как главного редактора журнала и моего заместителя А. Ю. Кривицкого, человека моего поколения, так же, как и я, коммуниста и в годы второй мировой войны военного корреспондента, – письмо подписали три писателя, родившиеся в конце девятнадцатого века, – Константин Федин, Борис Лавренев и Борис Агапов, которые были в числе зачинателей советской литературы в двадцатые годы. Все они трое принадлежали именно к тому поколению старых беспартийных русских интеллигентов, к которому принадлежал и герой романа – доктор Живаго, и его автор»*, – так представил редакцию К. Симонов.⁵

Поворот третий – критический.

Да, «Новый мир» имел законное право поступать с «Доктором Живаго» в соответствии со своим коллективным решением. Но когда произведение не публикуется ни в одном из журналов, ни в одном издательстве, хотя еще весной 1956 года Пастернак дал полную рукопись романа в редакции не только «Нового мира» и «Знамени», но позже еще и в издательство «Художественная литература», – в этом случае мы уже имеем дело с политико-идеологической установкой.

Автор данной статьи также считает, что политика идеологической установки на запрет не является методом решения идейно-художественных конфликтов. Что касается «Доктора Живаго», то с моей точки зрения, этот роман бесспорно надо было публиковать, хотя бы пробным тиражом. Будут покупать – печатать дальше, нет – ограничиться имеющимся тиражом. В любом случае этот роман как произведение, получившее спорные общественные оценки, надо было делать предметом широких и открытых читательских дискуссий, хотя здесь надо понимать, что вопрос – как это

³ Дойчер И. Пастернак и календарь революции (Перевод В. Биленкина).

⁴ Симонов К. Из переписки // Сегодня и давно. М., 1978. С. 338.

⁵ Там же.

делать – решается в первую очередь не посредством организационной механики. Это вопрос, успех решения которого в действительности определяется мерой практической, а не риторической демократичности всего общества в целом. Другими словами, если советская литературная общественность тестировала произведение «Доктор Живаго» на идейную состоятельность, то вся эта история с романом тестировала уже советскую систему на демократичность.

Но при всей возможной правильности этих суждений в тоже время нельзя не признать и их абстрактность, ибо на авторе этих строк не лежит ни груз той сложнейшей эпохи, в которой жили и Пастернак, и Симонов, ни личная ответственность за данную позицию. Как бы там ни было, разбираться с этой проблемой нужно, исходя не из личных литературных предпочтений, а из анализа реальных социокультурных противоречий и контекстов советской эпохи в их исторической ретроспективе.

Вот почему по этому вопросу здесь важно представить позицию К. Симонова, являющую собой существенный культурно-исторический контекст советской эпохи: *«Однако, остается вопрос, который Вы, в сущности, и задали мне в своем письме, – вопрос, почему этот роман так и не был у нас опубликован. Строго говоря, вопрос этот делится на два: почему он не был опубликован мною и моими товарищами по редколлегии в «Новом мире» и почему не опубликован вообще. На первый вопрос я, по-моему, уже ответил. Вы сами, как человек, которому довелось редактировать литературный журнал и который пишет об этом со столь самокритической откровенностью, как пишете Вы, конечно, понимаете, что журнал – это не почтовый ящик, размножающий все, что в него кладут. В решении судьбы произведений играют роль идейные взгляды людей, которые редактируют тот или иной журнал. Я не хотел оказаться в данном случае в роли безучастного и покорного множителя тех идей и тех взглядов – и на революцию, и на русскую интеллигенцию, – с которыми я был принципиально и глубоко не согласен.*

Допускаю ли я, что роман, не принятый к печати в «Новом мире», мог быть напечатан в другом журнале или издан книжкой? Да, допускаю, в том случае, если люди, по-другому, чем я, прочитавшие этот роман и другое в нем увидевшие, сформулировали бы свою, иную, чем наша, точку зрения на эту книгу и сумели бы отстаивать эту точку зрения.

Так, в частности, отстаивая свою точку зрения, поступил я, как председатель комиссии по литературному наследию Михаила Булгакова, и редакции журналов «Новый мир» и «Москва», когда в шестидесятые годы в первом из них, по инициативе Твардовского, был напечатан «Театральный роман», а во втором (редактором которого был в то время Евгений Поповский) – «Мастер и Маргарита», пролежавшие неопубликованными с 1940 года, со времени смерти Булгакова.

Очевидно, возможность публикации его кем-то другим нельзя исключить и для романа «Доктор Живаго», хотя это не изменило бы моей точки зрения на эту

книгу. И что до меня, то я бы и сегодня дал согласие – если бы мне предложили это – опубликовать наше редакционное письмо 1956 года в качестве послесловия или приложения к ней».⁶

Правда, следует сказать, что в 1954 г. в четвертом номере журнала «Знамя» были опубликованы десять стихотворений Юрия Живаго со вступительной заметкой: «Б. Пастернак. Стихи из романа в прозе «Доктор Живаго»; кроме того, эти стихи печатались уже позже в различных журналах, альманахах и в одномоннике стихов и поэм Пастернака.

