

Игорь Сухих

Русский канон: Книги XX века

Серия «Диалог»

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства

по печати и массовым коммуникациям

в рамках Федеральной целевой программы

«Культура России (2012—2018 годы)»

Книга профессора СПбГУ, литературоведа и критика И. Н. Сухих включает тридцать очерков о наиболее значимых произведениях отечественной прозы и драмы серебряного и советского веков — от «Вишневого сада» Чехова и «Петербург» А. Белого до «Прощания с Матерой» В. Распутина и «Генерала и его армии» Г. Владимова. Написанная в свободной эссеистической манере, книга, несомненно, будет интересна специалистам-филологам, преподавателям школ и высших учебных заведений, школьникам и просто читателям, равнодушным к родному слову.

Предисловие

НЕЧТО О КАНОНЕ

Для тех, кого томит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход — философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это общее, то произведение потеряет свою цену и прелесть. Значит, это общее необходимо и составляет *conditio sine qua non* <непрерывное условие> всякого произведения, претендующего на бессмертие.

Чехов — А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.

Эта книга писалась много лет, а выросла из многим известной культурной игры.

Списки и перечни «двухсот книг, которые должен прочесть каждый образованный человек, прежде чем умереть», «ста лучших романов», «двадцати великих поэтов» и т. п. — любимое занятие учителей, журналистов, просто читателей (сегодня оно переселилось в интернет). Особого расцвета увлечение, естественно достигло на рубеже столетий и тысячелетий, превратившись в особый жанр.

А. Гольдштейн на двух полосах «Независимой газеты» предложил «Лучшее лучших», «Еще одну попытку систематизации достижений русской прозы уходящего столетия» (1999), активно обсуждавшуюся многочисленными еще критиками. Мало известный в России Ф. Бегбедер выпустил заливчатский журналистский обзор «Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей», сразу же переведенный на русский язык (2001). Чуть раньше (1994) появилась серьезная работа Х. Блума «Западный канон»,

спровоцировавшая уже вполне серьезное, профессиональное обсуждение проблемы.

В то же время я решил, что лучших русских книг *двадцатого века* должно быть именно *двадцать*, и с 1998 года начал публиковать очерки о них в журнале «Звезда».

Книга о первой десятке с оглавлением будущего («Книги XX века. Русский канон». М., 2001) вызвала около полутора десятков рецензий — от «Известий» и «Вечернего клуб» до «Вопросов литературы». Издание полного варианта («Двадцать книг XX века». СПб., 2004) уже мало кто заметил. Новый век стал рутиной, о границе подзабыли, журналисты обратились к другим увлекательным сюжетам. Я же, помня о других списках и предложениях рецензентов (особенно важной была статья Д. Дмитриева в «Новом мире», 2001, № 9), постепенно расширял первоначальный список канона, теперь в нем тридцать позиций.

Чтобы придать этому занятию какую-то основательность, стоит хотя бы кратко пояснить, почему стоит прочитать именно эти книги и что в них можно вычитать.

Понятие канона как собрания ключевых литературных текстов исторично. Канон задает список авторов и произведений, которые существуют в большом времени, становятся классиками, вечными спутниками национальной, а далее и мировой культуры.

Европейский канон, по наиболее распространенному мнению, формируется в эпоху романтизма, дополняясь и уточняясь в следующие два века. И. Н. Розанов называл истинными «делателями классиков» русских критиков, особенно подчеркивая роль Белинского. «Белинского принадлежит честь канонизации трех классиков: Гоголя, Лермонтова, Кольцова» («Канонизация классиков», 1928).

В современном «проективном» мышлении, где истина заменяется модой, познание — манипуляцией, а главным аргументом становится количество продаж, формирование канона (не всегда осознанно) пытаются представить по образцу создания бестселлеров. Великого писателя якобы создают не какие-то особенные, выдающиеся качества его произведений (о вкусах, как известно, если и спорят, то их нельзя передать и доказать), а обстоятельства внешние, случайные: усилия критики и рекламной журналистики, авторские и издательские манипуляции, опять-таки связанные с рекламой.

