# А.Ю. Горбачёв

#  ПУШКИН И ОСТАЛЬНЫЕ, ИЛИ ЗАКАТ ПОСЛЕПУШКИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературы больше нет. Она кончилась, бесповоротно израсходовав ресурс своего прогресса. Можно, конечно, ухватиться за соломинку и возразить: мол, ресурс регресса – тоже ресурс, следовательно, литература, пусть даже она находится в упадке, все же жива и, стало быть, имеется шанс для ее возрождения. Однако подобные рассуждения представляют собой заклинания в их минимальной степени (о более тяжелых случаях помолчим); они продиктованы элементарным неприятием неприятного и, кроме того, зачарованностью очевидным, несмотря на его симулякровый характер.

Очевидное таково. Число писателей и, соответственно, количество созданных ими произведений со времен Пушкина неуклонно растет. Сегодня оно велико, как никогда в истории человечества. Но литературы уже нет. И неприятное заключается в том, что место литературы окончательно занял ее симулякр – паралитература. Следовательно, художественный критерий оценки текстов вытеснен коммерческим и из, осторожно говоря, номинально главенствующего превращен в факультативный.Значит, произошла отмена титулов «великий писатель», «классик литературы», «создатель художественных шедевров» и т. п. Теперь они применимы лишь к персонам из отдаленного прошлого, хотя, конечно, в шутку – к кому угодно.

Почему это случилось? В поисках ответа на данный вопрос можно с укором или без апеллировать к Постмодерну с его финансовым тоталитаризмом и абсолютным диктатом коммерциализации. Но нельзя устраниться от поиска внутрилитературных причин сложившегося положения. Ведь никакое разрушительное внешнее воздействие не одолело бы здоровую, следовательно, прогрессирующую структуру. Необходимо признать, что литература капитулировала не перед Постмодерном и не в период Постмодерна, а гораздо раньше. И для нее обратный отсчет начался в пушкинскую эпоху. Закат литературы связан с творчеством Пушкина, вернее, с феноменом его величия.

Афористическая формула пушкинского величия принадлежит Аполлону Григорьеву: «Пушкин – наше все» [5, с. 72]. Эта крылатая фраза воздает должное самому яркому русскому гению. Но в ней есть смысловой оттенок, фатально болезненный для писателей послепушкинской поры: а что же и кто же тогда они? Вряд ли догадываясь о том, Григорьев затронул проблему, которая, на первый взгляд, представляется внутрилитературной, «цеховой», хотя на деле оказывается стержневой 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. Гегемония Пушкина в русской литературе несомненна. Он – воистину «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. Иными словами, они являются непревзойденными. Причем и для русской, и для мировой литературы.

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: недосягаемое 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 оборотная 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 творит после Пушкина, могут творить либо 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 говорливым молчанием. Mutatis mutandis то 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 [10, с. 310].

Пушкин здесь выступает умеренным приверженцем концепции бесконечности прогресса в искусстве: со смертью Моцарта оно «падет», однако не начнет угасать; «Наследника нам не оставит он», но в принципе, в неопределенном будущем, таковой, вероятно, появится. На деле же величие самого Пушкина оказалось, по большому счету, фактором, в перспективе обессмысливающим 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 многие годы мешало недоразумение: невежество и честолюбие 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 избегнуть 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 исчерпывающего воплощения художественной гениальности. Это достижение лишило оптимистического сценария жизнь 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». Фактически завершив свою великую пьесу к середине 1820-х гг., Грибоедов терзался опустошенностью особого рода. Не той, которая известна большинству художников и которая посещает их по окончании плодотворного труда, а той, которая сигнализировала об устойчивом отсутствии творческих стимулов. На эту опустошенность автор «Горя от ума» страстно сетовал С. Н. Бегичеву в письме от 9 сентября 1825 г.: «Ничего не написал. Не знаю, не слишком ли я от себя требую? умею ли писать? право, для меня все еще загадка. – Что у меня с избытком найдется что сказать – за это ручаюсь, отчего же я нем? Нем как гроб!!» [4, с. 248].

За несколько месяцев до своей гибели Грибоедов внес заключительную правку в текст «Горя от ума». Скрупулезность автора лишь отчасти объяснима беспрецедентной сложностью стоявших перед ним задач. Важнее было другое: творческое оцепенение, наступившее вследствие их решения. 12 лет длилась работа над скромным по объему произведением. Результат оказался двойственным: шедевральность созданного была куплена безмолвием творца в остальные отпущенные ему годы. И сулила безмолвие творцам грядущих поколений. Интуитивно желая защитить себя и спасти литературу от необратимой деградации, Грибоедов запечатлел главного героя своей комедии уличенным в сумасшествии, а враждебное ему фамусовское общество – вполне самодостаточным и жизнеспособным. Но осадок все же образовался: «горе от ума» превратилось в магистральную коллизию художественной словесности (и художественности в целом) и вместе с тем – в знамение ее заката.