Но если говорить о самом романе, то впервые в СССР он был опубликован лишь в 1988 г., т. е. через 32 года после его написания, и, что характерно, в журнале «Новый мир», в то время как на Западе он уже в 1958 г. был переведен на все европейские языки.

Но кроме этого, было еще одно действующее лицо в истории «доктора Живаго» – это литературная общественность. Какова была ее роль в идеологической кампании, развернутой против Пастернака в связи с присуждением ему Нобелевской премии, – это вопрос сложный и очень болезненный. Его одним лишь оценочным подходом (кто прав – кто виноват) не осилить, хотя вопрос персональной ответственности с повестки истории не снимается. Не поднимая этого пласта – об этом много написано, подчеркнем лишь одно: история СССР – это история борьбы двух онтологических принципов бытия человека и общества: творческой **деятельности** по освобождению общественной жизни от власти отчуждения, в том числе, и в ее советских формах (**социализм**) и **подчинения** всего и вся **системе властных отношений** (сталинизм). Соответственно, онтологическая ситуация общественного бытия (человека или литературного сообщества) в СССР на всех ее этапах сводилась к необходимости самоопределения себя в рамках этой жесткой альтернативы: так дело (общественно-нужное) или власть? Другими словами, вопрос – *как быть?* – зачастую оборачивался вопросом – *так быть или не быть?* Не поэтому ли фильм Г. Козинцева «Гамлет» английскими критиками разных школ был признан лучшим. «Шекспир всегда будет любимцем поколений исторически зрелых и много переживших», – писал в 1942 г. Б. Пастернак.

В 1958 г. в связи с историей Б. Пастернака этот вопрос в очередной раз встал и перед советским литературным сообществом. При всем противоборстве в нем разных тенденций господствующей стала та, о которой можно сказать словами Б. Пастернака, сказанными им еще в 1938 г.: «От нас хотят дела, а мы все присягаем

⁶ См.: Симонов К. Откровенность за откровенность // Сегодня и давно. М., 1978.

в верности».⁷

Трагическая ситуация, вызванная идеологической кампанией против Пастернака, определялась не только личными поступками (или не-поступками) писателей, но и объективными противоречиями как самого Союза писателей, так и его отношений со всей социально-политической системой в целом. Своей неразрешенностью эти противоречия давили на всех: и на правых, и на неправых.

Размывание социального творчества революционных масс, начавшееся еще со второй половины 20-х гг. (превращающее общественные движения в учреждения; комиссаров – в начальников) и резко усилившееся в сталинский период, реально лишило властные институты (в том числе, и Союз писателей) демократического иммунитета, а вместе с ним и возможности практически разрешать действительные противоречия. Вот почему всякий раз в ситуации, когда противоречия обострялись и проявлялись в форме конфликтов, даже представители хрущевского эшелона власти, выступившие с критикой сталинизма, в ситуации общественных конфликтов нередко прибегали к силовым и зачастую – нечистоплотным методам, отшлифованным еще сталинской бюрократией. Не была исключением и ситуация с Пастернаком, к которому применили административно-устрашающие меры: от исключения из Союза писателей до вызова к генеральному прокурору СССР и многое другое. Вскоре (в ночь на 31 мая 1960 г.) Пастернака не стало. Это тоже результат идеологической кампании против художника.

Бесспорно, что вся эта трагическая история с Пастернаком – самостоятельная страница в нашей истории, на которой противоречиями эпохи нанесены зарубки, которые ни мифологическим, ни постмодернистским, и вообще интеллигентским сознанием считать не получится. Это возможно только на языке (логике) диалектики культуры и истории. Но современных интерпретаторов истории «Доктора Живаго» это обстоятельство не пугает, ибо содержание зарубок их не интересует, а вот зарубки как элемент культа – это другое дело.

* * *

Поворот четвертый – аналитический.

Так мы органично выходим на главную проблему данной статьи, а именно – проблему навязчивого насаждения культов. Кажется, и без этого их сегодня более чем достаточно: от религиозных и субкультурных (как правило, с элементами коммерческого «андерграунда») до компьютерных, спортивных, «художественных» и многих других. Более того, тотальная коммерциализация всех общественных отношений приводит не только к сокращению пространства культуры и изменению ее смыслово-

⁷ Пастернак Б. Выступление на III Пленуме Правления Союза писателей СССР в Минске // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 тт. Т. 4. М., 1991. С. 634.

го предназначения, но и к превращению ее в постмодернистскую систему самых разных видов культа (от Гарри Поттера до Ахматовой, от наушников айпода до Мадонны), в действительности выполняющих роль идеологических гештальтов рыночной тотальности.

Но оставим «низкие» культы и поговорим о «высоких», т. е. связанных с именами высокого искусства, такими, как Ахматова, Булгаков, Пастернак, Мандельштам, Бродский, Гумилев.

