

«ПУШКИНСКИЙ КОМПЛЕКС» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Что такое «пушкинский комплекс» Лермонтова? Этот вопрос напрямую связан с темой величия Пушкина и его влияния на творчество других писателей, на развитие русской литературы.

Аффористическая формула пушкинского величия принадлежит Аполлону Григорьеву: «Пушкин — наше все» [1, с. 72]. Эта крылатая фраза воздаст должное самому яркому русскому гению. Но вместе с тем в ней есть смысловой оттенок, фатально болезненный для писателей послепушкинской поры: а что же и кто же тогда они? Вероятно, сам не догадываясь о том, Григорьев затронул проблему, которая, на первый взгляд, представляется внутрилитературной, «цеховой», хотя на деле оказывается определяющей для развития литературы.

Развитие, как известно, имеет два вектора: прогрессивный и регрессивный. Каждая конкретная форма развития — это либо прогресс, либо регресс. Еще точнее данную закономерность передает условная конструкция: если не прогресс, то регресс, и наоборот.

Пушкинское величие, рассматриваемое в контексте развития литературы, требует комментария. Вряд ли подлежит сомнению первенство Пушкина в русской литературе (желающим возразить вместо отвлеченных рассуждений предлагается выдвинуть альтернативную кандидатуру). Он — действительно «наше все». В его творчестве был найден и воплощен идеал художественной гармонии. И в этом смысле произведения Пушкина, в первую очередь роман «Евгений Онегин», не просто совершенны, а завершающе, исчерпывающе, совершенны. Иначе говоря, они являются непревзойденными. Причем не только для русской, но и для мировой литературы. (Желающие возразить пусть скажут, какое художественное произведение лучше либо, из пока не написанных, может быть лучше, чем «Евгений Онегин».)

Принципиальная непревзойденность пушкинского гения свидетельствует о том, что путь к художественной вершине не только узок, но и определен. И кроме Пушкина на этой вершине никого нет и быть не может. Немаловажно также то, что литература представляет собой высший вид искусства и что ее шедевры являются его главными достижениями. С учетом данного обстоятельства мы вправе сделать вывод: недостижимое пушкинское величие переходит границы литературы и распространяется также на искусство. Но недостаточно утверждать, что Пушкин — величайший писатель и величайший художник. Он — персонифицированное воплощение литературы и искусства.

Однако отсюда вытекает, что у пушкинского величия имеется обратная сторона: его негативное воздействие на перспективу совершенствования литературы и искусства, провоцирующее у художников возникновение «пушкинского комплекса».

Творчество Пушкина знаменует собой верхний предел развития литературы и искусства и, следовательно, завершение их прогресса, т. е. их стагнацию. Поэтому послепушкинская литература возможна лишь как аналог допушкинской: те, кто творят после Пушкина, могут творить только не зная о нем либо делая вид, будто Пушкина не было. Но такое действительное и показное неведение не отменяет главного: роман «Евгений Онегин» настолько велик, что на его фоне все, созданное другими писателями, выглядит как говорливое молчание. Mutatismutandisto же относится и к представителям остальных видов искусства.

Догадку о том, что великий художник своим творчеством сооружает неприступный барьер для художников последующих поколений, Пушкин высказал в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери»: «Что пользы, если Моцарт будет жив // И новой высоты еще достигнет? // Подымет ли он тем искусство? Нет; // Оно падет опять, как он исчезнет: // Наследника нам не оставит он» [2, с. 310]. Пушкин здесь держится за иллюзию бесконечности прогресса в искусстве: после Моцарта оно «падет», а не начнет умирать; «Наследника нам не оставит он», но в принципе, в неопределенном будущем таковой может появиться. Однако на деле для художников последующих поколений величие самого Пушкина оказалось не просто непреодолимым препятствием, а, по большому счету, фактором, обесмысливающим любое художественное творчество.

Роман «Евгений Онегин» является художественным достижением, которое, как максимум, возможно повторить, но нельзя превзойти. Поэтому литература и искусство после Пушкина стагнируют. Исчезнуть им мешает недоразумение: невежество и сомнение их творцов, интерпретаторов, читателей и публики.