Дальнейшая трансформация литературы шла по линии постепенного отхода от темы «горе от ума». Развивая грибоедовское открытие и в некоторых аспектах поднявшись выше его, Пушкин не только вывел тип «лишнего человека» – Евгения Онегина, но и сопряг его неординарность со статусом убийцы: авторский вердикт, гораздо более жесткий, чем в случае с Чацким.

Примеру Пушкина последовали Лермонтов (в романе «Герой нашего времени») и Достоевский (в романе «Преступление и наказание»), которые вдобавок акцентировали мотив 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 грибоедовскопушкинскому 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 тому рубежу, за которым начиналось понимание действительности, а не безвариантное для подавляющего большинства людей переживание ее событий.

Наконец, шолоховский Григорий 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 актуализацию его низового потенциала по асимптотическому вектору. Вероятность трансформации этого вектора в мортальный бесспорна. 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 указанной закономерности, и тяжелее многих перенес ее бремя. Можно сколько угодно рассуждать 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 сочинена 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 пытался отвернуться от нее. Иногда он позволял себе антипушкинские выпады. В стихотворении «Совет» (1830) иронизировал по поводу пушкинского «Если жизнь тебя обманет...» (1825), а по сути – протестовал против непреднамеренной 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…» [7, с. 276]. А каков лермонтовский «Пророк» (1841) с его горьким и отчаянным оппонированием «Пророку» (1826) пушкинскому и с лейтмотивом невозможности исполнить завет «Глаголом жги сердца людей» [11, с. 304]?

Однако выступления против пушкинской музы Лермонтов предпринимал редко, и понятно, почему. Пушкин был величайшим, поэтому претензии к его творчеству обычно оказывались претензиями к природе художественности. Удаляясь от Пушкина, отлучаешься от художественной гармонии – таков императив искусства.

И здесь для Лермонтова – экзистенциальный тупик.

Не быть Поэтом для него означало умереть, быть им – находиться в ассистентах у 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!» [7, с. 264] («Безумец я, вы правы, правы!», 1832); «С святыней зло во мне боролось – // Я удушил святыни голос…» [7, с. 282] («Мое грядущее в тумане…», 1836 или 1837). «Демонизм» Лермонтова – симптом его тщетного желания отмежеваться от подавляющего величия и притягательного влияния пушкинского творчества.

Горькую иронию по поводу присутствия в любовной лирике неотступной тени Пушкина, фактически закрывшего для гениев этот ключевой жанр поэзии, выражает лермонтовское стихотворение «Валерик». Его пародийный зачин (чего стоят одни комические рифмы!) красноречиво свидетельствует о переживаниях автора. И вновь, воспользовавшись стихотворением «Смерть поэта» как прецедентом, мы должны обратить внимание на подтекстовые тона – на то, что не только лирический герой «Валерика» с откровенным разочарованием взывает к своей адресатке, но и Лермонтов – к Пушкину, к поэзии, к литературе:

Я к вам пишу случайно, – право, Не знаю как и для чего.

Я потерял уж это право.

И что скажу вам? – ничего! [8, с. 56]

Рефрен «О чем писать?» [8, с. 44, 46] из лермонтовского стихотворения «Журналист, читатель и писатель» (1840), содержащего знаковую перекличку с пушкинским «Разговором книгопродавца с поэтом» (1824), остается риторическим вопросом. Не о чем писать, поскольку главное и лучшее уже написано.

Белинский, сказав о Лермонтове, что тот – «поэт совсем другой эпохи» [1, с. 551], противопоставил социально-политические контексты пушкинского и лермонтовского творчества. С учетом ситуации заката литературы и искусства и катализирующей роли Пушкина в этом процессе характеристику великого критика уместно скорректировать и дополнить: Лермонтов – поэт послепушкинской эпохи; остальные поэты и, шире, художники – тоже.

Чувство, которое пробуждало в Лермонтове пушкинское творчество, – не зависть, а страшнее и инфернальнее: отсутствие перспективы. Предвидение конца литературы (и, значит, 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.

Путь Лермонтова-художника – гениальное и вместе с тем безуспешное бегство от притяжения пушкинского творчества. Гениальность Лермонтова и его неудача в данном случае совпали: ведь он хотел удалиться не просто от Пушкина, а от олицетворяемой его именем художественной гармонии.

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 – стезя, по которой шли, идут и, неизвестно, как долго, будут идти художники после Пушкина, до тех пор пока ресурс литературы не иссякнет полностью.

Смена художественных ориентиров, сколь бы радикальной она ни была, не затрагивает сути дела. Об этом убедительно свидетельствует опыт писателей-модернистов и постмодернистов. Для них Пушкин утратил значение «нашего всего». Для первых он был субъективистски трактуемый и зауженный «мой Пушкин» (меткая формулировка Цветаевой), для вторых служил объектом деконструкции и игры «культурными кодами» (здесь точка отсчета – «Прогулки с Пушкиным» Синявского-Терца). Чаще же Пушкина предпочитали замалчивать: детская месть прочих абсолютно лучшему, не избавившая их, однако, от «пушкинского комплекса».