Кстати, для сравнения приведем рейтинг обращений к этим же авторам, но уже в другом сообществе – сообществе Международного симпозиума, созданного факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской Академией Славистики в 1978 г. Как видим, и место, и время – другие. Так вот, интерес данной международной литературной общественности к этим именам выстроил их уже в несколько другом порядке: чаще всего на этом симпозиуме говорили о творчестве Цветаевой, Пастернака, Маяковского; в меньшей степени – Булгакова, Мандельштама, Гиппиус, Бунина, Набокова и еще меньше – Ахматовой, Гумилева, Бродского.⁸

Этот пример приведен не для того, чтобы чужими руками расставить отметки творцам высокого искусства – оно не поддается измерению критерием *общего*, а для того, чтобы показать, что для разных социальных групп, разных культурных сообществ на разных исторических этапах объективно свойственны и разные художественные предпочтения. Кроме того, не надо забывать еще одно обстоятельство: я могу вполне осознавать, насколько объективно значимо то или иное художественное произведение, но это еще не определяет меру его актуальности лично для меня, которая в свою очередь задается очень сложными связями и отношениями, выходящими уже за пределы собственно самой культуры. Так что в любом случае не следует забывать, что культурные, художественные предпочтения, как и всякая другая объективная реальность, всегда исторически обусловлены. И с этим необходимо считаться, чтобы понять внутренние токи культурных процессов.

Говоря о художниках, чьи имена сегодня так активно опекаются и, более того, идеологически охраняются сподвижниками «высокого культа», нельзя не согласиться с тем, что они действительно составляют гордость отечественной и мировой культуры. Это бесспорно. Но в этом случае возникает вопрос: тогда, собственно, в чем заключается проблема? Разве плохо, когда о великих поэтах и писателях говорят много и часто? А если это хорошо, то тогда вообще непонятно, что в этом случае вызывает беспокойство у автора настоящей статьи.

⁸ Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской Академией Славистики, Женева, 13–15 апреля 1978. Женева: L' Age d'Homme, 1981. (Электронная версия: <http://nivat.free.fr/livres/onetwo/00.htm>)

Но беспокойство все-таки есть, и вызвано оно вопросом: почему и зачем сегодня проводится политика насаждения именно *культового отношения* к этим художникам, предполагающего лишь безальтернативное почитание? Что за этим стоит? Плохо это или хорошо? Неужели непосредственно само их творчество не способно вызвать у читателя такого отношения? Но если это и так, то, может быть, в этом случае надо решать уже другую проблему – проблему формирования у читателя способности, говоря философским языком, творческого *распредмечивания* искусства.

Но ведь речь идет о насаждении, казалось бы, все-таки положительного, а не деструктивного культа с его установкой на жесткое неприятие, который сегодня так распространен по отношению к таким именам, как В. И. Ленин или Ф. Э. Дзержинский.

Все это вызывает целый ряд вопросов, с которыми необходимо разобраться.

Например, что это за тип культа, который мы условно назвали «высоким культом»? Чем он порожден? Да, и в целом, культ – это хорошо или плохо? Вот культ Сталина – это однозначно плохо (автор данной статьи в своих работах писал об этом достаточно много). А культ «Доктора Живаго» или «Мастера и Маргариты»? Казалось бы, глупый вопрос, конечно же, хорошо – ведь речь идет об искусстве. Значит, культ в сфере истории – это плохо, а в сфере художественной культуры – это всегда хорошо? Тогда, исходя из этого, надо принимать и то, что культ революционного искусства, например, поэмы Маяковского «Ленин», – это также хорошо. Но вот с этим утверждением уже вряд ли согласятся исповедники «высокого культа». Значит, все-таки не только не всякий культ, но и не всякий «высокий культ» имеет право на существование?

И вот еще один вопрос: а принял бы сам Пастернак культовое отношение к своему «Доктору Живаго»? *«Цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех»*, – зная хотя бы эти строки поэта, думаю, что догадаться о возможном ответе нетрудно.

А вот каким было отношение к культовым канонам у другого поэта – Маяковского, который на этот счет имел четкую позицию: *«Самую, ни в чем неповинную, старую поэзию, конечно, трогали мало. Ей попадало только, если старые ретивые защитники старья прятались от нового искусства за памятниковые зады. Наоборот – снимая, громя и ворочая памятниками, мы показывали читателям Великих с совершенно неизвестной, неизученной стороны»*.⁹

Можно и нужно критиковать футуризм, но в тоже время следует признать, что мишенью поэтических нападков Маяковского (*«Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности»*) являлось не столько само классическое искусство, и уж тем более не сами памятники, сколько разные формы культового отношения к ним. Слова Цветаевой лишь подтверждают это: *«Крик не*

⁹ Маяковский В. Как делать стихи. // Маяковский В. Собр. соч. в 12 тт. М., 1978. С. 236.

против Пушкина, а против его памятника». И это действительно так, не случайно поэт говорил: «В Пушкина не заглядываю, я его знаю наизусть».¹⁰ А вот одно воспоминание о поэте, иллюстрирующее его отношение к Пушкину: «Однажды на расвете я наблюдал, как Маяковский долго и пристально смотрел в лицо чугунному Пушкину, словно стараясь пытливо понять эти глаза. Маяковский меня не видел. Он простоял почти полчаса и потом пошел домой».¹¹ Может быть, оттуда его строки: «Я люблю Вас, но живого, а не мумию».