Еще один нюанс: в романе Пушкина «Евгений Онегин» литература и искусство вплотную приблизились к философии и тем самым настолько реализовали свой ресурс, что авторам последующих художественных произведений, в том числе и Пушкину, пришлось удаляться от этой черты, дабы избежать опасности перерождения литературы (а с ней и искусства) в философию, т. е. сохранить литературу и искусство в рамках их сущности, или, иначе говоря, остаться в границах художественного способа высказывания. Заметим, что в некоторой мере «пушкинский комплекс» был присущ и тому, кто волей-неволей его генерировал.

Пушкинское творчество представляет собой феномен исчерпывающей реализации художественной гениальности. Это достижение прежде всего лишило светлой перспективы жизнь самого Пушкина (преждевременная кончина которого симптоматична), а затем и художников, творивших после него.

Репетицией такой же коллизии стало появление комедии Грибоедова «Горе от ума», в которой, начиная с ее названия, содержалась догадка о чрезвычайном таланте как наказании для его носителя и окружающих — о «лишнем человеке» в ситуации «горе от ума». Развивая это грибоедовское открытие, Пушкин не только изобразил Евгения Онегина, но и сопряг его

неординарность со статусом убийцы. Примеру Пушкина последовали Лермонтов (в романе «Герой нашего времени») и Достоевский (в романе «Преступление и наказание»), которые вдобавок акцентировали идею расплаты за неординарность: Печорин умер разочарованным и молодым, Раскольников обрек себя на неотвязные муки совести. Кроме того, в качестве преграды появлению «лишних людей» и «горя от ума» Достоевский избрал веру в бога, т. е. религиозное опрощение.

Для тургеневского Базарова (роман «Отцы и дети») его талант обернулся тупиковостью исканий и ранней смертью.

Центральные персонажи толстовской эпопеи «Война и мир» в итоге растворились в пучине социоцентризма: Андрей Болконский — в патриотизме, Пьер Безухов — в семейных ценностях. Просвещенные герои Толстого подчинились «мысли народной». Их опрощением он попытался создать альтернативу грибоедовско-пушкинскому элитаризму.

Чехов в своих лучших произведениях занял промежуточную позицию: с одной стороны, он останавливался на подступах к «лишнему человеку» и «горю от ума», с другой — не прельщался сценариями опрощения. Заветные чеховские персонажи задыхались от безысходности либо деградировали, едва им удавалось подойти к той черте, за которой начиналось понимание действительности, а не безвариантное для подавляющего большинства людей переживание ее событий.

Наконец, шолоховский Гришка Мелехов (эпопея «Тихий Дон»), хотя и был выходцем из простонародья, не избежал «горя от ума» и стал «лишним человеком» — таков ответ Шолохова Толстому с его культом «мысли народной» и заодно — Достоевскому, проповеднику христианского смирения. Шолохов развенчал опрощение как способ эффективного уклонения от решения «проклятых вопросов».

И круг замкнулся: классическая русская литература вернулась к грибоедовско-пушкинскому истоку и была вынуждена прекратить свое существование. Это стало началом конца, срабатыванием принципа домино — цепной реакции распада литературы и искусства в русском и в мировом масштабе. С тех пор участь художников трояка: либо стоическое эпигонство, либо бездарное новаторство, либо их сочетание.

Максимально реализовав свой верховой потенциал в шедеврах классической русской литературы (лучший образец которой — роман Пушкина «Евгений Онегин»), искусство начало стагнировать. Стагнация искусства означает реализацию его низового потенциала по асимптотическому вектору. Вероятность трансформации этого вектора в смертельный очевидна. После «Евгения Онегина» художники могут создавать лишь произведения не самого высокого качества: оригинальные и имитирующие чужое творчество.

Лермонтов был одним из первых, кто отдавал себе отчет в существовании этой закономерности, и тяжелее многих перенес ее бремя. Можно сколько угодно говорить о трудной судьбе поэта и о его мятежной душе, но нельзя не замечать очевидного: мрачная тональность

лермонтовского творчества обусловлена прежде всего тем, что над ним довлели призрак смерти литературы и искусства и неизбежность служить ареной для этой смерти.