«Как Пушкин в гении вышел» — заглавие одной вполне серьезной книжки. Предполагается, таким образом, что,

сложись обстоятельства чуть по-другому, гения можно было сделать не только из Дельвига, но даже из Булгарина, а канонизированных Белинским Гоголя, Лермонтова и Кольцова заменить Нарезным, Бенедиктовым и Егором Алипановым. Такая очень «современная» логика вызывает у меня принципиальное несогласие.

Если роль *критики* в формировании русского канона XIX века и вправду велика, то роль *отдельных критиков* явно преувеличена. Белинский мог канонизировать упомянутых авторов, потому что его мнение, его оценки совпали с последующим культурным вектором. Восторженные отзывы критика о других современниках не помогли им сделаться каноническими авторами. Точно так же резкие оценки, скажем, творчества Достоевского после «Бедных людей» не помешали ему позднее войти в канон.

Канонизация — не плод чьих-то персональных усилий. Решающим в формировании канона оказывается такой трудноопределимый фактор, который обозначают как «время», «история» («История покажет», «Время нас рассудит»). Механизмами канонизации становятся, кроме первоначального мнения критики, издательская практика (академические собрания классиков — обычные собрания — отдельные сборники), школьное преподавание, историко-литературные исследования, наращивающие культурную почву путем разнообразных интерпретаций и переакцентуаций. Степень канонизации автора можно определить по количеству публикаций о нем, диссертаций, научных конференций.

«Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах все было продуманно, неизбежно и глубоко, как космос, и допускало бесчисленные толкования» (Х.-Л. Борхес. «По поводу классиков»).

Уже сложившийся национальный канон обладает мощной культурной инерцией и легко переносит индивидуальные наскоки по его сужению или дополнению. Большая дюжина русской классики XIX века, которая определилась в следующую эпоху (важны усилия мыслителей серебряного века по канонизации не только Достоевского, Тютчева, но и, скажем, Некрасова), осталась практически неизменной на протяжении всего советского века. Исключение из канона (прежде всего, школьного) Чернышевского в послесоветскую эпоху произошло практически безболезненно, потому что и

ранее он включался в классический пантеон с большими оговорками.

Однако при всех усилиях исследователей Н. Лесков и сегодня находится где-то на периферии большого канона, а автор замечательной драматической трилогии А. Сухово-Кобылин в него не входит (хотя Грибоедов с его единственной комедией — входит).

Сложнее с XX веком. В ближней истории (особенно второй половины века) происходят более или менее существенные сдвиги, хотя контуры русского канона уже прояснилось и вряд ли будут подвергнуты принципиальному пересмотру.

«Книжный шкаф раннего детства — спутник человека на всю жизнь. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы. Да, уж тем книгам, что не стояли в первом книжном шкапу, никогда не протиснуться в мировую литературу, как в мирозданье. Волей-неволей, а в первом книжном шкапу всякая книга классична, и не выкинуть ни одного корешка» (О. Мандельштам. «Шум времени», 1925).

Сегодня роль книжного шкапа чаще выполняет школьная программа. Нынешние программы XX века без преувеличения можно назвать мечтой диссидента. В них остались (совершенно справедливо) Блок, Горький с Шолоховым и Маяковский с Есениным. Но одновременно к ним добавлены большая четверка советских серебрянечников (Ахматова, Цветаева, Мандельштам, Пастернак), Булгаков с «Собачьим сердцем» и «Мастером и Маргаритой»), Солженицын не только с «Матрениным двором» и «Иваном Денисовичем», но и (с недавних пор) даже с «Архипелагом ГУЛАГ».

Представленный в этой книге канон оказывается одновременно уже и шире школьной традиции.

Во-первых, он учитывает лишь *«объективные» эпические и драматические жанры*. Лирика требует специального описания и особой книги.