А вот как относились к проблеме культа уже сами классики марксизма. Так, например, еще в 1877 году Маркс писал: «Первое вступление Энгельса и мое в тайное общество коммунистов произошло под тем условием, что из устава будет выброшено все, что содействует суеверному преклонению перед авторитетами...»¹²

Но вернемся к «высокому культу», с которым все-таки стоит разобраться, а это значит – разобраться с тем, чем определяется принцип именно такого подбора культовых авторов и культом чего он в действительности является?

Может быть, политика этого отбора продиктована заботой о литературном просвещении масс, но тогда почему за его пределами остается огромный список достойных писателей и поэтов советского периода? Например, такой достойнейший поэт, как М. Светлов, о котором М. Цветаева в 1926 году в одном из писем Б. Пастернаку писала следующее: «Передай Светлову (Молодая гвардия), что его Гренада – мой любимый – чуть не сказала: мой лучший стих за все эти годы...»¹³ Или, например, Н. Тихонов, Н. Асеев, которые наряду с М. Цветаевой и В. Маяковским¹⁴ числились в ряду любимых поэтов Пастернака. Подчеркнем еще раз: вопрос не в том, почему состав культовых авторов именно таков, а почему никого более? И где имена, которые выражают другие художественные направления отечественной литературы XX века? Неужели не оказалось никого, достойных признания идеологов «высокого культа»?

Но в том-то все и дело, что не из идей культурного просвещения сформирован современный список культовых авторов. Их подбор продиктован не столько художественными, сколько идейными соображениями культовой политики, иначе почему в передачах об этих великих художниках столь ничтожно мало говорится непосредст-

¹⁰ Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 277.

¹¹ Там же. С. 556.

¹² Маркс К. Письмо Вильгельму Блосу. 10 ноября 1877 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е. Т. 34. С. 241.

¹³ Цветаева М. Письма Б. Л. Пастернаку // Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. Т. 6. М., 1995. С. 266.

¹⁴ Пастернак Б. Анкета издания «Наши современники» // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 тт. Т. 4. М., 1991. С. 625.

венно уже о самом их творчестве? Или об этом уже все сказано? Но даже если об этом и говорится, то главным образом в связи с проблемой конфликта художника и власти. А вот с этим уже не поспоришь. Действительно, если посмотреть на вышеприведенный список культовых авторов (Ахматова, Булгаков, Пастернак, Мандельштам, Бродский, Гумилев), то с первого взгляда кажется, что помимо искусства всех их объединяет еще и та личная трагедия, которую пережил каждый из них в отношениях с советской властью.

Правда, судя по тому, как этот вопрос подается идеологами культовой политики (главным образом оценочно, а не аналитически), видно, что и он по-настоящему их не слишком занимает. Нет, занимает, конечно, но только как иллюстрация к утверждению главной идеи: злодеи-большевики по своей *личной* прихоти сделали революцию только для того, чтобы уничтожить интеллигенцию как культурную и этическую элиту российского генофонда, а вместе с ней – церкви и культуру. Одним словом, все то, без чего Россия в итоге так и не смогла стать достойной частью цивилизованного Запада. В любом случае, если бы не эта ужасная революция, то где бы мы сейчас были! Кстати, действительно, а где и кем мы бы к этому времени были? Думаю, что ответ истории был бы не столь оптимистичным, как бы этого им ни хотелось.

Но не будем отвлекаться.

Итак, вопрос трагедийности бытия художника в советской системе для идеологов «высокого культа» важен не сам по себе, а лишь в связи с утверждением идеи социализма (для них равног сталинизму) как мирового зла. Но в этом случае хочется уточнить: зло как социализм или социализм как одно из мировых зол? Если последнее как таковое, то тогда почему, поднимая вопрос о трагедийности бытия художника, они в то же время не говорят о других формах этого зла, например, фашизме или религиозном мракобесии, или бичуемом Соросом рыночном фундаментализме, который, по его мнению, является главной современной угрозой «открытому обществу»? А ведь оснований для беспокойства по поводу бытия художника в мире тотального отчуждения, казалось бы, достаточно.

Но идеологов «высокого культа» другие формы мирового зла мало, если не сказать – вовсе не интересуют, ибо единственным (не просто главным из других) мировым злом для них является даже не национализм, и не фашизм, и не рыночный фундаментализм, а именно и исключительно социализм, с которым как раз и надо бороться, используя в том числе и авторитеты великих поэтов. А почему бы и нет?