Показателен пример стихотворения Высоцкого «Лукоморье». В нем стремление отмахнуться от Пушкина, эволюционирующее от конкретики («Лукоморья больше нет...» [3, с. 44]) к авантюрному обобщению («Все, про что писал поэт, это – бред» [3, с. 45]), оставляет впечатление деконструкции и, с позиции традиционной почтительности к авторитетам, является кощунственным. Но здесь Высоцкий не глумится над классиком, а с недоумением и разочарованием («Ты уймись, уймись, тоска, // У меня в груди!» [3, с. 44]) обнаруживает зыбкость и эфемерность статуса литературы, справедливо ассоциируя ее триумфальность с персоной Пушкина. Лирический герой «Лукоморья» ожидает перемен к худшему, когда со зловещей иронией обещает: «Это только присказка – // Сказка впереди!» [3, с. 44] и в итоге принимает произошедшую с литературой неприятную метаморфозу как прискорбный факт: «Раз уж это присказка – // Значит, дело дрянь!» [3, с. 46].

Модернистская и постмодернистская парадигмы принесли в литературу обновление, однако не остановили ее падение. Глубже других отмеченную тенденцию прочувствовал Пастернак. Он, отвергнув категоричность футуристического призыва «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» [12, с. 492], взял на вооружение основной посыл этого лозунга. Свой сборник «Сестра моя – жизнь» поэт недаром посвятил Лермонтову – писателю, который первым так остро ощутил на себе влияние «пушкинского комплекса». Пастернак намеревался создать иную, нежели пушкинская, литературу (кстати, прежде всего этим объясняются его необыкновенно затяжные и напряженные творческие поиски) и, создав худшую, признал свое поражение: в конце концов стал преемником классической литературной традиции.

Отказ от своих амбициозных устремленийПастернак сдержанно расценил как капитуляцию. Кардинальная творческая реверсия была охарактеризована им лексикой отступничества (стихотворение «Волны», 1931):

Есть в опыте больших поэтов

Черты естественности той,

Что невозможно, их изведав, Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь

И знаясь с будущим в быту,

Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту [9, с. 300].

Перипетии художнической биографии Пастернака важны не только сами по себе, но и потому, что они служат наглядной иллюстрацией процессов, происходящих в литературе и искусстве и определяющих их облик в модерново-постмодерновую эпоху. Они неотвратимо дрейфуют по направлению к смысловой немоте: к превентивно воздвигнутым ими маякам – «Цветам зла», белому листу и «Черному квадрату».

Писатели неоднократно реагировали на послепушкинскую ситуацию в литературе, однако всегда их реакция была в той или иной степени локализованной. А главное – они искали и видели причину упадка литературы во внелитературных факторах. Например, в статьях Замятина «Я боюсь» (1921) (с тревогой констатировавшего: «...я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» [6, с. 352]) и Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе» (1989) помехой благополучному развитию литературы объявлялась советская власть. Устранение ее вмешательства в литературный процесс якобы открывало литературе светлый путь в будущее.

На деле все обстоит не так оптимистично. Линия развития литературы и искусства императивно прочерчена всезатмевающим воздействием величия Пушкина на художников, а это неуклонно ведет художественный способ самовыражения к финалу.

Явственность фатальной развязки высветил Постмодерн. Уступив инициативу паралитературе, литература обрекла себя на вечное безмолвие, которое лаконично аттестовал Иосиф Бродский в стихотворении «Пятая годовщина» (1977): «Мне нечего сказать...» [2, с. 134]. Он же проницательно уточнил, что это безмолвие не является буквальным. Оно, если характеризовать литературу и искусство через потенциал их шедевральности, подразумевает творчество ни для кого и ни для чего, без цели и смысла, как замкнутый на себя, самоценный процесс: «Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу» [2, с. 134].

## Литература

1. Белинский, В.Г. Собр. соч.: в 3 т. / В.Г. Белинский. – М., 1948. – Т. 1.
2. Бродский, И.А. Назидание: стихи 1962 – 1989 / И.А. Бродский. – Л.: СП «Смарт», 1990.
3. Высоцкий, В.С. Собр. соч.: в 4 кн. т. / В.С. Высоцкий. – М.: Надежда, 1997. – Кн. 3.
4. Грибоедов, А.С. Собр. соч.: в 2 т. / А.С. Грибоедов. – М.: Худож. лит., 1971. – Т. 2.
5. Григорьев, А.А. Апология почвенничества / А.А. Григорьев. – М.: Благовест, 2008.
6. Замятин, Е.И. Избранные произведения: в 2 т. / Е.И. Замятин. – М.: Правда, 1990. – Т. 2.
7. Лермонтов, М.Ю. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л.: Сов. писатель, 1989. – Т. 1.
8. Лермонтов, М.Ю. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л.: Сов. писатель, 1989. – Т. 2.
9. Пастернак, Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы / Б.Л. Пастернак. – М.: Правда, 1990.
10. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1978. – Т. 5.
11. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1978. – Т. 2.
12. Русская литература ХХ века: дооктябрьский период. Хрестоматия / сост. И.Т. Крук. – Л.: Просвещение, 1991.