Во-вторых, за структурную единицу канона принято отдельное произведение — роман, книга новелл, драма — главная реальность, с которой сталкивается как читатель, так исследователь или критик. Картина, вероятно, изменится, если сделать центром канона мир писателя. Есть авторы (скажем, Юрий Казаков или Виктор Астафьев), для которых единство, тотальность написанного оказывается важнее, чем

какое-то произведение в отдельности. Внимательный читатель заметит, что в выделении таких единиц иногда пришлось идти на ухищрения. В случае Л. Добычина или Шукшина сборник рассказов оказывается лишь поводом, а речь идет как раз о художественном мире в целом.

В первоначальном списке соблюдался и еще один принцип: один автор — одно произведение. В этой книге он нарушен лишь однажды, в случае Булгакова. При огромном интересе к его главной книге квалифицированные читатели порой предпочитают все-таки «Белую гвардию».

В современном понимании *«короткий» XX век — эпоха 1914—1991 гг.* Лишь четыре книги из представленных в нашем списке выходят за эти условные границы, оставаясь в пределах века календарного. Первый и последний тексты века образуют композиционное кольцо.

Чеховская странная комедия «Вишневый сад» оказалась пророчеством, предсказала формулу наступающей эпохи. Вроде бы вполне традиционный реалистический роман «Генерал и его армия» Г. Владимова, книга явно недооцененная, вырастает из советской военной прозы, полемизируя с ней и в то же время нащупывая какой-то новый подход к главному событию советского века — Великой Отечественной войне.

В каноне обычно выделяют твердый центр и размытую периферию. Ясно что «Тихий Дон» или «Мастер и Маргарита» окажутся в любом списке книг века, что не очевидно в случае «Матери», «Города Эн» или (особенно) «Москвы и москвичей». Однако именно подобные тексты обозначают гибкость подхода и диалектичность понятия. Данная версия канона складывается из бесспорных или почти бесспорных вершин (Шолохов, Булгаков, Платонов), из текстов, имевших огромный резонанс, «замечательных по своему успеху или влиянию» (Пушкин), но потом уходящих на периферию («Мать», «Разгром»), а также предельных вариантов или экспериментов, произведений, заполняющих какую-то жанровую, тематическую, эстетическую клетку («Петербург», «Мы», «Москва и москвичи»).

Самым сложным оказывается положение беллетристики, «высокого среднего уровня». Уже с некоторого расстояния, из ближней истории, она воспринимается как поток, в котором хорошо различимы тенденции, но начинают сливаться в коллективный портрет лица и художественные миры. В этом — проблема деревенской или военной прозы,

основных тематических линий второго советского века, эпохи 1960—1970-х годов.

Несколько важных текстов по разным причинам остались на границе канона, хотя по другим критериям они даже превосходят произведения, в канон включенные. Расширить наш список можно за счет, скажем, «Факультета ненужных вещей» Ю. Домбровского, «Жизни и судьбы» В. Гроссмана (драма этого романа для меня в несоответствии масштаба мысли и пластического дара автора), какой-то повести братьев Стругацких (тогда наряду с клеткой очерка была бы заполнена клеточка фантастики), драмы А. Вампилова (скорее, это «Старший сын», а не «Утиная охота» или «Прошлым летом в Чулимске»).

Однако границы этих границ обнаруживаются довольно быстро. Дальше начинаются либо качественная беллетристика, литература потока, о которой упоминалось выше, либо экзотический авангард (сравните, к примеру, «Петербург» и «Москва и москвичи» с включенными А. Гольдштейном в список «лучшего лучших» «Восхищением» Ильязда или «Сентиментальным путешествием» В. Шкловского).

В сорок книг главное достояние русского двадцатого века, кажется, укладывается без труда. Возможно — с четвертой попытки — к этому удастся вернуться, дополнить недостающее.

Когда-то в азарте «слепого отпора “истории генералов”» (Тынянов) формалисты собирались заменить ее изучением мотивов и приемов, массовой литературы, литературного быта. Сегодня «антропологический поворот» зашел так далеко, что — по закону литературной эволюции — уже генералов приходится защищать от хлестаковского амикошонства и воинствующего невежества.

Легче всего сравняться с гением, не дотягиваясь до него, а отменив его, объявив канон пережитком тоталитаризма.