Во-первых, в борьбе с идеями революции и социализма разве все эти культовые художники – не единомышленники идеологов «высокого культа»? Ведь все эти имена составляют галерею жертв советской власти. Правда, идеологов «высокого культа» при этом не очень интересует, что в действительности думали по поводу революции сами художники. А о ней они думали по-разному. Например, вот что писал по этому

поводу Б. Пастернак в 1943 г.: «...начало гениальности, подготавливающее нашу революцию как явление нравственно-национальное... было поровну разбито кругом и проникало собой атмосферу исторического кануна».¹⁵

Да, эти строки не описывают всю сложность отношения Пастернака к революции, к советской власти. Это отношение было и более противоречивым, и более болезненным, и соответственно – более сложным. В нем было много разных взаимоисключающих сторон, но их целостное единство как раз и не позволяет выкидывать ни одно из них. Более того, каждое из них только и можно понять через противоречия этой целостности.

Но идеологи культа никогда не вспомнят эти неудобные выражения поэта, более того, при всей своей декларируемой любви к Пастернаку они наверняка будут активно замалчивать их. И, действительно, в культовых программах о Б. Пастернаке почти никогда не говорится о таком его произведении, как «Высокая болезнь», а ведь там есть искренние строчки о В. И. Ленине, написанные им еще во второй половине 20-х годов, когда развернутого сталинизма еще не было. Эти строчки хорошо известны: «Он управлял течением мыслей // И только потому – страной».

Так что политика избирательности, проводимая идеологами «высокого культа», очень напоминает политический стиль брежневского периода – навязывание одного ряда авторов при не менее активном замалчивании других.

Во-вторых, политика отбора культовых авторов как средства борьбы с идеями социализма включает в себя еще и такой критерий, как степень признания на Западе. Может быть, поэтому имена многих других литераторов, которые также были репрессированы (например, делегаты I съезда советских писателей, коих было, ой, как не мало), но при этом в большинстве своем не имели этого признания, так и остались не востребованными идеологами современной культовой политики? Но, говоря о признании «там» надо понимать, что в разных временах и пространствах Запад был разным: и либеральным, и поднявшимся на борьбу с господством капитала, антифашистским и фашистским. Не случайно Пастернак в 1937 г. заявлял: «Что может быть на свете за вычетом нас? Это Запад, который в свою очередь распадается. Что представляет собой Запад? Это прежде всего фашизм, с его попранием мысли, культуры и человечества».¹⁶

Так что травля на родине и признание на Западе дают право идеологам культа замкнуть высокую культуру на идеи *анти*-социализма, более того, антагонистически противопоставить их друг другу. Ведь именно идеи социализма, а не фашизма и не

¹⁵ Пастернак Б. Поездка в армию // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 тт. Т. 4. М., 1991. С. 665.

¹⁶ Пастернак Б. Выступление на IV пленуме Правления Союза писателей СССР // Там же. С. 642.

рыночного фундаментализма – вот кто, по их мнению, единственный и основной враг культуры.

И действительно, из пяти отечественных писателей – лауреатов Нобелевской премии (Бунин – 1933, Пастернак – 1958, Шолохов – 1965, Солженицын – 1970, Бродский – 1987), казалось бы, только один не пострадал напрямую от советской власти.

Поворот пятый – признаки теологического сознания.

Но, говоря о политике насаждения, нельзя забывать, что любой культ обязательно предполагает именно теологический тип мировосприятия. Нельзя сказать, что его не было в советской системе, хотя бы потому, что сталинизм – это теологическая модификация социализма. Но сегодня мы наблюдаем: социализма нет, а теология продолжает господствовать, упрочивая себя в качестве основания для разных политических взглядов.

Дело в том, что сегодня, в условиях реверсивной «модернизации» России, происходит реставрация, но не гуманистических тенденций советской системы, которые все-таки были (и с этим придется считаться, как бы многим этого не хотелось), а тех, которые выражали именно обратную сторону советской действительности и соответственно требовали своего преодоления. Как сказал один из героев Л. Леонова: «Э, батенька, Россию под суд не отдашь, ее преодолевать надо».¹⁷ Но вот эта обратная сторона не была преодолена в советской системе, но она не была снята и в постсоветской России. Это вовсе не значит, что в этом случае диалектика не «сработала». Она «сработала», но с несколько неожиданным результатом, который автор данной статьи называет **эффектом попятной диалектики** или **эффектом антиснятия**. В действительности, это означает то, что превратная логика *из форм* советской действительности к настоящему времени превратилась уже *в целую магистраль* «развития» постсоветской России, порождая и соответствующую ей превратную действительность – «королевство кривых зеркал». И в этом «королевстве кривых зеркал» у человека есть только одна субстанция бытия – отношения купли-продажи, в которых он все время должен подтверждать свою общественную актуальность, а в действительности – рыночный спрос на самого себя. Самосознание своей жизненно важной зависимости от сил, не поддающихся рациональному прогнозу, личному влиянию, как раз и рождает состояние перманентного страха. Опасность снаружи, страх изнутри – все это объективно загоняет человека в теологию, которая сегодня является не только господствующим типом общественного сознания, но и важнейшей основой жизнедеятельности таких основных социальных институтов, как рынок, бизнес, политические выборы, государство, церковь, идеология и др.

¹⁷ См.: Панков В. Народный героизм и литература. М., 1977. С. 21.