Неслучайно стихотворение, прославившее его, Лермонтов назвал «Смерть поэта», а не «Смерть Пушкина», к примеру. Это стихотворение, первая часть которого, кстати, была написана при живом Пушкине, имеет не только видимую сторону — отклик на гибель гения, но и теневую. Метафорой заглавия Лермонтов говорит об исчезновении Поэта как культурно значимой фигуры, т. е. о невозможности писать после Пушкина вследствие невозможности превзойти его.

К столь жуткой правде Лермонтов пришел не сразу и время от времени стремился отвернуться от нее. Например, он позволял себе антипушкинские выпады. В стихотворении «Совет» (1830 г.) иронизировал по поводу пушкинского «Если жизнь тебя обманет» (1825 г.), а по сути — выступал против узурпации Пушкиным жизнеутверждающего духа поэзии; в стихотворении «Опять, народные витии...» (середина 1830-х гг.) удостоил Пушкина иронической похвалы: «Поэт, восставший в блеске новом // От продолжительного сна...» [3, с. 276]. А каков лермонтовский «Пророк» (1841 г.) с его развенчанием «Пророка» (1826 г.) пушкинского?

Однако эти и другие выступления против пушкинской музыки Лермонтов предпринимал редко, и понятно, почему. Для него Пушкин был величайшим, поэтому претензии к его творчеству обычно оказывались претензиями к природе искусства. Удаляясь от Пушкина, уходишь от художественной гармонии — таков императив искусства.

И здесь для Лермонтова — экзистенциальный тупик.

Не быть Поэтом для него означало умереть, быть им — находиться в тени Пушкина. Отсюда отчаяние Лермонтова и его тяга к «демонизму»: «Нет, не похож я на поэта!// Я обманулся, вижу сам, // Пускай, как он, я чужд для света, // Но чужд зато и небесам!» («Безумец я, вы правы, правы!», 1832 г.) [3, с. 264]; «С святыней зло во мне боролось — Я удушил святыни голос...» («Мое грядущее в тумане...», 1836 или 1837 г.) [3, с. 282]. «Демонизм» Лермонтова — свидетельство его тщетного стремления отмежеваться от подавляющего величия и притягательного влияния пушкинского творчества.

Чувство, которое пробуждало в Лермонтове пушкинское творчество, — не зависть, а страшнее и inferнальнее: отсутствие перспективы. Предчувствие конца литературы (и шире — искусства) как следствия завершающей гениальности Пушкина побуждало Лермонтова быть «демоничным» и дисгармоничным и регулярно запечатлевать в своих произведениях танатоидные мотивы, в том числе рассуждать о собственной скорой смерти.

Для Лермонтова Пушкин — как статуя Командора для Дон Жуана: непреодолимое препятствие на подступах к заветной цели. Статуя Командора — грозный страж Доны Анны, Пушкин — непреклонный монополист художественной гармонии. И вот роковая дилемма для Лермонтова:

превратиться в пушкинского эпигона либо искать и тем самым разрушать себя на стезе дисгармонии.

Даже стиль пушкинской поэзии провоцирует на подражание ему. Однако этот соблазн коварен: тот, кто ему поддается, попадает в разряд имитаторов Пушкина. Кто же минует Сциллу эпигонства и найдет собственный стиль, сталкивается с Харибдой поэтического несовершенства.

Гений Лермонтова вынужденно находится на темной стороне пушкинского гения. Если Пушкин — поэт света и яви, то Лермонтов — поэт тьмы и сна. Пушкин — солнечный, дневной; Лермонтов — лунный, ночной. Лермонтов попытался быть иным, чем Пушкин, и оказался хуже его — путь, по которому шли, идут и, неизвестно, как долго, будут идти художники после Пушкина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев, А. А. Апология почвенничества. — М., 2008.
2. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. — Л., 1978. — Т. V.
3. Лермонтов, М. Ю. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. — М., 1989. — Т. 1.