Между тем, культура и есть искусство различения (из чего отнюдь не следует пренебрежение к малому, дискриминация, безразличие). *История генералов, библиотеки классики, лучшие книги — позвоночник литературы*, без которого и современный процесс расплывается в бесформенное желе.

Предполагать, что Пушкин вышел в гении по чистой случайности, так же странно, как назначать — уже или еще сегодня — Д. Пригова в «неканонические классики». За этими жестами — осознанно или нет — стоит эстетическая уловка: замена исторически сложившейся иерархии

кружковой, назначение гения из своей среды или компании. Как факт литературной борьбы — понятно и объяснимо. Как историко-литературное положение — нуждается в проверке и выдержке.

Большую часть книг, о которых дальше пойдет речь, будут читать и в XXII веке. На бумаге, на экране, в каких-нибудь новых свитках или, как у Бредбери, наизусть — не так уж и важно.

Если, конечно, кто-нибудь что-нибудь еще будет читать...

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература: свидетельство? пророчество? провокация?

В эпоху, когда и сами сочинители («авторы текстов»), и пишущие о текстах наперебой доказывают, что всё, что они делают, — слова, слова и только слова, не имеющие никакого отношения к реальности, старый проклятый вопрос об искусстве и жизни, тем не менее, никуда не делся, хотя и формулируется на другом языке.

«Меня всегда занимал вопрос, трагический в своей праздности: в какой мере поспевает описание за реальностью — до или после? ...Предупредил ли Достоевский угрозу “бесов” или поддержал своим гением их проявление? Успела ли великая русская литература запечатлеть жизнь до 1917 года? а вдруг и революция произошла оттого, что вся жизнь была уже запечатлена и описана...» (А. Битов. «Жизнь без нас»).

Положим, предупредил. Тогда автор «Бесов», прав Мережковский, был пророком, пусть и неслышанным, русской революции. Если же поддержал, тогда прав (от обратного) В. Шкловский, предлагавший на I съезде писателей судить Достоевского пролетарским судом за измену революции.

Слово как пророчество, поэт и писатель (это разные культурно-исторические образы автора) как мудрецы, мученики, вожди — под знаком этой идеи рождалась новая русская литература.

«История народа принадлежит поэту», — скажет Пушкин в декабристском 1825-м году. И через десятилетие в написанном вслед Радищеву «Путешествии из Москвы в Петербург» добавит: «Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда».

В стихах то же умонастроение будет реализовано в «Пророке» и «Памятнике».

Потом — Гоголь с намерением потрясти всю Россию «Ревизором» и «Мертвыми душами». Потом — типографический снаряд Герцена и его книга «О развитии революционных идей в России», где главными революционерами оказались даже не декабристы, а опять же

русские писатели. Так и пошло: Чернышевский, Салтыков, Некрасов, Толстой. Они вели, боролись, предостерегали...

Звенья «пророческой» цепи сомкнет Ходасевич. В то самое время, когда оглохший от музыки революции Блок будет клясться веселым именем Пушкина-художника, мрачный автор «Тяжелой лиры» напомнит о другом пушкинском лике, прямо связав его с современностью: «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей “высокий жребий” ее; предопределил ее “бег державный”. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни... Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь закрепил он своей кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве» («Окно на Невский»).

Призывы к советским писателям жить идеями и страстями времени, социальный заказ и оружейные метафоры Маяковского, еще памятное «Поэт в России больше, чем поэт» — были попытками продолжения той же литературной парадигмы без учета новых социальных реальностей. Настоящие еретики и пророки, подлинные продолжатели традиции, от Замятина до Солженицына, были, как и положено, в оппозиции, в эмиграции, в подполье.