Так что постсоветские мифы, идущие «сверху», и спрос на теологию «снизу» становятся благодатной почвой для культовой политики, приводящей по мере своей успешности к такому «состоянию умов», которое можно охарактеризовать не иначе, как паралич критического сознания. А критическое сознание, как известно, «вещь» неудобная и дорогостоящая – жизнь не облегчает, а оплачивать приходится дорого. Вот почему сегодня критический тип отношения к действительности становится тем вызовом, который отторгается всеми социальными институтами, в том числе и идеологами «высокого культа». Приведем лишь несколько признаков этого теологического типа сознания.

Во-первых, теологическое сознание, носителями которого являются в том числе и идеологи «высокого культа», **не признает понятия «противоречие»**, в том числе применительно к культовым авторам. Вот почему в передачах, посвященных им, вы не найдете даже намека на проблему противоречий – как самого художника, так и его творчества. «Противоречия Ахматовой» – уже одна такая формулировка вызовет у них бурю негодования. Ахматова и противоречия – разве такое сопряжение допустимо?

Кстати, это то же самое, как если бы вы сказали сталинисту – «противоречия социализма» или «противоречия Сталина». Какие противоречия могут быть у социализма? И в этом неприятии понятия «противоречие», как раз и обнаруживается далеко идущее родство между идеологами «высокого культа» и сталинистами, несмотря на принципиальное различие их идейной риторики. Их общность заключается в том, что и «высокий культ», и сталинизм, в сущности, есть теология, только в ее разных модификациях. Вот почему и для того, и для другого понятие «противоречие» тождественно понятию «компромат».

Интересно, как тогда отнесутся идеологи «высокого культа» к тому факту, что М. Цветаева не только увидела противоречия другого поэта, но и сделала их предметом своего общественного послания. Речь идет о ее открытом письме «Мой ответ О. Мандельштаму» (1926), в котором она так сформулировала его противоречие: *«Мой ответ Осипу Мандельштаму – мой вопрос всем и каждому: как может большой поэт быть маленьким человеком? Ответа не знаю.*

*Мой ответ Осипу Мандельштаму – сей вопрос ему».*¹⁸

Во-вторых, теологический подход, очищая культовых авторов от всяких противоречий, включая его творчество, тенденциозно **создает из них образ святых**.

Но, по мнению идеологов культа, трансцендентный характер святости избранных ими художников определяется в первую очередь тем, что все они – жертвы советской власти, а жертвы, как известно, нравственной оценке не подлежат – их правота ап-

¹⁸ Цветаева М. Мой ответ Осипу Мандельштаму // Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. М., 1994. С. 316.

риорна. Получается так, что, не пострадай они от советской власти, и в избранные им было бы уже труднее попасть. Соответственно, культовые художники интерпретируются с поправкой на эту святость, независимо от того, о проявлениях какого рода идет разговор.

Например, недавно в одном из телевизионных фильмов можно было услышать, как журналист, преисполненный глубокого возмущения, рассказывал, как однажды А. Ахматовой предстояло (какой ужас!) копать какую-то общественную грядку. Если это говорится всерьез (это претензия, естественно, не к Ахматовой, а к ее интерпретаторам), то тогда как быть с молодыми женщинами и детьми, которые в годы Великой Отечественной войны умирали от физического перенапряжения, трудясь в деревне или на заводах. Или, например, с той же простой крестьянской женщиной Е. Ф. Степановой,¹⁹ у которой на войне погибли все девять сыновей? Об этом, если не говорить, то хотя бы помнить-то надо.

Или, например, как быть с той же Ольгой Берггольц, которая, оставаясь в блокадном Ленинграде, почти ежедневно выходила в радиозэфир, хотя в 1938 году у нее погиб муж, известный поэт Б. Корнилов, репрессированный по ложному обвинению, да и сама она в том же году была репрессирована.

Или же это в расчет не берется? Но тогда надо брать в расчет и то, что раздражение, вызываемое подобным примером, коих сегодня немало (особенно при читательском доверии к ним), невольно может быть переадресовано уже непосредственно самим художникам, которые, кстати, со всей страной мужественно делили все ее трагедии и победы. Так, например, еще в начале войны Б. Пастернак просит советское правительство о том, чтобы его отправили на фронт в качестве военного корреспондента, и в 1943 г. (в возрасте 53 лет) туда отправляется, в результате чего появляются его очерки «В армии» и многое другое. Но даже этот род возможной несправедливости по отношению к художникам не очень беспокоит идеологов культа. Иначе они бы понимали, что уже только два таких стихотворения А. Ахматовой, как «Клятва» и «Мужество», написанные в годы войны, делают недопустимым сам принцип не просто *мелко-*, но *частно-*масштабных толкований, даже если они преисполнены восторженного отношения к художнику.