С началом «Настоящего Двадцатого Века» все громче звучали иные голоса. Новые, как потом окажется, пророки ожесточенно боролись с пророчеством. Сразу после революции в «Апокалипсисе нашего времени» В. Розанов взглянул на «великую и святую» беспощадно и зло. «По содержанию литература русская есть такая мерзость, такая мерзость бесстыдства и наглости, как ни единая литература. В большом Царстве, с большою силою, при народе трудолюбивом, смышленном, покорном, что она сделала? Она не выучила и не внушила выучить, чтобы этот народ хотя научили гвоздь выковывать, серп исполнить, косу для косьбы сделать... Народ рос совершенно первобытно с Петра Великого, а литература занималась только “как они любили” и “о чем разговаривали”». И еще: «Собственно, никакого нет сомнения, что Россию убила литература. Из слагающих

«разложителей» России ни одного нет нелитературного происхождения. Трудно представить себе... И, однако, — так».

В российском пожаре, по Розанову, литература сыграла роль поджигателя, провокатора.

Оригинальность здесь, впрочем, заключалась в розановской резкости. На убеждении в губительности типографического снаряда сходились русская и советская цензура и государственные опекуны — от Екатерины II (считавшей Радищева бунтовщиком похуже Пугачева) до М. Суслова (предлагавшего напечатать «Жизнь и судьбу» В. Гроссмана лет через двести пятьдесят).

Но — вот в чем парадокс! — одновременно с советским официозом едва ли не самым последовательным борцом с пророческой традицией оказывается колымский мученик В. Шаламов. «Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке. Все террористы были толстовцы и вегетарианцы, все фанатики — ученики русских гуманистов». И еще более откровенно и резко в записных книжках: «Вот в чем несчастье русской прозы, нравоучительной литературы. Каждый мудака начинает изображать из себя учителя жизни... Учить людей нельзя. Учить людей — это оскорбление».

Так что современные псаломщики русской литературы — постмодернисты, хотя бы потому, что они не первые. Рядом с розановскими или шаламовскими инвективами их «поминки» выглядят детским лепетом.

Итак, была ли наша литература пророчеством или провокацией? Предупреждала или способствовала?

Стоит для начала заметить, что это не две концепции (точки зрения), а, в сущности, одна, только с разными знаками. Розанов, Шаламов и прочие просто меняют «плюс» на «минус» (так Замятин определял разницу между утопией и антиутопией: форма мышления, структура остается, только «плюс» меняется на «минус»). Иногда, например, у Бердяева оба взгляда запросто совмещались в одном сознании. В «Духах русской революции» (1918) Бердяев вслед за Герценом видел в русской литературе предвестие, предчувствие того, что происходит с Россией:

«В образах Гоголя и Достоевского, в моральных оценках Толстого можно искать разгадки тех бедствий и несчастий, которые революция принесла нашей родине, познания духов, владеющих революцией. У Гоголя и Достоевского были

художественные прозрения о России и русских людях, превышающие их время». Но через три десятка страниц наблюдение превращалось в обвинение: «Руссо так же несет ответственность за революцию французскую, как Толстой за революцию русскую... Это Толстой сделал нравственно невозможным существование великой России. Он много сделал для разрушения России». Метафора «Толстой — зеркало русской революции» возникает, таким образом, не на пустом месте, а в насыщенном культурном пространстве.

Как ни привлекательна для причастных к литературному миру людей идея о литературе, слове как *перводвигателе всего* (даже в ее провокативно-отрицательном варианте), на какие бы значительные авторитеты она ни опиралась, все же это — гипотеза, поэтическая гипербола, красивая легенда, культурный миф. Слишком многое в реальности ему противоречит.

Во-первых, область распространения литературного сигнала. В XIX веке естественным ограничителем здесь оказывается хотя бы элементарная неграмотность большинства населения. Мечтой лучших русских журналов был тираж в десять тысяч экземпляров, другие же, даже очень приличные, довольствовались тремя-четырьмя тысячами или просто сотнями. По самым оптимистическим подсчетам, читательская аудитория к концу века (включая любителей «Милорда глупого» и прочих лубочных книжек) составляла 6—7% населения. «Постоянный читатель, предъявляющий к книге известные запросы, в Российской империи не что иное, как явление единичное, но не массовое», — констатировал в 1895 году в «Этюдах о русской читающей публике» Н. Рубакин.

В советском XX веке вроде бы многое изменилось. Но на рубеже тысячелетий (вспомним хотя бы судьбу толстых журналов и тиражи серьезной литературы) ситуация вернулась если не в пушкинские, то в некрасовские времена. И в эпоху всеобщей грамотности число постоянных читателей чего бы то ни было стремительно сокращается.

Наша культура литературоцентрична (и, вероятно, так было всегда — и при Пушкине, и при Пастернаке, и при Пелевине) только для внутреннего наблюдателя. На самом деле литературный сигнал просто не доходит до адресата, до «любезного народа». Делать Толстого «одним из виновников разгрома русской культуры» (Бердяев), как и видеть в «Архипелаге ГУЛАГ» причину падения советской власти, — одинаково сильные и бездоказательные допущения.

Во-вторых, даже если литературный сигнал доходит, то он, как правило, искажается, весьма неожиданно встраивается в читательский контекст. Читателю нет дела до наших интерпретаций. Современные исследователи «Бесов» как романа-предупреждения и пророчества всего — от русской революции до событий в Кампучии — могли бы заглянуть в мемуары первых читателей, упомянутых Чуковским революционных народников, и обнаружить что-нибудь вроде: «С захватывающим интересом я поглощал все, что попадалось мне под руку. Помимо “Что делать?” Чернышевского, я быстро проглотил Шпильгагена, Мордовцева, Швейцера, Омуровского. Даже политические памфлеты... как “Некуда” и “Бесы”, читались, но понимались обратно желаниям авторов» (А. Прибылев). Действительно, пародийные стихи из «Бесов» о «светлой личности» студента были восприняты совершенно всерьез и стали революционной прокламацией.

А глубокие интерпретаторы подтекстов «Мастера и Маргариты» (от антисталинских до антисемитских) должны учитывать и совсем иные варианты восприятия. Разговор, случайно услышанный в железнодорожной очереди в конце 1980-х годов, когда только что появился многомиллионный «макулатурный Булгаков» и книга, наконец, «пошла в народ»: «Что за книгу вы читаете? — Да, чепуха какая-то, все кошки говорящие бегают...»

В-третьих, даже если, предположим самое благоприятное развитие процесса литературной коммуникации, литературный сигнал доходит и воспринимается адекватно, его воздействие необычайно трудно учесть: сигнал имеет «рассеянный» характер. В отличие от зрителей футбольного матча или посетителей рок-концерта читательскую аудиторию трудно объединить в одном пространстве-времени. Знаменитые поэтические вечера 1960-х все-таки были явлением уникальным и должны быть прописаны по другому адресу, как вариант тех же массовых зрелищ. Читатель же всегда одиночка, «провиденциальный собеседник» (Мандельштам).

Что же тогда остается на долю литературы, если пророчески-провокативная функция ее весьма сомнительна? Извечная, глубинная роль образа как свидетельства. О времени и человеке, создателе, авторе.

И предъявляется это свидетельство не социуму, а личности, вот этому конкретному читателю, склонившемуся над книгой. «Искусство есть скорее организация нашего

поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней.

Поэтому искусство можно назвать реакцией, отсроченной по преимуществу, потому что между его действием и его исполнением лежит всегда более или менее продолжительный промежуток времени» (Л. Выготский. «Психология искусства»).

Вот в этом промежутке происходят самые поразительные вещи. Меняя и определяя в мире внешнем и сиюминутном немного, художественный образ постфактум многое меняет в мире прошлого, в конечном счете — перекраивает и переписывает историю.

Э. Гелнер утверждал, что национальное государство создается благодаря двум взаимосвязанным факторам: численности народа, относящегося к данной культуре, и его четкому историко-литературному образу; Шотландия, например, своим существованием в значительной степени обязана сэру Вальтеру Скотту и Роберту Бернсу. Наш «золотой» XIX век при ретроспективном взгляде на него создан прежде всего Пушкиным, Гоголем, Толстым, Чеховым.

«Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками... В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно» (А. Ахматова. «Слово о Пушкине»).