Все это есть закономерное следствие культовых отношений к художнику. Дело в том, что идеолог «высокого культа» – это, как правило, человек, несущий в себе архитектуру *частного человека*, при этом он может быть вполне образованным и знающим в области истории культуры. Для этого частного человека характерно теологическое мировоззрение, хотя здесь нет прямой связи: если *частный человек* всегда теологичен, то это не значит, что всякая теология имеет природу *частного*, она вполне может быть связана и с субстанцией *всеобщего*. И вот с этим своим частным

¹⁹ <http://www.timashevsk.ru/?q=stepanovi>

мировоззрением и одновременно с ореолом святости художника идеолог культа выносит его имя из области культуры (про историю не говорим – для него это враждебная субстанция) как общественного бытия в нишу, адекватную его природе, т. е. в мир *частного бытия* (не быта). Это насильственное переселение имени художника из мира культуры в мир частных отношений как бы узаконивает последнее, более того, возводит мир частных в степень культурного величия художника. Соответственно, ореол святости художника, вынесенный идеологом культа из мира культуры, накладывает теперь печать святости и на все его частное мироздание и в первую очередь на его хозяина – *частного человека*.

Кстати, этот принцип подмен очень точно подметил и сам Пастернак: *«Множество ложных взглядов стало догматами потому, что они утверждаются всегда в паре с чем-нибудь другим, непроверяемым и даже священным, и тогда как бы часть благодати с этих абсолютных бесспорностей переходит на утверждения, далеко не для всякого обязательные»*.²⁰

Поэтому такой формально восхищенный, а по сути – принижающий взгляд на художника рождается вовсе не из злого умысла или каких-то козней идеолога культа, а из сопряжения его намерений как *частного человека* с миром *всеобщего* (культуры).

А теперь по поводу той святости художника, которая идеологами «высокого культа» измеряется тем, в какой мере он пострадал от советской власти. Конечно, эта проблема слишком серьезная, чтобы отделяться от нее лишь абстрактным заключением – да, в советской системе художник был обречен быть только ее жертвой. Здесь следует понять, о трагедийности какого бытия идет речь: о бытии в истории, или в социально-политической системе, или в художественном сообществе, или, может быть, речь идет вообще об экзистенции художника?

Если мы говорим о трагедии художника в контексте исторических событий в стране, тогда надо хотя бы разделять ее причины на те, которые вызваны объективными условиями, например, войной, и те, которые связаны уже с конкретными проявлениями властей. И здесь примером понимания всей диалектики этих сторон жизни могут служить, в частности, роман К. Симонова «Живые и мертвые» и его одноименная экранизация (режиссер А. Столпер), показывающие, как главный герой ведет войну на два фронта (против немецкого фашизма и советской бюрократии), при этом отделяя все это от идей социализма. Нельзя же, например, списать на советскую власть гибель тех советских писателей, которые погибли в Великую Отечественную войну от рук фашистов, а их было немало: каждый пятый из двух тысяч ушедших, в том числе такие, как А. Гайдар, Е. Петров, Ю. Крымов, М. Джалиль, М. Кульчицкий, В. Багрицкий, П. Коган.

²⁰ Пастернак Б. Выступление на III Пленуме Правления Союза писателей СССР в Минске // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 тт. Т. 4. М., 1991. С. 634–635.

И совсем другое дело, когда мы говорим о репрессиях. В этом случае, действительно нельзя не признать, что счет за эти преступления должен быть адресован властным советским структурам (государственным и партийным). Правда, здесь нельзя сбрасывать со счетов и общество – оно тоже играло в этом определенную роль.

Но когда все это сводится лишь к конфликту между художником-жертвой и советской властью как демиургом мирового зла (с этим надо разбираться всякий раз конкретно и серьезно), то в этом случае в действительности проговаривается нежелание разбираться в подлинном содержании трагедии, сведя все это к некому общему мифу. Власть всегда и априорно плоха – этот императив, казалось бы, почти правильный, на самом деле позволяет камуфлировать многие проблемы. Например, такие: каковы предпосылки утверждения такой власти; какова мера ответственности уже самого общества, в том числе и художника, за эту власть; несет ли художник ответственность за свое отчуждение от истории и общества? И есть ли у художника право на позицию, выраженную столь поэтично: *«Какое, милье, у нас тысячелетье на дворе?»*

Но есть и еще одна грань трагедийности поэта, обусловленная внутренней природой самого художника, его обостренной чувствительностью к противоречиям мира. И отменить ее не в силах ни личное благополучие художника, ни самые дружеские отношения с властью, ни личное счастье, ни сам художник.

Говоря о трагедии конкретного художника, всякий раз надо стараться понять = познать ее конкретную меру, ибо через нее проговаривается не только художник, но сама эпоха. Но такой подход – слишком тяжелая ноша, чтобы не соблазниться мифом: все сходится, противоречий нет, красиво и удобно. Но если это годится для идеологов культа, то настоящий художник всегда протестует против мифотворчества.

В-третьих, культовое отношение не допускает даже простой критики. Культурная политика не допускает никакого другого отношения к культовым именам, кроме как однозначно восхитительного. А уж о критическом отношении к их творчеству говорить вообще не приходится – оно просто категорически недопустимо. Правда, почему-то А. Солженицыну можно было критиковать Тарковского,²¹ Цветаевой – Мандельштама.²²

²¹ См.: Солженицын А. Фильм о Рублеве // Звезда. 1992, № 7. (Статья 1983 г.)

Вот один из отзывов А. Солженицына о фильме А. Тарковского «Андрей Рублев»: «Приняв такие жесткие ограничения, сдачу наперед, Тарковский обрек себя не подняться до купола духовной жизни избранного им персонажа и XV века, – и ту высоту духовного зрения, христианской умиротворенности, светлого созерцательного миростояния, которою обладал Рублев, – подменять самодельными слепотычными (на современный манер) поисками про-

Что же касается «Доктора Живаго», то известно, что этот роман был воспринят как неудача такими художниками, как А. Ахматова, В. Набоков, Анастасия Цветаева, а также некоторыми друзьями Пастернака, в частности, Ариадной Эфрон,²³ давшей в 1948 г. резкий отзыв на этот роман. Но ведь одно дело – великие! А вот если простой смертный читатель позволит себе хотя бы попытку критически осмыслить (не ругать) творчество А. Ахматовой или М. Булгакова, то он рискует навсегда прослыть плебеем, ничего не понимающим в высоких материях.

Но ведь хорошо известно, что развитие культуры предполагает критический диалог между художниками. Так, например, известны критические замечания М. Цветаевой по поводу творчества А. Ахматовой. Более того, их можно встретить в записях самой А. Ахматовой: *«Когда в июне 1941 г. я прочла М. Ц. (Марине Цветаевой – Л. Б.) кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро», очевидно полагая, что поэма – мирискусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова, т.е. то, с чем она, м.б., боролась в эмиграции, как со старомодным хламом».* Но заканчивает Ахматова словами: *«Время показало, что это не так».*²⁴

Заключение

В заключении представляется необходимым еще раз подчеркнуть, что уже сам принцип культового отношения, независимо от того, к кому оно адресовано, является далеко не безопасным по целому ряду причин.

Во-первых, это умаляет значение художника, редуцируя его к иконе, абстрактному символу, лишенному живой мысли, чувства, отношения и отводя ему роль лишь иллюстрации для тех или иных идей.

Во-вторых, культовое отношение отводит читателю роль лишь идолопоклонника, фаната (даже если речь идет о творчестве Пастернака), выводя его из поля субъект-субъектных отношений мира культуры в область теологического ритуала, сопряженного с коммерческим андеграундом.

стейших, и даже банальных, моральных истин, зато понятных уцербно-интеллигентному зрителю советской эпохи».

²² Цветаева М. Мой ответ Осипу Мандельштаму // Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. М., 1994. С. 316.

²³ «Теснота страшная...», отсутствие «пространства и простора, воздуха...», «нет впечатления постепенного их (героев – В. С.) роста и превращения, их подготовленности к этим превращениям...» Цит. по: Суриков В. Исключение в пользу гения (тайная свобода Юрия Живаго). <http://www.vsurikov.ru/pasternak.htm>

²⁴ Белкина М. Скрещение судеб. М., 1992. С. 268.

В-третьих, культовая политика в действительности насаждает не столько позитивное отношение к художнику, сколько теологический тип сознания, который наиболее адекватен обществу, представляющему собой, по выражению автора этих строк, некий *манипулятивный планктон*. И уже в этом случае имя культового художника может стать объектом для любого рода манипуляций (от политических до рыночных) как особой формы производства превратных форм, но уже не на основе идеологических кампаний с вытекающими из этого человеческими трагедиями (как это было с Пастернаком), а на основе бездушных *манипулятивных технологий*.

Вот почему альтернативы превратным формам сознания (в том числе в форме идеологических штампов, или культов) надо искать в тех общественных практиках, где оказывается возможным становление субъект-субъектных отношений, а по поводу чего – «Игры в бисер» Гессе, уборки парка от мусора, фильмов Р.Чхеидзе – это уже не столь важно. В этом случае мы имеем уже другой вектор общественных отношений. Прежде человек устремлялся в культуру, причем не только ради *высокого*, но в том числе – чтобы в ней спрятаться от действительности, что точно выражено следующими строками: *В условном мире слов, в тиши библиотек // Я чувствую себя спокойно и счастливо // Живу вне времени. Его не слышен бег // А выйду в мир. Так страшно, так тоскливо!*²⁵

Теперь вектор другой: заселяя своими субъект-субъектными отношениями по поводу обустройства общественной жизни конкретное пространство-время, человек одновременно определяет, со-творяет, выращивает и свой *авторский* принцип бытия в культуре, причем в соответствии с конкретным контекстом, задачами, отношениями и личным стилем. Понятно, что принцип *авторского* (не волюнтаристского) бытия в качестве ассоциированного индивида предполагает, пожалуй, самый противоречивый тип общественных отношений. Но только в направлении движения к этой логике есть возможность что-то делать – если не на уровне созидания альтернативных отношений, то хотя бы на уровне формирования предпосылок для их появления.

²⁵ Келебай Е., Маслов Г. Размышления о мире человека, об Универсуме и культуре (В. В. Налимов – В поисках иных смыслов) // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 1995. № 5.