«Жизнь, действительность не полностью и действительна до того, как она отразится в зеркале искусства, только с ним она, так сказать, получает свою действительность и приобретает устойчивость, стабильность, значимость на длительные сроки. Чем был бы для самосознания многих поколений русских людей 1812 год без “Войны и мира”? И что, например, для нас Семилетняя война 1756—1763 годов, когда русские брали Кенигсберг и Берлин и чуть не поймали в плен разбитого ими Фридриха II? Почти ничего» (А. Твардовский).

Даниил Андреев в «Розе Мира» и вовсе придает многим литературным персонажам онтологический статус, помещая их в Жерам, один из инопространственных и иновременных слоев, окружающих нашу планету. Там, общаясь с создателями в их посмертии, Чичиков, Иван Карамазов, Наташа Ростова продолжают духовное восхождение. «Для человека с раскрывшимся духовным слухом и зрением встреча с тем, кто нам известен и нами любим, как Андрей Болконский, так же достижима и абсолютно реальна, как и встреча с великим человеческим духом, которым был Лев Толстой... Сколь фантастично ни казалось бы все, что я здесь говорю, и сколько бы насмешек ни вызвал уверенный тон этих высказываний, я иду навстречу любым насмешкам, но не могу взять назад ни одной из формулированных здесь мыслей».

Понимание литературы как свидетельства не отменяет ни пророческих, ни общественно значимых ее притязаний. Но это уже не точка зрения социума, а факт индивидуальной психологии. Для поэта (определенного типа, который иногда называют романтическим) все может оставаться в силе: в воображаемом пространстве культуры он судит, пророчествует, парит, глаголом жжет сердца людей, солнце останавливает словом, словом разрушает города. Правда, потом он тоже выходит на улицу, несет стихи в журнал, начинает поиски спонсоров...

Сегодня, может быть, наиболее драматический момент в судьбе «профессорской» литературной парадигмы. Мессиански-пророческий образ поэта всячески осмеивается и дискредитируется.

Однако агрессивным позициям «прогрессорства» и «наплевизма» может быть противопоставлена этика культурного стоицизма. Она — в осознании того, что, как бы ни был бравый новый мир (называемый социализмом, капитализмом или как-то еще) беспощаден или просто равнодушен к слову, изнутри, психологически (причем не только для романтического сознания) ничего не изменилось. Есть автор, возникающая откуда-то изнутри культурная задача, трудности ее воплощения, толстовская «энергия заблуждения», надежда на провиденциального собеседника... Гонорары, тиражи и прочее тоже, конечно, важны, но относятся к иной сфере — литературной социологии.

Граница между тем и другим четко обозначена уже в «Разговоре книгопродавца с поэтом». «А Гомера печатали?»

— кричал Мандельштам стихотворцу, жаловавшемуся на трудности публикации.

К тем же 1930-м годам относится точное самонаблюдение Л. Я. Гинзбург, имеющее для творческого сознания универсальный смысл: «Гофман (литературовед В. Гофман. — *И. С.*) сказал, что напрасно мы, в сущности, кочевряжимся. Что мы всё не можем расстаться с устаревшей шкалой человеческих ценностей, в которой литературная, словесная, вообще гуманитарная культура стояла очень высоко. В иерархическом же сознании современного человека гуманитарная культура имеет свое место, но очень скромное. Следовательно, нам нужно умерить требования к жизни.

Я ответила, что это, вероятно, правильно, но психологически неосуществимо. Человек устроен так, что может удовлетвориться, считая себя мелкой сошкой, безвестно работающей в какой-то самой важной и нужной области, но он никогда не примирится с положением замечательного деятеля в никому не нужном деле. И это делает честь социальному чутью человека».

Когда-то, в начале 1920-х, Е. Замятин боялся, что у русской литературы может быть лишь одно будущее — ее прошлое. Сегодня можно сказать, что опасения не оправдались (в том числе благодаря и самому Замятину). Кровавый XX век оставил замечательный литературный след. Лучшие книги XX века читаются как свидетельство, пророчество, провокация.

СТРУНА ЗВЕНИТ В ТУМАНЕ

(1903. «Вишневый сад» А. Чехова)

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украстить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, Господи, тихо,
Что слышно, как время идет.

А. Ахматова. 1940

«Вишневый сад» стал чеховским завещанием. За восемь месяцев до приближающейся смерти он пошлет пьесу в МХТ, за полгода — будет присутствовать на ее премьере, за месяц, накануне отъезда в Баденвейлер, — появится отдельное издание.

Путь драмы к читателю и зрителю сопровождался привычным разноречием осведомленных и неосведомленных современников.

Чехов — жене, 27 сентября 1903 года: «Пьеса кончена... Написаны все четыре акта. Я уже переписываю. Люди вышли у меня живые, это правда, но какова сама по себе пьеса, не знаю».

Н. Гарин-Михайловский — А. Иванчину-Писареву, 5 октября 1903 года: «Познакомился и полюбил Чехова. Плох он. И догорает, как самый чудный день осени. Нежные, тонкие, едва уловимые тона. Прекрасный день, ласка, покой и дремлет в нем море, горы, и вечным кажется это мгновение с чудным узором дали. А завтра... Он знает свое завтра и рад, и удовлетворен, что кончил свою драму “Сад вишневый”».

Станиславский сразу после чтения, не утерпев, 20 октября пошлет Чехову телеграмму: «Потрясен, не могу опомниться. Нахожусь в небывалом восторге. Считаю пьесу лучшей из всего прекрасного, Вами написанного. Сердечно поздравляю гениального автора. Чувствую, ценю каждое слово». Аналитическое письмо с обоснованием восторгов будет написано через два дня.

Одновременно с пьесой знакомится Горький. 20—21 октября он сообщит К. Пятницкому: «Слушал пьесу Чехова — в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового — ни слова. Всё — настроения, идеи, — если можно

говорить о них — лица, — всё это уже было в его пьесах. Конечно — красиво, и — разумеется — со сцены повеет на публику зеленой тоской. А — о чем тоска — не знаю».

Жесткий отзыв из частного письма словно подхватит В. Короленко, рецензируя сборник «Знания», в котором в августе 1904 года драма была опубликована: «“Вишневый сад” покойного Чехова вызвал уже целую литературу. На этот раз свою тоску он приурочил к старому мотиву — дворянской беспечности и дворянского разорения, и потому впечатление от пьесы значительно слабее, чем от других чеховских драм, не говоря о рассказах... И не странно ли, что теперь, когда целое поколение успело родиться и умереть после катастрофы, разразившейся над тенистыми садами, уютными парками и задумчивыми аллеями, нас вдруг опять приглашают вздыхать о тенях прошлого, когда-то наполнявших это нынешнее запустение... Право, нам нужно экономить наши вздохи».

Так и пошло: крепостническое разорение — бедное имение — молодое поколение... «Чехов изобразил в “Вишневом саде” помещичье-дворянское разорение и переход имения в руки купца-предпринимателя», — стандартный отзыв советского времени (В. Волькенштейн).

Острее всего чеховскую проблему поставил начитавшийся учебников безвестный школьник: «Чехов, одной ногой стоя в прошлом, другой приветствовал будущее».

В самом деле, при таком подходе кого тут было жалеть, о чем вздыхать? Только лишь о не приносящих дохода деревьях? Чеховская «тоска зеленая» беспредметна и непонятна.

Между тем справедливо замечено: «Человек интересуется Чехова главным образом не как социальный тип, хотя он изображает людей социально очень точно» (И. Видуэцкая).

Действительно, первый парадокс «Вишневого сада» в том, что практически все персонажи не укладываются в привычные социальные и литературные амплуа, постоянно выпадают из своих социальных ролей.

Раневская и Гаев даны вне тургеневской или толстовской поэзии усадебного быта, но сатирическая злость и безнадежность взгляда на героев такого типа, характерная, скажем, для Салтыкова-Щедрина, здесь тоже отсутствует. «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих...» — обвиняет Петя Трофимов. Но, помилуйте, кем и чем владеет Раневская? Она не способна совладать даже с собственными чувствами. Еще

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru