

А. В. ПУСТОВИТ

ПУШКИН
и западноевропейская философская
традиция

Монография

Киев
ДП «Издательский дом «Персонал»
2015

УДК 821.161.1Пуш.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8Пуш
П89

Рецензенты: *М. В. Попович*, д-р филос. наук, проф.
Н. В. Костенко, д-р филол. наук, проф.
В. Я. Звизняцкий, д-р филол. наук

*Одобрено Ученым советом Межрегиональной Академии
управления персоналом (протокол № 4 от 15.04.15)*

Пустовит А. В.

П89 Пушкин и западноевропейская философская традиция: монография / А. В. Пустовит. — К.: ДП «Изд. дом «Персонал», 2015. — 408 с. : ил. — Библиогр. : с. 380–407.

ISBN 978-617-02-0205-5

“Поэт и ничего больше”; “в существе своем поэт”, — так обычно, обращаясь к формулам Н. В. Гоголя, судят о Пушкине. В качестве мыслителя величайший русский поэт, “умнейший муж России” оказался изученным явно недостаточно. Монография посвящена философским аспектам пушкинского наследия. Рассматриваются эволюция религиозно-философских воззрений поэта от французского скептицизма к немецкому идеализму, некоторые аспекты обширных и сложных проблем “Пушкин и классическая немецкая философия”, “Пушкин и Гете”, а также связи, существующие между творчеством Пушкина и идеями мыслителей античности, средневековья, Возрождения, XVII–XX вв.

Для студентов, преподавателей гуманитарных дисциплин, научных работников, пушкинистов и всех, кто интересуется философскими проблемами художественной литературы.

УДК 821.161.1Пуш.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8Пуш

© Пустовит А. В., 2015
© Межрегиональная Академия управления персоналом (МАУП), 2015
© ДП “Издательский дом “Персонал”, 2015

ISBN 978-617-02-0205-5

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. “Живой художественный университет европейской культуры”	7
ГЛАВА 1. “ <i>Ум ищет божества...</i> ”:	
эволюция религиозно-философских воззрений Пушкина от французского скептицизма к немецкому идеализму	16
Введение	16
1.1. Эпикур в рецепции французов XVIII в. и Пушкин.....	17
1.2. Пушкин и Вольтер.....	22
1.3. Скептицизм юного Пушкина: ирония, пародия, атеизм...	24
1.4. Пушкин и Паскаль	29
1.5. Поворот к христианству	30
1.6. От классицизма к романтизму: по направлению к немецкой классической философии	32
<i>Заключение.</i> Зрелое творчество Пушкина как воплощение <i>principium coincidentiae oppositorum</i>	41
ГЛАВА 2. “ <i>Философия немецкая... влияние ее было благотворно</i> ”.	
Пушкин и классическая немецкая философия.....	49
Введение	49
2.1. “ <i>Вечные противуречия сущности</i> ” Антиномизм Канта и Пушкина	56
2.2. “ <i>Что такое поэзия? Вещь ли это настоящая?</i> ” Пушкин и Шеллинг: прекрасное как воплощенное в конечном бесконечное.....	76
2.3. “ <i>Гений, парадоксов друг</i> ” Пушкин и Гегель: диалектическая природа сонатной формы (“Евгений Онегин”, “Моцарт и Сальери”, “Медный всадник”)	99
Введение.....	99
2.3.1. Структура и симметрия сонатной формы	103
2.3.2. Композиция трагедии “Моцарт и Сальери”	106

2.3.3. Композиция поэмы “Медный всадник”	110
2.3.4. О смысле сонатной формы: Пушкин, Достоевский, Чехов.....	118
<i>Заключение</i>	137
ГЛАВА 3. “Великан романтической поэзии”.	
К проблеме “Пушкин и Гете”	146
Введение	146
3.1. “Всемирная и гармоническая” образованность Пушкина и Гете	149
3.2. Гениальность как синтез двух типов мышления.....	153
3.3. Пушкин-драматург.....	155
3.4. Особенность творческого метода Гете и Пушкина	156
3.5. Философский потенциал драматургии. Пушкин-историк	160
3.6. Гете и Пушкин — “художественные философы”	165
<i>Заключение</i> . Пушкин, Моцарт, Гете.....	168
ГЛАВА 4. “Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости...”.	
Предшественники и современники Пушкина	178
Введение.....	178
4.1. К проблеме “Пушкин и античность”	183
4.1.1. Пушкин и Гераклит: проблема движения	183
4.1.2. Пушкин и Аристотель: концепция наивысшего счастья	193
4.2. К проблеме “Пушкин и Данте”	202
4.3. Пушкин, Монтень, Шекспир	209
Введение.....	209
4.3.1. Театральность трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”	219
4.3.2. Философская проблематика “Гамлета” в рецепции Пушкина	224
4.4. Еще об эпитафии к “Евгению Онегину”	232
4.5. Пушкин, Байрон, Мюссе: к вопросу о поэзии и нравственности	241
4.6. Эстетика Пушкина как синтез противоположных концепций прекрасного	247
4.7. “Истинное есть целое”	256
<i>Заключение</i> . “Пушкин наше все”	259

ГЛАВА 5. “ <i>Странные сближения</i> ”. Пушкин и будущее	267
5.1. Пушкин, Киркегор, Бор: бесчестит ли пародия?	267
Объективность пушкинской иронии	294
5.2. “ <i>Бесмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство</i> ” Артистизм Пушкина и поэзия нонсенса	296
5.3. К проблеме “Пушкин и Юнг”: “ <i>Душа в заветной лире</i> ”	319
5.4. Фрактальность в поэзии.....	334
5.4.1. Понятие фрактальности. Масштабная инвариантность	334
5.4.2. Фрактальность пушкинской композиции и закон золотого сечения: “Моцарт и Сальери”, “Медный всадник”, “Не дорого ценю я громкие права...”	339
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Освобождение из плена времени	350
ПРИЛОЖЕНИЯ	357
Математическое приложение 1 Теория сонатной формы и ее приложение к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”	357
Математическое приложение 2 Иллюстрация связи золотого сечения с фрактальностью и бесконечностью	364
Математическое приложение 3 Математика смеха	365
Математическое приложение 4 О конечном и бесконечном	370
Музыкальное приложение Сюжеты Шекспира и музыка его эпохи: имитационная полифония. Отдаленное предвестие сонатной формы	372
ЛИТЕРАТУРА	380

Светлой памяти моих наставников —
музыкантов Риты Семеновны Донской
и Андрея Иосифовича Корженевского



Мудрость — вот настоящих стихов исток и начало!
Гораций

Я легко мог бы показать, как под покровом вымыслов поэты выводят то истины естественной и нравственной философии, то исторические события, и подтвердилось бы то, что мне приходилось часто повторять: между делом поэта и делом историка и философа, будь то в нравственной или естественной философии, различие такое же, как между облачным и ясным небом, — за тем и другим стоит одинаковое сияние, только наблюдатели воспринимают его различно.

Петрарка

Много прекрасного существует в мире разрозненно, и это — задача нашего духа: обнаруживать связи...

Гёте

ВВЕДЕНИЕ

“Живой художественный университет европейской культуры”

*Обилие мыслей! Пушкин — мыслитель!
Можно ли было это ожидать?*

И. С. Тургенев. 1880 г.

*Первая заслуга великого поэта в том, что
через него умнеет все, что может поумнеть.*

А. Н. Островский. 1880 г.

*Пушкин великий мыслитель, мудрец, — с
этим, кажется, согласились бы немногие
даже из самых пламенных и суеверных его
поклонников. Все говорят о народности, о
простоте и ясности Пушкина, но до сих пор
никто, кроме Достоевского, не делал даже
попытки найти в поэзии Пушкина стройное
миросозерцание, великую мысль.*

Д. С. Мережковский. 1896 г.

“Мысль! Великое слово! Что же и составляет величие чело-
века, как не мысль?”* — пишет Пушкин в поздние, зрелые годы
(Путешествие из Москвы в Петербург. 1833–1834 гг.) [302,
Т. 6, с. 356].

* Здесь и далее цитаты из Пушкина автор выделяет курсивом. Произведе-
ния Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А. С. Собрание сочинений*
в десяти томах. — М., 1974–1978. (Иногда (очень редко) автор ссылается на
другие собрания сочинений Пушкина).

Мыслитель Пушкин? Может быть, даже **философ** Пушкин? Автор очень хорошо знает, что эти формулировки могут вызвать возражения. Слишком многие, начиная с Гоголя, привыкли считать Пушкина поэтом и только поэтом: “поэт и ничего больше”, “в существе своем поэт” — вот дословно гоголевские формулы, заворожившие целые поколения литературоведов.

Совсем недавно, в начале XXI века, О. А. Седакова в работе с красноречивым названием “Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина” сочувственно процитировала своего предшественника С. Л. Франка, более полувека назад отметившего **полнейшую неизученность** Пушкина-мудреца, Пушкина-мыслителя и заметила: “...Ум в русской культуре не приветствуется ни начальством, ни обществом. Бытовое презрение к “умным” и уму поражает иностранцев, живущих в России” [326, с. 55]. Показательно, что в прекрасной книге Л. Г. Фризмана “Семинарий по Пушкину” [378] среди проблем пушкиноведения (“Пушкин и русская литература”, “Пушкин и мировая литература”, “Пушкин и искусство”, “Пушкин и религия”, “Пушкин и наука его времени”) проблема “Пушкин и философия” отсутствует.

Многие исследователи, однако, отмечали колоссальный **интеллектуальный** потенциал пушкинского наследия. В 1990 г. вышел сборник “Пушкин в русской философской критике”, — работы выдающихся русских мыслителей “серебряного века”. “Пушкин — не только величайший русский поэт, но и истинно великий **мыслитель**”, — утверждает русский философ и пушкинист С. Л. Франк (1877–1950) [376, с. 426]. “...бессмертный Пушкин по объему ума стоит еще неизмеримо выше, нежели по силе вдохновения”, — замечает В. В. Розанов [303, с. 76]. “Природа, кроме поэтического таланта, наградила его изумительной памятью и проницательностью. Ни одно чтение, ни один разговор, ни одна минута размышления не пропадала для него на целую жизнь. Его голова, как хранилище разнообразных сокровищ, полна была материалами для предприятий всякого рода”, — вспоминает о Пушкине его близкий друг П. А. Плетнев [368, с. 123, 124].

“Изумительный эрудит-энциклопедист, думающий мозгом веков”, — так пишет о Пушкине литературовед Д. П. Якубович [424, с. 169]. Ю. М. Лотман указывает на глубину пушкинской мысли, “до сих пор позволяющую видеть в нем **не только гениального художника, но и величайшего мыслителя**” [213, с. 299]. “...никого не знала я умнее Пушкина. Ни Жуковский, ни князь Вяземский спорить с ним не могли — бывало, забьет их совершенно”, — вспоминает А. О. Смирнова-Россет [306, с. 163]. “Пушкин был необыкновенно умен. Если он чего и не знал, то у него чутье было на все”, — говорил Н. В. Гоголь В. Н. Репниной. “Человек свободной мысли, не принимающий схематизма, односторонности и идейного “пристрастия” (*Истинное просвещение беспристрастно*”; XI, 33) Пушкин становится в глазах современников знаковой фигурой, символом русского интеллектуализма”, — замечает Л. И. Вольперт [91, с. 38].

Вполне понятно, что столь мощный интеллект не может быть чужд *философии* (напомню, что дословный перевод этого греческого слова — любовь к мудрости). Как бы часто ни цитировали знаменитый пассаж из письма Пушкина Дельвигу (март 1827 г.), — о немецкой метафизике (“*Бог видит, как я ненавижу и презираю ее*”), — этот единичный отзыв все же не исчерпывает проблемы. К тому же болдинской осенью, всего три года спустя, Пушкин напишет о необходимости философии для писателя (точнее — для драматурга): “*Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предвзвещения любимой мысли. Свобода*” [302, Т. 6, с. 316]. Обратите внимание: **философия** — на первом месте!

“Все нити человеческой культуры стягиваются к тому пункту, где на одном и том же месте должны стоять и поэт, и философ... **Руководящая идея романтизма — полное слияние поэзии и философии**” [80, с. 270] — пишет об эпохе Пушкина и Гете немецкий философ-кантианец В. Виндельбанд. В наиболее совершенных произведениях Пушкина этот синтез достигнут, поэтому так трудно, почти невозможно отделить в

них философию от поэзии: “Замечательную особенность Пушкина составляет то, что у него нельзя рассмотреть, где кончается вдохновение и начинается анализ, где умолк поэт и говорит философ... У Пушкина не видно никаких швов и сшивок в его духовном образе. Слитность, монолитность — его особенность” [307, с. 171].

“Кто говорит “поэт”, обязательно говорит в то же время “историк” и “философ”. Гомер включает в себя Геродота и Фалеса. Шекспир — такой же человек о трех лицах”, — пишет В. Гюго [134, Т. 14, с. 262]. Все это верно и применительно к Пушкину.

Нет ничего более ошибочного, чем недооценка пушкинской философичности, его интеллектуальной силы. “*Малерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его...*”, — замечает сам Пушкин [302, Т. 6, с. 363]. Итак, истинная жизнь поэтического слова сосредоточена, по Пушкину, не в “наружных формах”; она зависит не столько от строфики, эвфонии, размера и тому подобного, сколько от МЫСЛИ поэта*. Неодобрительно отзываясь он о гладких *стихах без мысли в песне модной*.

Пушкин написал о том, что *поэзия должна быть глуповата*, но не любил незрелых, неумных поэтов: “*Моложавые мысли, как и моложавое лицо, всегда имеют что-то странное и смешное*”. В. А. Жуковский писал о нем: “Когда ему было восемнадцать лет, он думал как тридцатилетний человек: ум его созрел гораздо раньше, чем его характер. Это часто поражало нас... еще в лице” (цит. по [82, Т. 2, с. 363]). Император Николай I назвал Пушкина умнейшим человеком России.

Искусство есть **мышление в образах**. Что если исследовать *modus operandi* поэта, рассмотреть, как именно он мыслит? К какой же именно философской системе наиболее близок

* “Да, Пушкин больше ум, чем поэтический гений”, — утверждает В. В. Розанов [182, с. 3].

склад пушкинского мышления? — Автор постарается доказать, что его зрелое творчество родственно классической немецкой философии, т. е. системе, которая в первой трети XIX в. представляла собой венец и итог европейского философского развития. “*В просвещении встать с веком наравне*”, — вот какова была цель Пушкина, вполне им достигнутая. Итак, центральная часть работы посвящена связям пушкинского наследия с классической немецкой философией — Кантом, Шеллингом, Гегелем.

Зрелое творчество Пушкина — это художественное воссоздание **динамической картины мира**, заменившей статичный мир античности и средневековья. В области философии таким воссозданием является классическая немецкая философия, в частности — диалектика Гегеля [255].

“Идея века, интуиция века доходит до большого художника даже в том случае, если он на дух не переносит философские книги”, — пишет современный российский историк искусства А. К. Якимович [420, с. 84]. Подобную этой мысль сформулировал некогда Гете в разговоре с Эккерманом: “Кант и на вас повлиял, хотя вы его не читали. Теперь он вам уже не нужен, ибо то, что он мог вам дать, вы уже имеете” [408, с. 225, 226].

Разумеется, не следует понимать дело таким образом, что Пушкин штудировал Канта или Гегеля, а потом облекал их философские построения плотью художественных произведений! Речь идет совсем о другом: о способе мыслить, **о принципах мышления, воплощенных в форме поэтического произведения** [327, с. 420]. **Сонатная форма**, воплощенная, в частности, в романе “Евгений Онегин”, в трагедии “Моцарт и Сальери” и в поэме “Медный всадник”, свидетельствует о **диалектическом** складе пушкинского мышления, который мог сформироваться имманентно, вне специальных философских штудий. Если выдающиеся музыковеды (Б. В. Асафьев, Т. В. Чередниченко) пишут о **философской** нагруженности **музыкальной** формы, то насколько актуальной должна быть эта проблематика в самом интеллектуальном из искусств — в искусстве слова! И эта **пушкинская** диалектика оказывается родственной **гегелевской** ди-

алектике, — вопреки декларированным ненависти и презрению к *немецкой метафизике*.

Причем это диалектическое, — динамически сопрягающее противоположности, — мышление воплощается не только в шедеврах первого ранга, — “Моцарте и Сальери”, “Медном всаднике”, — но даже в краткой записи из записной книжки (1831):

“Stabilité — premier condition du bonheur public.

Comment s'accomode-t-elle avec la perfectibilité indéfinie?

(Устойчивость — первое условие общественного благополучия. Как она согласуется с непрерывным совершенствованием?) [302, Т. 7, с. 301, 302].

“Пушкин был великим диалектиком в творчестве и в теории искусства. С безошибочным тактом он умел синтезировать никем не предвиденную новизну реалистического содержания и формы с той верностью уже давно сложившимся формам, которая одинаково далека и от эстетического нигилизма, расплавляющего все формы в смутности новых замыслов, и от косного педантизма, не понимающего, каким образом новое вино следует наливать в новые мехи”, — пишет философ В. Ф. Асмус в работе “Пушкин и теория реализма” [24, с. 359].

“Мысль Пушкина “философски объемна”, — считает Ю. М. Лотман [214, Т. 2, с. 407] и “двуполярна, контрастна”, — утверждает С. Г. Бочаров [66, с. 53].

В библиотеке поэта — 45(!) книг по философии, в том числе труды Платона, Фихте, Гоббса, Ларошфуко, Лейбница, Монтеня, Монтескье, Паскаля, Сенеки, Вико и наполовину разрезанная монография о системе Канта* [228].

Гегель, утверждавший, что **истинное (das Wahre) — это целое (das Ganze)**, рассмотрел всю историю предшествовавшей ему философии как путь к своей собственной, глобальной и всеобъемлющей системе. И в таком же отношении, как Гегель к предшествовавшей ему философии, находятся Пушкин и

* Schon L. F. Philosophie transcendante, ou Systeme d'Emmanuel Kant. — Paris, 1831. — 402 p.

Гете к предшествовавшей им европейской (и не только европейской) литературе.

В. В. Виноградов в своем классическом исследовании пушкинского стиля указывал, что “в творчестве Пушкина с начала двадцатых годов разнообразные стили мировой литературы представляли боевой арсенал освоенных поэтом художественных форм, служивших ему прекрасным орудием для реалистического воспроизведения разных эпох и разных сторон действительности. При посредстве их поэт воплощал, а иногда и пародировал сложнейшие темы и сюжеты. Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту”. Исследователь называет среди использованных Пушкиным стилей стили Библии, Корана, Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и заключает: “Пушкин доказал способность русского языка творчески освоить и самостоятельно, оригинально отразить всю накопленную многими веками словесно-художественную культуру Запада и Востока” [81, с. 484].

Родственную предыдущей мысль формулирует Е. Г. Эткинд, сопоставляя творчество поэта и любимый им Петербург: “Возникший на дикой почве финских болот и лесов, Петербург — детище не только природы, но и культуры. Пушкин — в этом отношении похож на Петрову столицу: он пришел в поэзию после западноевропейской литературы, формировавшейся — если говорить только о новом времени — с конца XV по начало XIX века. Он строил свое искусство, как Петр Великий строил Петербург: из элементов всемирной, уже зрелой культуры” [414, с. 97].

“Строительство новых смыслов из чужого материала”, — так характеризуют творческий метод зрелого Пушкина А. Л. Осповат и Р. Д. Тименчик [251, с. 284].

“Пушкин вырастал из каждого поочередно владевшего им гения, — как бабочка вылетает из прежде живой и нужной и затем умирающей и более не нужной куколки”, — замечает В. Розанов [307, с. 167]. Вот что пишет сам Пушкин: *“Талант*

неволен и его подражание (гению) не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь” [302, Т. 6, с. 135].

В письме П. Я. Чаадаеву (1836 г.) Пушкин характеризует деятельность Петра I: “...*Pierre le Grand qui à lui seul est une histoire universelle*” (Петр Великий, который один есть всеобщая (дословно — универсальная, **вселенская**) история) [302, Т. 10, с. 286].

Еще в конце позапрошлого века Д. С. Мережковский написал, что Пушкин — это ответ России на явление Петра I. Подобно тому, как Петр один есть всеобщая (*universelle*) история, великий поэт один есть всемирная литература.

Первая глава этой книги посвящена связям Пушкина с почвенным для него французским скептицизмом XVIII в. и эволюции его религиозно-философских воззрений в сторону немецкого идеализма. Вторая глава — центральная часть исследования — имеет целью показать соответствия пушкинской мысли воззрениям создателей классической немецкой философии Канта, Шеллинга и Гегеля. Третья глава посвящена некоторым аспектам обширной проблемы “Пушкин и Гете”.

Синтезировав наивысшие достижения своего времени, “в просвещении встав с веком наравне”, Пушкин (подобно Леонардо, Гете, Моцарту) многое предвосхитил в будущем. Этим прозрениям посвящена глава 5, а в главе 4 сказано о связях пушкинского творчества с творчеством его современников, а также с наследием философов и писателей античности, средневековья, Возрождения и XVII–XVIII вв.

Внимательный читатель этой книги заметит некоторое количество повторов. Они обусловлены тем, что книга сложилась из отдельных работ, написанных в разное время. Каждая из них имеет свою тему и композицию и может быть воспринята независимо от прочих. Одни и те же свидетельства и цитаты входят в различные смысловые контексты. Автор позво-

лил себе повторы еще и потому, что помнил о желающих прочитать только некоторые разделы, — ведь не у каждого читателя есть возможность прочитать книгу полностью.

Автор выражает глубокую признательность своим учителям — пианистам Ольге Ароновне Ходорковской и Юрию Петровичу Глущенко, первым читателям рукописи — Юлии Борисовне Борковской, Ларисе Наумовне Проскуликовой, Наталье Филипповне Измоденовой, Вадиму Михайловичу Шаншейну, Владимиру Яновичу Звиняцковскому, главному редактору журнала “Русский язык и литература в учебных заведениях” (в котором были впервые опубликованы многие статьи, вошедшие в эту книгу как ее части), Николаю Ивановичу Жарких, а также глубокоуважаемому рецензенту, академику АН Украины, доктору философских наук, профессору Мирославу Владимировичу Поповичу, и благодарит их за ценные советы и замечания.

Особая благодарность за ободрение и поддержку — выдающемуся поэту и замечательной пушкинистке Ольге Александровне Седаковой.

ГЛАВА 1

“Ум ищет божества...”: эволюция религиозно-философских воззрений Пушкина от французского скептицизма к немецкому идеализму

Глупец, один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют.

*Следовать за мыслями великого человека
есть наука самая занимательная.*

Односторонность есть пагуба мысли.

А. С. Пушкин

Введение

Цель этого раздела — реконструкция философских воззрений Пушкина **в их развитии и становлении***. В продолжение его жизни эти воззрения изменялись очень сильно, — тем интереснее проследить движение мысли поэта!

Становление мировоззрения Пушкина связано с годами его отрочества. Поэт начал писать на французском языке; первым его опытами были маленькие комедии в духе Мольера [15, с. 42]. Общеизвестно, что французский язык был его вторым родным языком, а его библиотека состояла преимущественно из французских изданий. Франция упоминается в его сочинениях несколько тысяч раз, намного чаще любой другой страны [91, с. 13]. “В начале 18-го столетия французская литература”, — по собственным словам поэта, датированных 1834 годом, — “обладала Европою. Она должна была иметь на Россию долгое и

* Здесь и далее жирным шрифтом автор выделяет тексты (как свои, так и цитируемых авторов), особо значимые для изложения его концепции.

решительное влияние” [302, Т. 6, с. 362]. На самого Пушкина она, действительно, имела влияние *долгое и решительное*. В продолжение многих лет он читает и перечитывает Мольера, Расина, Монтеня, Лабрюйера, Паскаля. Кумир его юности — Вольтер [91, с. 38; 348, с. 123]. Прежде, чем обратиться к проблеме “Пушкин и Вольтер”, скажем несколько слов о влиянии идей Эпикура на французских мыслителей XVIII в., внимательным и увлеченным читателем которых был юный поэт.

1.1. Эпикур в рецепции французов XVIII в. и Пушкин

В пушкинском “Современнике” в 1836 г. была опубликована статья “Французская Академия”, содержащая перевод речи драматурга Скриба. Знаменитый комедиограф говорит о французском обществе XVIII в.: “Хотите ли узнать общество осьмнадцатого столетия? Это общество щегольское и остроумное, рассудительное и скептическое, которое верило не в Бога, а в наслаждения...” [302, Т. 6, с. 112].

Один из французских литераторов XVIII века, Станислав де Буфлер, в некогда знаменитой философской сказке “Алина, королева Голконды” замечает: **счастье — это устоявшееся наслаждение**. “Удовольствие — объект, цель и долг всех разумных существ”, — утверждает Вольтер. О любви французов XVIII в. к удовольствиям красноречиво пишет Пушкин в “Арапе Петра Великого”: *“По свидетельству всех исторических записок ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени. Последние годы царствования Людовика XIV, ознаменованные строгой набожностью двора, важностью и приличием, не оставили никаких следов. Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастью, не имел и тени лицемерия. Оргии Пале-Рояля не были тайною для Парижа; пример был заразителен. На ту пору явился Лаж; алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гнила; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей.*

Между тем общества представляли картину самую занимательную. Образованность и потребность веселиться сближали все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью [302, Т. 5, с. 7–8].

Во Франции XVIII в. эпикурейские идеи приобретают широчайшее распространение. Яркий пример — сочинение Фонтенеля “О счастье”. Вот как характеризует эту эпоху современный исследователь: “Глубокие изменения претерпевают постепенно представления о счастье и о нравственности. В литературе и философии намеренно сближаются и связываются такие традиционные противоположности ригористического мировоззрения, как “добродетель” и “наслаждение”, высказываются давно уже не слыханные мысли о том, что истинная добродетель не сурова, не жестока, но человечна, нежна и сочувственна, поскольку она полагает своей целью сделать человека счастливым и доставлять ему чистую и светлую радость жизни. Эти настроения высказал Сент-Эвремон, мыслитель и поэт конца XVII столетия: “Счастливый человек — это виртуоз, который не просто проживает свою жизнь, а создает ее, как художник создает произведение искусства”; “Нужно забыть времена, когда достаточно было быть суровым, чтобы быть добродетельным... люди деликатные называют удовольствием то, что люди грубые и неотесанные называли пороком”. Приятие земного человеческого счастья, разумного, “просвещенного” наслаждения — это, пожалуй, основной тон и главный итог Предпросвещения. “Любовь к наслаждению невинна и естественна”, — заявил Дюпюи Лашапель в своих “Диалогах о наслаждениях и страстях” (1717), и эти слова могли бы стать девизом лучшей части французского образованного общества в первые десятилетия века [421 (сокращенный вариант см.: [278, с. 250–257]; см. также [419]).

Эпикурейство юного Пушкина хорошо исследовано. Еще М. Г. Гофман отметил, что в его юношеских стихотворениях

часто встречается красноречивая рифма *счастье — сладострастье* [123, с. 211]. В самом деле, она присутствует в стихотворениях “Фавн и пастушка” (1816), “Не спрашивай, зачем унылой думой...” (1817), “Жуковскому” (1818), “О. Массон” (1819) и в поэме “Кавказский пленник” (1820–1821). Отметим, что эта “эпикурейская” рифма присутствует и у одного из наиболее талантливых предшественников Пушкина — у высоко им ценимого К. Н. Батюшкова (“Мои пенаты” (1811–1812), “К Жуковскому” (1812), “К другу” (1815)).

Одно из “эпикурейских” стихотворений поэта написано в 1817 г. и обращено к Николаю Ивановичу Кривцову (1791–1841), офицеру, герою Бородина [302, Т. 1, с. 50]:

*Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.
Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой;
Каждый у своей гробницы
Мы присядем на порог;
У пафосския царицы
Свежий выпросим венок,
Лишний миг у верной лени,
Круговой нальем сосуд —
И толпою наши тени
К тихой Лете убегут.
Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.*

В. Ходасевич заметил (в статье о “Гавриилиаде”, 1918) по поводу этого стихотворения: “Из лицейских стихов Пушкина во многих, посвященных вину и любви, чаще всего под конец, как

изящная виньетка, является смерть. По существу эти стихи опасней “Гаврилиады”: нужно было подлинное “безверие”, чтобы написать их; в них есть сознательный вызов, — хотя бы, например, в стихотворении “Кривцову” [382, Т. 2, с. 75].

Вызов — в эпикурейском (в философском смысле слова) отношении к смерти, описанном А. Ф. Лосевым (в его характеристике подлинного греческого эпикуреизма) как “удивительное бесстрашие перед смертью, даже, можно сказать, вызывающее бесстрашие, это эстетическое кокетство со смертью, какое-то гордое повертывание спиной и аристократическое презрение к этому вульгарному, уличному, бездарно-демократическому явлению” [211, с. 304]. Знаменитая мысль Эпикура о том, что смерть не имеет к нам отношения, потому что ее нет, пока мы есть, и наоборот (и, следовательно, абсурдно бояться того, с чем никогда не встретишься), — эта мысль является антихристианской, так как отрицает бессмертие души.

“Необычная ситуация погребальной веселости, — отмечает М. Ф. Мурьянов, — наблюдается в целом цикле стихотворений юного Пушкина” [236, с. 60]. Например, в стихотворении 1815 г. “Мое завещание. Другьям” [300, Т. 1, с. 126–128]:

*Хочу я завтра умереть
И в мир волшебный наслажденья,
На тихой берег вод забвенья,
Веселой тенью отлететь...
Пускай веселье прибежит,
Махая резвою гремушкой,
И нас от сердца рассмешит
За полной пенистой кружкой...
В последний раз, томимый нежно,
Не вспомню вечность и друзей;
В последний раз на груди снежной
Упьюсь отрадой юных дней!*

.....

*На тихой праздник погребенья
Я вас обязан пригласить;*

*Веселость, друг уединенья,
Билеты будет разносить ...
Стекитесь резвою толпою,
Главы в венках, рука с рукою,
И пусть на гробе, где певец
Исчезнет в рощах Геликона,
Напишет беглый ваш резец:
“Здесь дремлет Юноша-Мудрец,
Питомец Нег и Аполлона”.*

В начале 1818 г. Н. И. Кривцов уезжал в Англию. Пушкин подарил ему на прощанье экземпляр поэмы Вольтера “Орлеанская девственница” с надписью на книге: “Другу от друга” и в книгу вложил листок с посланием, в котором адресат прямо назван эпикурейцем [112, с. 118–120]:

*Прости, эпикуреец мой!
Останься век, каков ты ныне,
Лети во мрачный Альбион!
Да сохраняют тебя в чужбине
Христос и верный Купидон!*

[302, Т. 1, с. 56]

Отголоски эпикурейской доктрины слышны и в поздних произведениях Пушкина. В очень позднем пушкинском тексте (1835 г., “Мы проводили вечер на даче...”) читаем: “Разве жизнь уж такое сокровище, что ее ценою жаль и счастья купить? Посудите сами: первый шалун, которого я презираю, скажет обо мне слово, которое не может мне повредить никаким образом, и я подставляю лоб под его пулю, — я не имею права отказать в этом удовольствии первому забияке, которому вздумается испытать мое хладнокровие. И я стану трусить, когда дело идет о моем блаженстве? Что жизнь, если она отравлена унынием, пустыми желаниями! И что в ней, когда наслаждения ее истощены?” [Там же, Т. 5, с. 447].

В том же 1835 г. написана неоконченная повесть “Египетские ночи”, в которую обычно включают стихотворный текст о Клеопатре “Чертог сиял...”, датируемый 1828 г. [Там же, с. 558,

559]. Один из любовников Клеопатры, Критон, — эпикуреец: “...Критон, молодой мудрец, рожденный в рощах Эпикура...” [302, Т. 5, с. 238].

Этот совершенно эпикурейский (смерть среди наслаждений) сюжет о любовниках Клеопатры, заплативших жизнью за ночь любви, очень интересовал поэта. Пушкин обдумывал его более десяти лет (1824–1835) и обращался к нему трижды (стихотворение 1824 г., стихотворение 1828 г., повесть “Египетские ночи” (1835 г.) (см. в гл. 4 “Философская проблематика “Гамлета”...).

1.2. Пушкин и Вольтер

Проблема “Пушкин и Вольтер” изучена глубоко и основательно [159, с. 174–189; см. также: 296, с. 85–88].

Литературу вопроса см. в монографии Ларисы Ильиничны Вольперт [91]. Кратко изложим то, что относится к философскому аспекту этой обширной проблемы. Уже в Лицее (1815 г.) поэт написал философский роман “Фатам” по образцу сказок Вольтера. Роман не сохранился. В 1817 г. Пушкин перевел стансы Вольтера “*Si vous voulez que j’aime encore...*” (*Ты мне велишь пылать душою*), — прекрасный образец его философской лирики [302, Т. 1, с. 480, 481]. Борис Владимирович Томашевский в классическом исследовании “Пушкин и Франция” пишет о восторженной оценке юным поэтом вольтеровского творчества, об увлечении его поэмой “Орлеанская девственница” [348, с. 123]. Л. И. Вольперт утверждает, что “Философские повести” Вольтера стали для юного Пушкина истинной школой мысли [91, с. 38]. В 1824 г. в письме к П. А. Вяземскому Пушкин пишет о вольтеровской философии истории: “...*Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории*” [302, Т. 9, с. 100].

П. А. Катенин в воспоминаниях о Пушкине пишет о том, что юный поэт “слишком жаловал” Вольтера: “По связям своей юности, слыша от всех близких одно и то же, он на веру повторял; но когда вступил в свет и начал ходить без помочей, на

собственных ногах, встречая много людей, мыслящих каждый по-своему, он, как умный человек, тотчас сбросил или хоть скрыл одно-сторонность чужих внушений и приметно старался, угождая каждому, со всеми уладить. Несмотря, однако, на врожденную ловкость, необходимо случалось ему впадать в противуречия с самим собою; я в шутках называл его за это *le jeune Mr. Arouet**; сближение с Вольтером (как известно, Вольтер — псевдоним, настоящее имя писателя было Франсуа Мари Аруэ, Arouet. — А. П.) и каламбур: *a rouer*, где бранное слово, как у нас *лихой, злодей* и тому подобное, принимается в смысле льстивом, крайне тешили покойника, и он хохотал до упада” [306, Т. 1, С. 182].

Пушкин хорошо знал не только Вольтера, но и его предшественников, — так сказать, наследников и последователей Монтеня и Декарта — Ларошфуко и Лабрюйера. Библиотека отца поэта состояла из французских писателей XVII–XVIII вв. Все это Пушкин, по свидетельству его младшего брата, прочитал в детстве, и, благодаря своей необыкновенной памяти, многое запомнил. Его лицейское прозвище Француз дает понять, что превосходное знание французского языка и литературы выделяло его даже среди аристократических воспитанников привилегированного учебного заведения. **Вряд ли будет ошибкой предположить, что юношеский скептицизм Пушкина — результат внимательного изучения французских скептиков XVI–XVIII вв.** Впрочем, и к Монтеню, и к Лабрюйеру, и к Ла-

Вольтер



Вольтер.

Рисунок Пушкина [112, с. 121]

* Видимо, это прозвище стало известно и другим приятелям юного Пушкина. Михаил Орлов писал 8 июля 1820 г. Александру Раевскому: “Поклон юному Аруэту Пушкину” [112, с. 118].

рошфуко, и к Вольтеру поэт возвращался в более позднем возрасте. В его библиотеке были “Опыты” Монтеня в четырех томах (парижское издание 1828 г., Библиотека Пушкина № 1185), — все четыре тома разрезаны от начала до конца! В письме к жене (сентябрь 1835 г.) он просит прислать ему эти книги в Михайловское (о проблеме “Пушкин и Монтень” см. также гл. 4). Том сочинений Лабрюйера, Ларошфуко и Вовенарга (парижское издание 1826 г., Библиотека Пушкина № 1057) тоже разрезан до конца [228].

1.3. Скептицизм юного Пушкина: ирония, пародия, атеизм

Скептицизм юного Пушкина воплощается, в частности, в его склонности к пародии и в его иронии. И то, и другое ярко окрашивает и “Руслана и Людмилу”, и “Гавриилиаду”, и первую главу “Евгения Онегина”: “Будучи скептической по своей природе, ирония чужда литературам, ориентированным на незыблемую иерархию ценностей, как чужда она была и христианскому сознанию” [206, с. 132].

Почвенный для Пушкина литературный стиль — французский классицизм XVII–XVIII вв. с его строгой жанровой иерархией — разделением на высокий и низкий жанр, — предрасположен к пародии просто вследствие дуалистической структуры: один и тот же сюжет может быть воплощен как в высоком, так и в низком жанре. Например, ода принадлежит высокому жанру, а комическая пародия на высокое — низкому. Именно во французской литературе этой эпохи находим классические образцы таких *иронически сниженных* пародий, — “Вергилий наизнанку” Поля Скаррона (послуживший образцом для многих позднейших европейских поэтов, в частности, для украинца Ивана Котляревского), “Орлеанская девственница” Вольтера, “Война богов” Парни. **Литературный аналог скептической изостении — пара ода-пародия.** Такие пары часто встречаются у Пушкина, — например, “Медный всадник” — “Сказка о рыбаке и рыбке” [411], “Ка-

менный гость” — “Гробовщик”, “Моцарт и Сальери” — “Выстрел” [273].

Особенность Просвещения — весьма противоречивое отношение к религии. Хотя большинство просветителей проповедовало лишь рационализацию и ограничение культовой практики, именно они открыли путь распространению атеизма [см., например, 156, с. 91, 92]. Многие французские писатели XVIII в. отходят от традиционного христианского мировоззрения, склоняясь к деизму и даже к атеизму. Именно поэтому становятся возможными такие пародирующие Библию антикатолические сочинения, как упомянутые “Орлеанская девственница” Вольтера и “Война богов” Парни. Юный Пушкин, *холодный скептик* и вольтерьянец, пишет в 1821 г. “Гавриилиаду”. Его наставник, образец и вдохновитель (впрочем, не атеист, а деист) Вольтер особенно резко нападает на религиозные догмы: он усматривает в них корень религиозной нетерпимости, несвободы, преследований и несправедливости.

Одно из свидетельств пушкинского юношеского скептицизма — знаменитое стихотворение “Демон” (1823 г.) [302, Т. 1, с. 212]. Мария Наумовна Виролайнен пишет о пушкинском “табу на самокомментирование” [83, с. 443]. Однако этому стихотворению поэт придавал настолько большое значение, что два года спустя прокомментировал его, — и в этом комментарии описал **механизм возникновения скептического сомнения** [302, Т. 6, с. 233]. Анна-Луиза де Сталь, по книге которой “О Германии” Пушкин знакомился с творчеством Гете, замечает: “Мефистофель сам соглашается, что сомнение исходит из ада и что демоны — это те, которые отрицают”. Мы вполне согласны с М. Виролайнен, подчеркивавшей скептическую природу **богоборческого сюжета** в новоевропейской культуре [83, с. 381].

Директор Царскосельского лицея Егор Антонович Энгельгардт пишет в 1816 г. о семнадцатилетнем Пушкине: “...его ум, не имея ни пронизательности, ни глубины, совершенно поверхностный французский ум. Это еще самое лучшее, что можно сказать о Пушкине. Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви, ни религии; может быть, оно так пусто, как никогда еще

не бывало юношеское сердце” [203, с. 108]. Текст тем более красноречивый, что это черновые, не предназначенные для постороннего взгляда, заметки. Когда скептицизм, вопреки завету Секста Эмпирика (Три книги Пирроновых основоположений I, 22–24), распространяют на сферу **явлений, претерпеваний**, он не совместим ни с любовью, ни с верой. Любовь и вера предполагают **предпочтение** единственного объекта множеству других, скептик же, в силу равносильности (изостении) противоположного, может предпочесть **не выбирать** рационально. Если же **сомнение** понимается слишком расширительно, он может отказаться также и пассивно следовать явлению — любовной страсти, например. Потому “практический” скептицизм часто и предстает как бесчувственность (хотя классическая изостения касалась лишь “догм”, а не “явлений”).

В 1823 г. (год написания “Демона”) Пушкин начинает свое центральное произведение — роман в стихах “Евгений Онегин”. Онегин первой главы — скептик: “В современных историко-литературных исследованиях справедливо подчеркивается, что движущей силой этого произведения является ирония романтизма, которая преподносит нам одну и ту же вещь с противоречивых точек зрения — то гротескно, то серьезно, то одновременно и гротескно и серьезно. Эта ирония есть отличительная черта проникнутого безнадежным скептицизмом героя...” [423, с. 220].

В заключительной, восьмой главе романа в стихах автор сам пишет о близости образа Онегина (еще не влюбленного) к Демону [302, Т. 4, с. 144]:

XII

*Предметом став суждений шумных,
Несносно (согласитесь в том)
Между людей благоразумных
Прослыть притворным чудаком,
Или печальным сумасбродом,
Иль сатаническим уродом,
Иль даже Демоном моим.*

“...*Метафизического языка у нас вовсе не существует*”, — сетует Пушкин в заметке “О причинах, замедливших ход нашей словесности” [302, Т. 6, с. 230]. Тем заметнее то обстоятельство, что в его русских текстах слова “скептик”, “скептицизм” и “скептический” встречаются чаще, чем какие бы то ни было другие философские термины [329, с. 138, 139]! Он называет скептиками “Монтаня” (т. е. Монтеня), Вольтера, “Дидерота” (т. е. Дидро), Делорма, Радищева, “Беля” (т. е. Пьера Бейля). Все они (кроме Радищева) — французы.

Вообще говоря, последовательный скептик должен безразлично относиться к противоположным суждениям Бог есть — Бога нет (т. е. должен одинаково сомневаться в обоих). Сомнение в существовании Бога есть первый шаг к атеизму. Особенность пушкинского словоупотребления состоит в том, что для него смысл слова “скептический” близок к смыслу слова “атеистический”. Например, знаменитое стихотворение “Дар напрасный, дар случайный...” сам автор называет “скептические куплеты” (*couplets sceptiques*) (письмо к Елизавете Хитрово — январь 1830 г.) [302, Т. 9, с. 285, подлинник по-франц.]. Стихотворение можно рассматривать как манифест не только скептицизма (**сомневающийся** ум), но даже богоборчества (власть *воззвавшего из ничтожества* определяется как *враждебная*).

Богоборческую трагедию Байрона “Каин” Пушкин в 1827 г. аттестует как скептическую поэзию: “*Каин*” *имеет одну токмо форму драмы, но его бессвязные сцены и отвлеченные рассуждения в самом деле относятся к роду скептической поэзии “Чильд-Гарольда”* [Там же, Т. 6, с. 242]. О первой главе “Онегина” сам автор пишет, что образцом для нее послужила *шуточная поэма мрачного Байрона (“Бешпо”)*. Что касается дальнейших глав пушкинского романа, то Онегин постоянно сопоставляется со скептиком Чайльд-Гарольдом, — этим первым звеном в цепи разочарованных байронических героев-индивидуалистов [133, с. 35, 36]. К концу 1824 г. относится запись Пушкина “Воображаемый разговор с Александром I”. Император обвиняет поэта в атеизме, Пушкин защищается [302, Т. 7, с. 298]. В тексте речь идет о письме, написанном вес-

ной 1824 г. из Одессы, предположительно Вильгельму Кюхельбекеру: “...читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать *qu'il ne peut exister d'etre intelligent Createur et regulateur* (что не может быть разумного Творца и правителя — фр.) — мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобная” [302, Т. 9, с. 91]. Это письмо сыграло большую роль в жизни поэта, — он был за него сослан из Одессы в Михайловское под надзор полиции.

Итак, в то самое время, как он берет уроки чистого атеизма, он читает Библию; и хотя “предпочитает Гете и Шекспира”, все же “Святой Дух” ему “иногда по сердцу”. Первая глава “Онегина” всецело посвящена главному герою, — скептику и едва ли не атеисту, но уже во второй появляется антагонист Онегина — Татьяна, верующая в Бога и *успокаивающая молитвой тоску волнующей души*. В 1827 г. Пушкин создает стихотворение “Ангел” [Там же, Т. 2, с. 105], связанное с “Демоном” 1823 г.; но в первом — единственный герой (дух отрицанья и сомненья), а в более позднем двое — демон из адской бездны и противостоящий ему ангел эдема.

Подобное “двоение” мыслей совершенно естественно для скептика, однако уже во второй половине 1827 г. Пушкин пишет, следуя, может быть, Паскалю: “...скептицизм, во всяком случае, есть только первый шаг умствования” [Там же, Т. 6, с. 7] (впрочем, еще Аристотель заметил, что сомнение есть начало мудрости). Каков же второй? — Можно предположить, что *вторым шагом умствования* должен быть **выбор** между двумя противоположными истинами. Вполне скептиком человек может быть только в ранней юности, — когда вся жизнь и все судьбоносные выборы еще впереди. Прожитая жизнь как бы то ни было **воплощает его выбор**.

1.4. Пушкин и Паскаль

Ольга Александровна Седакова замечает, что “первая причина, побудившая Пушкина отстраниться от атеизма, — не “зов сердца” или “муки совести”, а потребность ума” [327, с. 420]. “*Ум ищет божества, а сердце не находит*”, — пишет поэт еще в юношеском стихотворении “Безверие” (1817). Атеизм представлялся ему неудовлетворительным прежде всего в умственном отношении. “*Не допускать существования Бога значит быть нелепее народностей, думающих по крайней мере, что мир покоится на носороге*”, — пишет Пушкин в 1827–1828 гг. [302, Т. 7, с. 301; подлинник по-фр.]. **Итак, не допускать существования Бога — прежде всего абсурдно, глупо.** 1830 годом датируют еще один французский текст Пушкина, в котором поэт называет атеизм *отвратительным* и *отвергаемым человеком* [Там же, Т. 7, с. 300].

Можно предположить, что этот поворот от скептицизма (и связанного с ним атеизма) к религиозности связан с влиянием Блеза Паскаля. Проблеме “Пушкин и Паскаль” посвящены исследования Бориса Николаевича Тарасова [341, с. 447–461] и Ирины Захаровны Сураат [338, с. 168–183]. Известно, что в поздние годы Пушкин дважды назвал Паскаля в ряду “истинно-великих писателей”. В составе библиотеки поэта имеется наполовину разрезанное издание “Мыслей” Паскаля (Париж, 1829 г.; Библиотека Пушкина № 1248) [228]. В первый же раз Пушкин упоминает и цитирует Паскаля в 1827 г., в статье “Отрывки из писем, мысли и замечания” [302, Т. 6, с. 17]. Как известно, исходный пункт философии Паскаля — скептицизм (пирронизм) (см. “Мысли”, фр. 170, 619, 658 [258, с. 126, 259, 265]).

В книге Паскаля есть фрагмент, очень похожий на прозаическое изложение пушкинского стихотворения “*Дар напрасный, дар случайный*”: “Я не знаю, ни по чьей воле я в этом мире, ни что такое мир, ни что такое я сам; обо всем этом я в ужасающем неведении; я не знаю, что такое мое тело, мои чувства, моя душа... я не знаю, ни откуда пришел, ни куда иду...” (“Мысли”,

фр. 427) [258, с. 192]. Но если *скептицизм есть первый шаг умствования*, то Паскаль делает **второй**, — он выбирает Бога (знаменитое **пари Паскаля**: “Мысли”, фр. 418).

1.5. Поворот к христианству

“*Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир ... История новейшая есть история христианства*”, — пишет Пушкин осенью 1830 г., рецензируя “Историю русского народа” Николая Полевого [302, Т. 6, с. 283, 284]. После 1830 г. явственно обозначаются глубокие изменения в характере пушкинского творчества. Семен Франк пишет: “С конца 20-х годов до конца жизни в Пушкине непрерывно идет созревание и углубление духовной умудренности и вместе с этим процессом — нарастание глубокого религиозного сознания” [307, с. 389–390]. Автобиографическая запись Пушкина на листе, на котором написано стихотворение “Пора, мой друг, пора...” (1834), гласит: “*Скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтич. — семья, любовь etc. — религия, смерть*”. Итак, своеобразная программа жизненного пути, начертанная поэтом для самого себя, завершается совершенно недвусмысленно: *религия, смерть*. Правда, программа эта осталась невоплощенной.

Не следует, однако, забывать о том, что христианское богословие опирается на **догматы**! В поздние годы Пушкин далеко отошел от скептицизма своей юности, но **догматиком** он не был никогда. Вспомним Михаила Михайловича Бахтина: “Односторонне серьезны только догматические и авторитарные культуры. Насилие не знает смеха” [40, с. 338]. Пушкин никогда не отрекался от смеха и всегда чувствовал отвращение к насилию.

Поэт действительности, зрелый Пушкин воплощает реальность как процесс, он отнюдь не разделяет присущего догматизму представления о неподвижности, неизменности и односторонности истины. В письме Михаилу Погодину (сентябрь

1832 г.) есть удивительное место, — поэт резко отрицательно отзываясь о современных ему французских литераторах: “Одно меня задирает: хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, что Beranger не поэт, что V. Hugo не имеет жизни, то есть истины...” [302, Т. 10, с. 101].

“Жизнь, то есть истина”! Какая прекрасная формула! Но следует вспомнить и о другой пушкинской формуле — **вечные противуречия сущности** (см. авторский комментарий к стихотворению “Демон”). **Жизнь, т. е. истина, всегда противоречива.** Если истины поэзии существуют, то они воплощают противоречие и, следовательно, антидогматичны (см. гл. 2).

Можно предположить, что более всего Пушкина привлекала этическая доктрина христианства. В позднем его творчестве все громче звучит призыв к милосердию и прощению. Рецензию на книгу итальянца Сильвио Пеллико “*Dei doveri degli uomini*” (Об обязанностях человека, 1836 г.) Пушкин начинает удивительными словами о Евангелии, которое в письме к Чаадаеву (19.10.1836) называет *восхитительным* (admirable) [Там же, Т. 6, с. 172]. Вникая в *тайну прекрасной души, тайну человека-христианина* Пушкин выражает восхищение *кротостию духа, сладостию красноречия и младенческою простотою сердца* итальянского писателя.

В знаменитом финальном стихотворении “*Я памятник себе воздвиг нерукотворный...*” (1836) читаем: “*И долго буду тем любезен я народу, что... милость к падшим призывал*”. Об этом же написаны “Выстрел”, “Анджело” и “Капитанская дочка”, — эти поздние произведения представляют собою гимны к *милости*. Юный Пушкин отнюдь не склонен прощать врагам. В письме к Вяземскому (1822) он пишет о мщении как об *одной из первых христианских добродетелей* [302, Т. 9, с. 43]. В позднем же его творчестве все громче звучит призыв к милосердию и прощению. Поэт выходит на последнюю дуэль как мститель, но умирает как христианин, прощая своего врага и завещая своему секунданту Данзасу не мстить за него.

Одна из трудностей изучения Пушкина состоит в том, что он быстро эволюционирует от одной противоположности к другой — от мстительного язычества к гуманному христианству: “Пушкин завещал нам трудный подвиг равновесия ума и сердца, ответственности и беспечности, преодоления греха раскаянием. Как головокружительно быстро он рос, превращаясь из повесы в мудрого мужа, и в несколько часов, от дуэли до смерти, созревая от рабства страстям до христианской кончины” [397, с. 1]. В поздние годы Пушкин очень не любил, когда при нем вспоминали “Гавриилиаду”. Он изменил свое отношение к пародии.

1.6. От классицизма к романтизму: по направлению к немецкой классической философии

В 1834 г. Пушкин считает французскую философию XVIII в. несовместимой с поэзией, противоположной ей: *“Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и остроумная и насмешка бешеная и площадная”* [302, Т. 6, с. 365].

Зрелый Пушкин слишком глубоко чувствует поэтичность религии, чтобы не восстать против *холодной иронии и площадных насмешек* французского материализма XVIII века! В поздние годы он отдает предпочтение немецкой философии. Одним из косвенных свидетельств пушкинского знакомства с нею служит пассаж памфлета “Детская книжка” (начало 1830 г.): *“...когда учитель бранил его за вокабулы, Алеша отвечал ему именами Шеллинга, Фихте, Кузеня, Геерена, Нибура. Шлегеля и проч.”* Шеллинг, Фихте, Шлегель — звезды первой величины.

Позднее находим уже не просто упоминание, но доброе слово о немецкой философии: *“...влияние ее было благотворно: оно спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний,*

которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения!” (“Путешествие из Москвы в Петербург”, 1833–1834 гг. [302, Т. 6, с. 339]).

В еще более позднем тексте (1836 г.) находим еще одно доброе слово о “германской” философии: “Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно” [Там же, с. 124–126].

Интерес к Вольтеру проходит через всю жизнь поэта, однако суждение Пушкина сильно изменяется, — от юношеской восторженности не остается и следа. Признавая масштаб явления (*великан*) и не отказывая кумиру своей юности ни в обаянии, ни в одаренности (*неимоверное влияние*), Пушкин в 1834 г. отзываясь об “Орлеанской девственнице” (названной им в 1818 г. святой библией харит) так: “...наконец и он (Вольтер. — А. П.), однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана...” [Там же, с. 365]. В “Последнем из свойственников...” поэт (**наконец отпущенный демоном смеха и иронии, которому и сам он долго приносил жертвы**) предъявляет кумиру своей юности очень серьезные претензии: “Новейшая история не представляет предмета более трогательного, более поэтического жизни и смерти орлеанской героини; что же сделал из того Вольтер, сей достойный представитель своего народа? Раз в жизни случилось ему быть истинно поэтом, и вот на что употребляет он вдохновение! Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и как пьяный дикарь пляшет около своего потешного огня. Он как римский палач присовокупляет поругание к смертным мучениям девы” [Там же, с. 201]. Впрочем, еще в 1823 г. в стихотворении “Демон” насмешливость фигурирует как атрибут inferнальный [Там же, Т. 1, с. 212].

В статье “Вольтер” (1836) Пушкин характеризует французского мыслителя вполне амбивалентно: *“Наперсник государей, идол Европы, первый писатель своего века, предводитель умов и современного мнения, Вольтер и в старости не привлекал уважения к своим сединам: лавры, их покрывающие, были обрызганы грязью. Клевета, преследующая знаменитость, но всегда уничтожающаяся перед лицом истины, вопреки общему закону, для него не исчезала, ибо была всегда правдоподобна. Он не имел самоуважения и не чувствовал необходимости в уважении людей”* [302, Т. 6, с. 134]. В работе “Гете и Пушкин” С. С. Аверинцев пишет об отношении обоих поэтов к Вольтеру: “... Вольтер для обоих — антагонист... дух систематического рассудочного отрицания на вольтерьянский манер и для Гете, как для зрелого Пушкина, принципиально неприемлем” [7, с. 274].

Итак, продолжая ценить Вольтера-поэта и Вольтера-историка, Пушкин в поздние годы отстраняется от его философии и от его религиозных воззрений.

В 1834 г. Пушкину представляется совершенно неприемлемым классицистический творческий метод Вольтера-драматурга: *“Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выразить правила своей философии”* [302, Т. 6, с. 365].

Итак, еще один аспект философской эволюции поэта связан с его переходом от канонов классицизма (философским фундаментом которого была французская философия XVII–XVIII вв.) к воззрениям романтиков и реалистов. **Классицизм неподвижен и односторонен.** Трагическое и комическое, смешное и серьезное классицисты мыслят как неподвижные, противостоящие друг другу противоположности. Смешное только смешно, серьезное всецело серьезно. Смешивать их нельзя. Почему? — Потому, утверждает законодатель французского классицизма Буало, что это безвкусно. Классицистический канон требует от драматурга, чтобы характеры действующих лиц были неизменными и цельными. В юношеском стихотворении Пушкина “Наполеон на Эльбе” (1815) [Там же,

Т. 1, с. 350–352] император-полководец охарактеризован поэтом однозначно отрицательно — “*губитель*” и “*хищник*”; то же в оде “Вольность” (1817) [302, Т. 1, с. 46, 47]:

*Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоем челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.*

Юный Пушкин, ученик классицистов, мыслит неподвижными и однозначными **метафизическими абсолютами** (Свобода, Равенство, Любовь) [414, с. 371, 372]. В 1834 г. взрослый поэт записывает суждение о мольеровских и шекспировских характерах: “*Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен*” [302, Т. 7, с. 178].

Взрослея, Пушкин начинает учиться у Байрона (первое знакомство с творчеством английского поэта — не позднее 1820 г.), после — у Шекспира. В своем восхищении Шекспиром Пушкин совсем не одинок: его восторженно изучают и Гете, и Гюго, и немецкие романтики. От Вольтера к Шекспиру — так можно обозначить магистральное направление движения не только Пушкина, но вообще всей европейской литературы конца XVIII – начала XIX вв. [174]. Получив известие о смерти императора-полководца, Пушкин создает большое стихотворение “Наполеон”, которое начинается так [302, Т. 1, с. 162]:

*Чудесный жребий совершился:
Угас великий человек.*

В стихотворении “К морю” (1824) он сравнивает Наполеона с первым поэтом эпохи, Байроном, и называет гением. В том же 1824 г. в стихотворении “Недвижный страж дремал на царственном пороге” Пушкин (ученик Шекспира и современник Гегеля!) создает уже не односторонний, абстрактный, а конкретный (в том смысле, который вкладывает в этот термин Гегель), по-шекспировски многосторонний образ Наполеона, отдавая должное его величию и его гению, но не забывая и о его преступлениях.

Поэт пишет об императоре: “*мятежной вольности наследник и убийца*”; наследник вольности — потому что возвышение Наполеона (выходца из низов) стало возможным только благодаря тому, что революция разрушила сословные перегородки; в феодальном обществе сын корсиканского адвоката не смог бы стать первым лицом в государстве; *убийца вольности* — поскольку, взяв власть, Наполеон стал диктатором [302, Т. 1, с. 220]:

*То был сей чудный муж, посланник PROVIDЕНЬЯ,
Свершитель роковой безвестного вельня,
Сей всадник, перед кем склонилися цари,
Мятежной вольности наследник и убийца,
Сей хладный кровотийца,
Сей царь, исчезнувший, как сон, как тень зари.*

Итак, осмысление Пушкиным фигуры Наполеона (самое позднее стихотворение в этом ряду — написанный болдинской осенью 1830 г. “Герой”) — это движение от абстрактного (одностороннего) к конкретному (многостороннему, сложному, противоречивому) в полном согласии с гегелевской концепцией **восхождения от абстрактного к конкретному**. На этом пути абстрактное мышление классицистов, создававших односторонние непротиворечивые характеры, соответствует более низкой ступени, конкретное мышление Шекспира и его последователей — более высокой. Интересно, что это движение укладывается в **диалектическую триаду** по схеме тезис-анти-тезис-синтез:

Тезис	Антитезис	Синтез
<i>Губитель, хищник, злодей</i>	<i>Гений, великий человек</i>	<i>“Мятежной вольности наследник и убийца”</i>

Зрелому Пушкину всегда важно исследовать явление *во всей истине*, “выслушать и другую сторону”. На диалектическое, по-гегелевски противоречивое мышление Пушкина-историка обратил внимание литературовед Натан Эйдельман [406, с. 361]. Путь пушкинского гения — путь восхождения от бедных содержанием односторонних классицистических абстракций к подлинно конкретному, зрелому, диалектическому историческому мышлению, постигающему людей и события в их шекспировской многосторонности и противоречивости.

Еще в феврале 1826 г. в двух письмах, — к Антону Дельвигу и к Павлу Катенину, — Пушкин очень определенно высказался о классицистической односторонности. К Дельвигу — о восстании декабристов: *“Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира”*. В письме к П. А. Катенину он замечает: *“Односторонность есть пагуба мысли”*.

Повзрослевший поэт очень хорошо понимает **опасность** односторонности и догматизма. Анализируя “маленькие трагедии” (1830), Юрий Михайлович Лотман показывает, что **одностороннее, абстрактное, догматическое мышление (безоглядное торжество идеи или принципа) ведет к преступлению**. Прежде чем отравить Моцарта, Сальери мысленно разделяет Моцарта-человека и его гений (это и есть **абстрактное** мышление!), заключает, что **такой** человек недостоин **такого** гения, — и только после этой мыслительной операции выносит смертный приговор. Об этом же, — о **развенчивании метафизических абсолютов** в зрелом творчестве Пушкина, — пишет Ефим Григорьевич Эткинд [414, с. 371, 372]. **Истина не бывает абстрактной, истина всегда конкретна: Пушкин вполне разделяет это гегелевское убеждение!**

Созревание мышления поэта, движение его от абстрактного к конкретному, от классицизма через романтизм к реализму

[117, с. 58–75], от неподвижной и метафизической классицистической односторонности к парадоксальной и динамичной, подлинно диалектической многогранности художественного образа очень ярко воплотилось в шедеврах последних лет его жизни (1830–1836). Все помнят знаменитую максиму о гении и злодействе из трагедии “Моцарт и Сальери”. Многие склонны воспринимать ее как абсолютную истину и выражение мнения автора. Между тем Пушкин в 1830 г. не мог так думать, — он слишком много знал о злодействах Наполеона и Петра Первого (обоих называл гениями). Антагонист злодея — не гений, а святой. “Гений и злодейство — две вещи несовместные”, — это мысль пушкинского Моцарта, но не самого поэта. Другой персонаж трагедии действует в соответствии с противоположной истиной. Вспомним, что, по Гегелю, сущность трагической коллизии в том, что “обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны” [14, с. 94, 95]. Таким образом, трагический конфликт есть столкновение двух правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована. Во многих зрелых произведениях поэта — “Евгений Онегин”, “Медный всадник”, “маленькие трагедии” — можно видеть противостояние персонажей, у каждого из которых — своя правда; часто эти правды противоположны друг другу.

Цитируя знаменитый пассаж о немецкой метафизике (“*Бог видит, как я ненавижу и презираю ее*”) [302, Т. 9, с. 238, 239] из письма Пушкина Дельвигу (март 1827 г.), пушкинисты обычно заключают, что поэт относился к немецкой классической философии резко отрицательно. Автор настоящего исследования придерживается иных воззрений. Слова о ненависти и презрении написаны в 1827 г., а уже в 1830 г. (год завершения “маленьких трагедий”) Пушкин пишет о необходимости философии для драматурга: “*Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить... глубокое, добросовестное исследование истины... Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине... Что нужно драмати-*

ческому писателю? Философию [sic! — А. П.]...” [302, Т. 6, с. 316, 321].

Что же это за философия? Рискнем предположить, что это именно классическая немецкая философия, в частности, диалектика Гегеля.

Во-первых, Пушкин пишет о том, что задача драматурга — **исследование истины**. Вспомним о том, что со времен классической древности *исследование истины* считается центральной **философской** проблемой. Во-вторых, поэт говорит о глубоком, добросовестном, беспристрастном, **свободном от односторонности** исследовании истины. Кто из современных Пушкину философов наиболее полно воплотил этот идеал? — Конечно, основатель классической немецкой философии Кант с его антиномиями чистого разума! Антиномизм Пушкина (хорошо известный пушкинистам) сродни кантовскому антиномизму [289, с. 7–13] (см. гл. 2). Если, как уже было сказано, трагический конфликт есть столкновение двух правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована, — то трагические конфликты у Пушкина строятся именно так. Теорию трагедии создал Гегель, наследующий Канту и завершающий классический немецкий идеализм.

Общим местом пушкиноведения стало уподобление Пушкина Гете [136] (см. гл. 3). Пушкин, назвавший Гете *великаном романтической поэзии*, ценил его творчество очень высоко. Гете был единственным из современных художников, которого зрелый Пушкин считал возможным поставить рядом с Шекспиром. Философский аспект проблемы “Пушкин и Гете” исследован в работе Г. А. Тиме “Гете, Пушкин и русская мысль (Амбивалентность фаустовского импульса в русской литературе” [345, с. 213–221]. Гете, воплотивший свою философию не столько в теоретической, сколько в художественной форме, не является **одним из** немецких классиков-теоретиков, а оплодотворяет своими идеями **всю** немецкую классическую философию [224, с. 56].

Для **свободного от односторонности** исследования истины очень подходит форма диалога, при том, что позиции собесед-

ников противоположны: “Моцарт и Сальери” и представляет собой такой диалог. В работах автора показано, что эта трагедия представляет собой **сонатную форму** [292], о диалектической природе которой писал еще Б. В. Асафьев [23, с. 144, 145]. Важно отметить, что “Моцарт и Сальери” — не единственное обращение поэта к сонатной форме. Исследователи пишут о чертах сонатной формы в “Медном всаднике” и “Евгении Онегине” [218, с. 5–7], в стихотворении “К вельможе” [359, с. 281–301], в лирике поэта [180, с. 151–158]. Таким образом, сонатная форма в творчестве Пушкина — не курьез и не исключение (см. гл. 2). И “Евгений Онегин”, и “Медный всадник”, и “Моцарт и Сальери” — шедевры первого ранга, следовательно, диалектичность мышления, запечатленная сонатной формой, органически присуща великому поэту. Быть может, важную роль в формировании пушкинской диалектики сыграли его размышления о христианстве, — в высшей степени диалектичной религии (Христос воплощает единство противоположностей — он *одновременно* бессмертный Бог и страдающий смертный): “Христианство, по природе своей, глубоко диалектично” [241, с. 49].

Общеизвестно, что французская философия XVIII в. стала одним из источников Французской революции. Даже в юности Пушкин отнюдь не был приверженцем насильственных революционных преобразований общества. В начале 1826 г., вскоре после восстания декабристов, он пишет в письме А. А. Дельвигу: “...никогда я не проповедовал ни возмущений, ни революции — *напротив*” [302, Т. 9, с. 211]. В июле того же года в письме к Петру Вяземскому: “*Бунт и революция мне никогда не нравились, это правда...*” [Там же, с. 221]. В “Капитанской дочке” (1836 г.) читаем: “...лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от *улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений*” [Там же, Т. 5, с. 280].

Итак, в поздние годы Пушкин отстраняется от философии французской революции, от скептицизма, атеизма и вольтерьянства.

Разительная перемена, произошедшая и в творчестве и в личности великого поэта не укрылась от другого поэта, — от

его наставника Василия Жуковского, который в марте 1837 г. писал Ивану Дмитриеву: “Пушкин только что созрел как художник, и все шел в гору как человек, и поэзия мужала с ним вместе” [406, с. 8]*. О том, что Пушкин с годами становился все серьезнее, интересовался все более “высокими вопросами” пишет и Адам Мицкевич [см.: 304, с. 636].

Заключение

Зрелое творчество Пушкина как воплощение *principium coincidentiae oppositorum*

Творчески развиваясь, поэт движется от классицизма к романтизму (от **Вольтера к Шекспиру**) (Роман Якобсон скажет о его лирике “...классицизм, освещенный романтизмом” [423, с. 214]), достигая в зрелом творчестве синтеза этих противоположностей — классицизма и романтизма. Современник поэта Стендаль (1783–1842) создает трактат “Расин и Шекспир”, противопоставляя величайшего драматурга французского классицизма величайшему драматургу эпохи барокко. Пушкин в своей творческой практике **синтезирует** достижения обоих (см. заключение гл. 4). Его произведения свободны и от “*неравенства, небрежности, уродливости отделки*” (присущих, по мнению Пушкина, Шекспиру), и от “*робкой чопорности, смешной надутости*” (присущих, по его мнению, Расину). Высказывание Пушкина о стихах Расина, “*полных смысла, точности и гармонии*”, как нельзя лучше характеризует собственные его стихи. Вместе с тем действующие лица пушкинской драматургии воссозданы с шекспировской многосторонностью и глубиной [292, с. 478–534]. Французский классицизм — почвенный

* Читая это письмо Жуковского, невозможно не вспомнить о другом его письме, написанном тринадцатью годами ранее и адресованном молодому Пушкину: “Ты создан попасть в боги — вперед. Крылья у души есть! Вышины она не побоится, там ее настоящий элемент! Дай свободу этим крыльям и небо твое. Вот моя вера. Когда подумаю, какое можешь состряпать для себя будущее, то сердце разогреется надеждой за тебя. **Прости, чертик, будь ангелом**” (Петербург, 1 июня 1824 г.) [цит. по: 414, с. 182].

для него стиль (в “Моцарте и Сальери” соблюдены все три единства, требуемые классицистическим каноном), но Шекспир — его “университет”: “*Читайте Шекспира — это мой привив*”, — пишет поэт в 1825 г.; (с таким же восторгом относился к английскому драматургу Гете). Для Гете и для Пушкина, Шекспир — “отец” [136, с. 238, 239].

Если проследить в европейской культуре две линии наследования: “античную”, “рационалистическую” (античность, Возрождение, классицизм, Просвещение, — к ней принадлежит, в частности, Расин) и “средневеково-христианскую”, “мистическую” (средневековье, барокко, романтизм, — к ней принадлежит Шекспир), — то достижения первой из них были усвоены поэтом уже к моменту окончания лицея, вторая была изучена и усвоена самостоятельно позднее. **Гений Пушкина достигает окончательной зрелости благодаря синтезу этих противоположностей — классицизма и романтизма**; за каждым из противостоящих стилей открывается многовековая перспектива европейской истории*. Классицизм генетически связан с языческой античностью, романтизм — с христианским средневековьем (см. гл. 4).

Пушкинистам давно известно, что один из любимых приемов пушкинской поэтики — **соединение несоединимых или во всяком случае взаимопротиворечащих оснований** [84, с. 177]. Если воспользоваться гегелевским термином **снятие** (нем. *Aufheben*), то можно сказать что в зрелом творчестве Пушкина снимается противоположность классицизма и романтизма.

Вспомним мысль Николая Александровича Бердяева: “В русской литературе и русской культуре был лишь один момент, одна вспышка, когда блеснула возможность Ренессанса — это явление пушкинского творчества...” [49, с. 143]. Однако

* Сравните: “...сила Вергилия, как и других гениев высокой классики, например Рафаэля или Пушкина, не в последнюю очередь определяется именно тем, сколь много чужого они умеют сделать своим, иначе говоря, тем, в какой мере их личное творчество перерастает в надличный синтез до конца созревшей и пришедшей к себе многовековой традиции...” [5, с. 20].

Ренессанс — это синтез или, вернее, **диалог** таких противоположностей как языческая античность и средневековое христианство. Этот противоречивый ренессансный синтез можно проиллюстрировать двумя строками из вышеупомянутого пушкинского послания Николаю Кривцову: (1818 г.) “*Да сохраняют тебя в чужбине / Христос и верный Купидон!*” [302, Т. 1, с. 56]. Обращает на себя внимание такое близкое соседство христианского и языческого божества, — не только в одном тексте, но даже в одной строке. На что это похоже? Как ни странно это прозвучит, — на начало поэмы Франческо Петрарки “Африка” (гений Ренессанса считал ее своим лучшим произведением): подобно Гомеру и Вергилию, поэт, начиная свой труд, обращается к Музе, и взывает ко Христу [261, с. 6]. Нечто подобное — сложное взаимодействие античного язычества и христианства — можно видеть в произведениях современников Пушкина, например, в балладе Гете “Коринфская невеста” или в сонете Джона Китса “Море” (в первом катрене — Геката, языческая богиня, во втором — христианские Небеса).

Скептицизм юного Пушкина — античного корня. **“Натура античная в отношении к искусству”**, — эту формулу Хомякова цитирует Сергей Георгиевич Бочаров в работе “Из истории понимания Пушкина” [66, с. 232]. Вообще скептицизм новоевропейского просвещения генетически связан с античным скептицизмом.

О взаимодействии этих противоположностей — языческой и христианской традиций — в творчестве поэта писали многие пушкинисты, в частности И. З. Сурат, М. А. Новикова, С. Г. Бочаров [66, с. 227–260; 249; 339]. Исследуя эту проблему, А. А. Белый посвящает обширное и содержательное исследование знаменитому итоговому стихотворению поэта, усматривая в “Памятнике” параллели с проблематикой раннего итальянского гуманизма и уподобляя, между прочим, пушкинский жест-слово “*Веленью Божию, о муза, будь послушна*” жесту-поступку Петрарки, возложившему полученный им лавровый венок на алтарь храма св. Петра [46, с. 118–203]. О связях между пушкинским творчеством и Ренессансом пишут П. М. Бицилли

[54, с. 41] и В. Ф. Ходасевич (в статье о “Гаврилиаде” [382, Т. 2, с. 71–76]).

По-видимому, и сам Пушкин размышлял о соотношении христианства и язычества. Известны его пометки на экземпляре вышедшей в 1817 г. книги К. Батюшкова “Опыты в стихах и прозе”. По поводу послания “Мои пенаты” он замечает: *“Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. — Это все друг другу слишком уже противоречит...”* [цит. по: 112, с. 271].

Итак, законы *реального* и *идеального* миров различны: в первом невозможно сочетать реалии древние и современные, во втором — возможно. **Христианское** воображение может привыкнуть к **языческим** Музам.

Еще С. Л. Франк, написавший об антиномизме Пушкина (**комплекс противоборствующих и взаимно уравнивающих друг друга идей**) [307, с. 443, 446]), осмысливал удивительную ситуацию: Федор Достоевский в знаменитой речи 1880 г. настаивает на христианстве Пушкина, а возражающий ему Константин Леонтьев не менее убедительно пишет о поэте как о язычнике: “смиранный христианин и страстный язычник — очень грубая и совершенно, конечно, в крайних точках своих недостоверная схема, но в этих грубых пределах Франк обобщил их спор и наметил то, что мы называем — **объем**” [66, с. 239].

В рукописи первой главы “Онегина” стоит эпитафия из Эдмунда Берка (впоследствии снятый): “Nothing is such an enemy to accuracy of judgement as a coarse discrimination” — “Ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различение”. В самом деле, необходимо отчетливо понимать, взаимодействие каких именно противоположностей сформировало зрелое творчество поэта. Чрезмерное внимание к одной из них при игнорировании другой — верный путь к ошибкам.

Несомненна пушкинская “укорененность в эллинстве” и несомненно его движение к христианским духовным ценностям [245, с. 401]. С. Г. Бочаров, анализируя один из шедевров болдинской осени 1830 г. (“*В начале жизни школу помню я...*”) пишет о своеобразном **динамическом взаимодействии** поэта с обеими противоположностями, язычеством и христианством: “Стихотворение — о том, что “в начале жизни” (не только поэта, но и его поэзии) стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока **путешествием по духовной истории европейского человечества**.”

Из его христианской истории отрок-герой убегал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое — та самая еще живая античность, о которой писал А. В. Михайлов (см. заключение всей книги. — *А. П.*); древние статуи, замечал об этом стихотворении Гоголь, говорят ему “живей науки”. Но и эта странная живость недвижных кумиров является как демоническое их свойство — это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И православное отношение к статуе как языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом — “бесов изображенья”... В общем стихотворение это — **объем** — непримиренных огромных сил.

Если в самом деле это лицейская юность, то сюжет здесь в том, как историческим объемом уже тогда наполнилась биография. И этот объем он наследует, **этот объем, а не одна из сторон, формирует поэта**. И — по примеру стихотворения этого — и сам феномен Пушкина доступен только такому — объемному — пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое понимание, как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского. В самом деле **стихотворение — в центре, но только не “темы бесов”, а всей поэзии Пушкина**, потому что здесь распахнут горизонт, в котором она рождалась, и даны портреты универсальных сил и принципов, в споре которых, но и в совместном действии рождалась она...” [66, с. 241–245](см. гл. 5).

Исследователь отмечает, что Пушкин противопоставляет здесь Аполлона (*Дельфийский идол*) и Диониса (*волшебный демон*) задолго до Ницше, написавшего об аполлоническом и дионисийском началах в европейской культуре (к идеям Ницше мы обратимся в одном из разделов гл. 5). Впрочем, значительно раньше об Аполлоне и Дионисе применительно к этому пушкинскому стихотворению было сказано в работе А. А. Тахо-Годи [343, с. 116, 117].

Итак: **христианская** душа, на которой лежит языческая тень (*...кумиры сада на душу мне свою бросали тень*).

Или: ученик *величавой жены*, **убегавший** временами из христианской школы (*полные святых словеса*) в *великолепный мрак чужого* (языческого, античного) сада, и возвращающийся обратно. **Путешествия по духовной истории европейского человечества.**

С. Бочаров отмечает, что в рукописи стихотворения “В начале жизни школу помню я...” строка “То были двух *бесов* изображения” сначала выглядела так: “То были двух *богов* изображения”. Боги античности для христианского сознания суть бесы! Стихотворение строится на сопоставлении и противопоставлении двух систем ценностей — античной, языческой и христианской, — каждая из которых представляет собой противоположность другой, ее отрицание. Таким же образом строятся и другие пушкинские шедевры, например, маленькие трагедии, каждая из которых представляет собой воплощение противоречия [294, с. 115–126].

Один из законов классической логики утверждает: из логического противоречия вытекает все что угодно. Каждое новое поколение читателей и литературоведов может интерпретировать противоречивый текст по-иному. Именно это и произошло со многими зрелыми произведениями Пушкина (“Онегин”, “Медный всадник”, маленькие трагедии, повести Белкина) [282, с. 372–392].

Что более всего поражает современного исследователя в существующей необозримой пушкиниане? — Существование прямо противоположных мнений, каждое из которых кажется до-

статочно обоснованным. Совсем недавно (во времена Советского Союза) официальная идеология настаивала на атеизме, политическом радикализме и вольтерьянстве Пушкина. В конце XIX в. был создан миф о Пушкине как истинном христианине и убежденном монархисте; одним из его истоков стала знаменитая пушкинская речь Ф. М. Достоевского (1880); этот религиозно-монархический миф возродился в самом конце XX в. в связи с празднованием 200-летнего юбилея поэта. Современный исследователь даже пишет о “православно-самодержавном мифе” как о тяжелом недуге современной пушкинистики [133, с. 179].

Не случайно И. З. Сурат красноречиво озаглавила свое исследование “Пушкин как религиозная проблема” [339, с. 207–223]. При этом слово **проблема** надо понимать в том смысле, который вкладывал в него Гете: “Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. никоим образом! Между ними лежит проблема, то, что недоступно взору, — вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое” [114, с. 332].

Итак, **проблема** может возникнуть вследствие того, что некий динамический феномен — процесс — останавливают и осмысливают как нечто неподвижное. При этом различные стадии единого процесса, например, начальная и конечная, могут выглядеть как противоположности.

В отличие от других интерпретаторов творчества великого русского поэта, автор полагает, что противоположные суждения о Пушкине возможны в том случае, если исследователь видит (или хочет видеть) только одну из противоположностей, но не видит (или не хочет видеть) другую. Наиболее распространенными являются две ошибки: первая — *pars pro toto* (часть вместо целого), вторая — подмена изменчивого и живого мертвым и неподвижным. Пушкин в зрелые годы **не является** ни вольтерьянцем, ни атеистом; **не является** также ортодоксальным христианином. Он вообще **не является**, он **становится**: **движется** от первой из противоположностей ко второй.

Исследование о “Пиковой даме” Ю. М. Лотман завершает таким глубокомысленным выводом: “Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с принци-

пом дополнительности Нильса Бора” [213, с. 814]. Как известно, герб Бора содержит латинскую формулировку принципа дополнительности: *Contraria sunt complementa* (противоположности дополняют друг друга, или противоположности суть дополнительности). В работе “Дискуссии с Эйнштейном о проблемах теории познания в атомной физике” (1949 г.) Бор пишет о том, что истины бывают двух видов: тривиальные (плоские) и глубокие: “К одному роду истин относятся такие простые и ясные утверждения, что противоположные им, очевидно, неверны. Другой род, так называемые “глубокие истины”, представляют, наоборот, такие утверждения, что противоположные им тоже содержат глубокую истину”* [61, с. 93].

Творцы мифов о Пушкине, неспособные осмыслить его противоречивую и динамичную многосторонность, грешат именно **односторонностью** (которая, напомним, по Пушкину, есть *пагуба мысли*).

Зрелое творчество поэта возникает в результате глобального, всеобъемлющего диалога противоположностей. Уже в ранней юности восприняв античные (скептическую и эпикурейскую) традиции, поэт в поздние годы все более полно овладевал противоположной — христианской. Вспоминается превозносимый Пушкиным Паскаль: “Величие можно проявить, не находясь в какой-нибудь крайней точке, но касаясь обеих сразу и заполняя весь промежуток между ними” (“Мысли”, фр. 681) [258, с. 268].

Согласно Бору, истины религии, философии, искусства суть **глубокие** истины. В поздних, зрелых произведениях Пушкин исследует именно их. Естественно предположить, что истина о нем самом не может не быть глубокой.

* Правда, задолго до Бора нечто подобное написал О. Уайльд в эссе “Истина о масках” (1895): “Правда в искусстве — это правда, противоположность которой тоже истинна. ...только в критике искусства, через критику искусства мы можем воплотить гегелевскую систему противоречий” [354, с. 304].

ГЛАВА 2

“Философия немецкая... влияние ее было благотворно”.

Пушкин и классическая немецкая философия

Влияние немецкое превосзогаает.

А. С. Пушкин

(О ничтожестве литературы русской,
1834 г.)

Введение

Слова, вынесенные в эпиграф, взяты из незавершенной, оставшейся в черновиках статьи Пушкина с красноречивым названием “О ничтожестве литературы русской” (1834 г.). “*Вольтер и великаны не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корня дубов, Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, М-те Жанлис — овладевают русской словесностью*”, — пишет поэт. Упомянув о том, что в конце восемнадцатого и в первое десятилетие девятнадцатого века *французская обмелевшая словесность envahit tout* (затопляет все), он характеризует время после 1812 г. словами *влияние немецкое превосзогаает* [302, Т. 6, с. 386].

Итак, зрелый Пушкин предпочитает французской философии XVIII в. философию немецкую (немецкий идеализм). “...к концу жизни Пушкин стал ценить немецкую философию”, — пишет современный исследователь К. В. Деревянко [143]. Современная поэту классическая немецкая философия была основана Кантом, развита Фихте и Шеллингом и завершена Гегелем.

Быть может, всю историю европейской культуры можно представить как противоборство двух взаимоисключающих и *дополнительных* (по Бору) принципов — **закона исключенного третьего** (*tertium non datur*), на котором основана классическая (аристотелева) логика, и **принципа совпадения противоположностей** (*principium coincidentiae oppositorum*), восходя-

щего к Гераклиту и всесторонне разработанного, в частности, Николаем Кузанским, Джордано Бруно и Гегелем, создателем *диалектического* метода. Принцип совпадения противоположностей и проблема противоречия — самое сердце гегелевской философской системы. “Противоречие есть критерий истины, отсутствие противоречия — критерий заблуждения”, — утверждает Гегель [цит. по: 166, с. 115]. Следующий (после классической немецкой философии) этап развития учения о противоречиях и противоположностях — принцип дополнительности Бора.

Со времен античности культура разделяется на науку и искусство. *Наука* должна следовать законам классической логики и быть непротиворечивой; противоречивая аксиоматика не может быть основой содержательной теории. *Искусство* и родственные ему философия и религия, напротив того, способны воплотить противоречие, движение, становление. “Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии”, — утверждает А. Ф. Лосев [208, с. 134]. Наука, — во всяком случае, классическая наука, как правило, пользуется **аналитическим** методом, т. е. изучаемый объект разделяют на части, свойства целого сводятся к свойствам частей (**редукционизм**). Однако разделение целого на части — это умерщвление; знание, полученное таким путем — это знание не о живом, а о мертвом. Истины классической науки и истины искусства относятся друг к другу как знание о мертвом и знание о живом*.

Искусство способно воссоздать явление в его жизни и целостности (**холизм**). Ю. М. Лотман пишет о том, что из всего созданного человеком самое **живое** — художественный текст (см. последний раздел гл. 5).

Гегель называл философию **теоретической душой культуры**. Разработанная им диалектика (учение о противоречии, о

* Например, искусство поэзии основано на метафоре. Вот что пишет о ней М. Кундера: “... суть того или иного человека можно выразить лишь метафорой. Высвечивающей вспышкой метафоры” [196, с. 399].

единстве противоположностей) — это “теоретическая душа” новоевропейской антропоцентрической художественной культуры, для постижения которой исключительно важны взаимосвязанные категории единства противоположностей (противоречия), движения и бесконечности [279, гл. 5]. Этот круг идей воплощается в художественной культуре нового времени, — в частности, в творчестве Пушкина, Моцарта, Гете.

“...литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры... У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы... Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки... При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры... не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике”, — писал М. М. Бахтин [40, с. 329, 330].

Время жизни Пушкина совпало с “золотым веком” немецкой культуры; в своем творчестве и в своей мысли он не мог не откликнуться на такое яркое общеевропейское явление, как культура Германии. “Немецкая классическая философия, в центре внимания которой находилось человеческое “я”, в некоторых своих основах соответствовала пушкинскому миропониманию”, — пишет современный исследователь Р. Ю. Данилевский [135, с. 217].

Пушкин, как известно, назвал себя поэтом действительности [302, Т. 6, с. 41], а завершитель классической немецкой философии Гегель утверждал, что его философия есть современная ей эпоха, постигнутая в мышлении [17, Т. 3, с. 287]. Итак, гегелевская диалектика и пушкинская поэзия суть два безусловно родственных, близких друг другу аспекта одной и той же действительности (исторически конкретной реальности).

Отдавая должное **мгновенной исключительности** Пушкина в истории русской литературы (см. заключение книги в целом), автор, помня о том, что *соображение понятий способствует объяснению оных* и о том, что **понимание есть уподобление**, — стремился увидеть великого русского поэта современником Гете и создателей классической немецкой философии.

Еще в 1978 г. была опубликована краткая, но удивительно содержательная работа В. В. Кожина «Немецкая классическая эстетика и русская литература»: «Более или менее общепризнано, что русская эстетическая мысль развивала традиции немецкой классической эстетики, воплотившейся прежде всего в трактатах Канта, Гегеля, Шеллинга и теоретических размышлениях Гете и Шиллера... гораздо реже ставится вопрос о связи немецкой классической эстетики и самой русской **литературы**. Между тем связь эта, как мне представляется, чрезвычайно глубока и значительна», — пишет исследователь [349, с. 191].

«Более или менее общепринято мнение, что классическая немецкая философия была в свое время главным, решающим звеном в развитии мировой культуры и подняла ее на совершенно новую ступень. С другой стороны, философия начиная с середины XVIII в. явилась средоточием национального гения Германии и оплодотворила всю немецкую культуру и в том числе искусство. Не только немецкая литература, достигшая вершин в творчестве Гете и Шиллера, но даже и великая немецкая музыка от Баха до Вагнера поистине немислима вне философской почвы (о философских аспектах сонатной формы см. 2.3.4. — А. П.).

Немецкое искусство можно было бы назвать «художественной философией» — в то время как русское искусство уместнее определить словосочетанием «философское искусство» ... процесс глубокого освоения немецкой философской культуры начался (в России. — А. П.) ...на рубеже XVIII–XIX вв. Хорошо знали эту культуру уже люди, стоявшие у истоков новой русской литературы, — Карамзин, Жуковский, Александр Тургенев, учившийся в Геттингене. **Идеи новой немецкой философии и эстетики вошли в программу преподавания в Лицее,**

где учился Пушкин. И не случайно Пушкин позднее, в 1830 г., призывал всесторонне осваивать достижения новой немецкой эстетики: *“Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшета”*...

Компаративизм, искавший вначале тематические формальные заимствования, связывал становление новой русской литературы прежде всего с французским классицизмом и просветительством и с английским романтизмом. Но эти явления были главным образом “юношескими” увлечениями русских писателей того времени. Так, зрелый Пушкин иронически вспоминал свой “байронизм”, а о французской философии XVIII в. отозвался в 1834 г. так: *“Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя”*...

Пушкин и его соратники исключительно высоко ценили западноевропейских художников прошедших времен — Данте, Шекспира и Сервантеса. Но Гете был **единственным** из **современных** художников, которого зрелый Пушкин считал возможным поставить рядом с Шекспиром ...Нельзя не сказать и о том, что немецкая мысль и литература того времени **нигде** не имела столь глубокого и мощного отклика, как в России. И с точки зрения общечеловеческого развития, необходимой и великой стадией которого явилась немецкая философская культура рубежа XVIII—XIX вв., русская литература была как бы непосредственным продолжением последней: она словно приняла от нее эстафету...

Русская литература XIX в. была, в известном смысле, “ответом” на немецкую философскую культуру, являвшую тогда собой своего рода последнее слово мировой культуры в целом [189, с. 191–197].

Среди современных Пушкину литературных критиков особое место принадлежит И. В. Киреевскому, который едва ли не первым в статье “Нечто о характере поэзии Пушкина” (1828) назвал нашего поэта **поэтом-философом** [185, с. 32]. В 1830 г. Пушкин в заметке “Денница. Альманах на 1830 год...” очень сочувственно (впрочем, упрекнув автора в *слишком систематиче-*

ском умонаправлении) разобрал статью И. В. Киреевского “Обозрение русской словесности 1829 года” (фрагмент ее служит эпиграфом к заключению главы 4), не забыв упомянуть о приверженности молодого автора к идеям немецкой философии:

“Автор принадлежит к молодой школе московских литераторов, школе, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии и которая уже произвела Шевырева, заслужившего одобрительное внимание великого Гете, и Д. Веневитинова, так рано оплаканного друзьями всего прекрасного” [302, Т. 6, с. 40]. Аполлон Григорьев называл критику Киреевского “первым и притом глубокомысленным приложением идей германской философии к рассматриванию развития нашей умственной жизни” [193, с. 13].

Пушкинское предпочтение немецкой философии проявляется в обширной цитате из статьи Киреевского (выделенной ниже жирным шрифтом): *“Тут критик сильно и остроумно доказывает преимущественную пользу немецких философов на тех из наших писателей, которые, не отличаясь личным дарованием, тем яснее показывают достоинство чужого, ими приобретенного. “Здесь господствуют два рода литераторов: одни следуют направлению французскому, другие немецкому. Что встречаем мы в сочинениях первых? Мыслей мы не встречаем у них (ибо мысли собственно французские уже стары; следовательно, не мысли, а общие места: сами французы заимствуют их у немцев и англичан). Но мы находим у них игру слов, редко, весьма редко, и то случайно соединенную с остроумием, и шутки, почти всегда лишенные вкуса, часто лишенные всякого смысла. И может ли быть иначе? — Остроумие и вкус воспитываются только в кругу лучшего общества; а многие ли из наших писателей имеют счастье принадлежать к нему? Напротив того, в произведениях литераторов, которые напитаны чтением немецких умствователей, почти всегда найдем что-нибудь достойное уважения, хотя тень мысли, хотя стремление к этой тени”* [302, Т. 6, с. 43, 44].

В заметке, условно датированной 1830 г., Пушкин пишет: *“Литература у нас существует, но критики еще нет”* [Там же,

с. 280]. Болдинской осенью 1830 г. он набрасывает план статьи о критике: *“Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений”* [302, Т. 6, с. 281].

Несколько позже, в 1832 г., Пушкин в письме благодарит Киреевского за статью “Обозрение русской литературы за 1831 год”, содержащую разбор “Бориса Годунова” и поэмы Баратынского “Наложница”: *“Ваша статья о “Годунове” и о “Наложнице” порадовала все сердца: насилу-то дождались мы истинной критики”* [Там же, Т. 10, с. 88, 89]. **Заметим, что истинная критика создается адептом немецкой философии!**

Философ А. В. Гулыга пишет о значении Шеллинга для судеб русской культуры в XIX столетии: “...ни Канту, ни Фихте, а именно Шеллингу суждено было стать властителем русских дум философских ...лицейский учитель Пушкина филолог и философ А. И. Галич — “друг мудрости прямой”...завершал образование в Германии ...встречался с Шеллингом ...в лекциях своих и сочинениях излагал его учение” [132, с. 289, 290]. Некоторые близкие знакомые и друзья Пушкина — московские “любомудры” (“архивны юноши”, как назвал их поэт в седьмой главе “Онегина”) С. П. Шевырев, В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, М. П. Погодин, уже упомянутый И. В. Киреевский, друг пушкинской юности и выдающийся мыслитель П. Я. Чаадаев, — были шеллингианцами.

Вторая глава посвящена исследованию связей между пушкинским творчеством и наследием трех величайших представителей классической немецкой философии: антиномизм Канта и антиномизм Пушкина; шеллингова концепция художественного произведения как воплощения бесконечности в конечном и позднее творчество Пушкина; диалектика Гегеля и диалектическая природа сонатной формы, воплощенной в некоторых произведениях поэта.

2.1. “Вечные противуречия сущности”: Антиномизм Канта и Пушкина

...истины в ее догматическом виде Пушкин не дает, он огораживает пространство, где мы могли бы встретиться с нею сами.

Н. Я. Берковский (О “Повестях Белкина”)

*The Truth is one and incapable of self-contradiction;
All knowledge that conflicts with itself is Poetic Fiction.*

W. H. Auden

Хронологически время жизни Пушкина является частью так называемой “эпохи Гете” (Goethezeit) (вторая половина XVIII – первая треть XIX вв.). Пушкин занимает в русской литературе такое же место, как Гете в немецкой. Из современных ему философов первое место Гете отдавал Канту.

Значение философской системы Канта трудно переоценить. “Философия Канта, открывающая собой ряд великих систем немецкой классической философии, во многом является этапной по отношению ко всей предшествующей истории развития европейской философской мысли. Кант как бы подытоживает поиски своих философских предшественников...”, — пишет современный исследователь А. О. Панич [255, с. 11]. Канту удалось осуществить синтез двух противоположных философских традиций, — рационализма и эмпиризма, — удержав в этом синтезе истину каждой из них.

Нельзя сказать, что проблема “Пушкин и Кант” совсем не исследована. В книге литературоведа С. А. Кибальника “Художественная философия Пушкина” речь идет о связи пушкинского творчества с эстетическими идеями Канта [183]. К проблеме обращались философы А. В. Гулыга и В. С. Библер, ей посвящено содержательное исследование пушкиниста А. А. Белого [45, с. 59–80], который утверждает: “В Канте получила завершение философская мысль эпохи Просвещения. Может быть, прав В. Библер, связавший имена Канта и Пушкина на том основании, что “поэтика и гений Пушкина — это ключ к

тайнам века Просвещения как особой культуры. Век Просвещения — во всей плоти и реальности — это ключ к тайнам поэтики и гения Пушкина” [52, с. 475].

Исходный пункт и кантовского, и пушкинского философствования один и тот же — скептицизм (Кант писал о своем **пробуждении от догматического сна** под влиянием скептика Юма; о пушкинском юношеском скептицизме речь шла в первой главе).

Укажем на глубинную, можно сказать — глобальную связь Канта и Пушкина, которая состоит в их антиномизме. Как известно, фундамент философской системы Канта составляет учение об **антиномиях** (непримиримых противоречиях).

Вот как исследователь творчества Канта В. Виндельбанд характеризует его философию: “Учение Канта есть тот кульминационный пункт, которого достигает линия умственного развития в эпоху Просвещения; оно...одновременно заканчивает и преодолевает век Просвещения... Кант совершает великое открытие; он обнаруживает диалектическую, то есть внутренне противоречивую, природу разума: “... **в основе всего нашего мировоззрения лежит некая антиномия**” [80, с. 10, 107].

В “Критике чистого разума” (1781 г.; 1787 г.) Кант формулирует четыре антиномии: наряду с причинностью существует и свобода (тезис) — свободы нет, все совершается только по законам природы (антитезис); мир имеет границы во времени и пространстве (тезис), и он бесконечен во времени и пространстве (антитезис); деление всего существующего в мире возможно только до изначально простых элементов (тезис), и все в мире делимо без конца (антитезис); в мире или вне его есть некая абсолютно необходимая сущность (Бог) (тезис), и такой сущности нет (антитезис).

Однако категория противоречия представляет собой также и основную, центральную категорию пушкинского мышления! Еще в первой половине прошлого столетия об **антиномической природе пушкинского художественного мышления** написал в своей работе “О задачах познания Пушкина” выдающийся христианский мыслитель XX в., русский философ и

пушкинист С. Л. Франк (1877–1950): “Это живое ведение или, вернее, эта самопознавшая себя жизнь не исчерпывается никакими “мыслями” или “идеями”. **Ее идеальное содержание выразимо лишь в комплексе противоборствующих и взаимно уравнивающих друг друга идей** — есть “соединение противоборствующего и гармония разнородного”, как определяет самое жизнь древний Гераклит... Его жизненная мудрость построена на принципе совпадения противоположностей (coincidentia oppositorum), единства разнородных и противоборствующих потенций бытия. Поэтому все попытки приписать Пушкину какое-либо однозначное, отвлеченно-определенное отношение к проблемам жизни, отыскать у него “миросозерцание”, основанное на каком-либо **одном** принципе, заранее безнадежны и методологически превратны. Эти попытки постоянно повторяются в литературе о Пушкине: даже такой человек, как Достоевский, не удержался от соблазна — как ядовито замечает Конст. Леонтьев — “превратить героического, чувственного, языческого Пушкина в смиренного христианина” (причем не нужно забывать, что эта противоположная характеристика Леонтьева так же одностороння)” [307, с. 446].

Автор исследования “Художественная философия Пушкина” С. А. Кибальник замечает, имея в виду мысль С. Л. Франка: **“Мысль эта открывает перед литературоведением задачу установления тех пределов, до каких та или иная истина, по Пушкину, оказывается верной:** ведь многие его произведения, такие, как “Граф Нулин”, “Медный Всадник”, “Анджело”, имеют в своей основе достаточно общую философско-историческую или нравственно-социальную антиномию (случая и закономерности, государства и личности, закона и милосердия), и в ходе художественного постижения как раз устанавливается сложное соотношение между различными правдами” [183, с. 27, 28].

Противоречивы отдельные произведения Пушкина и противоречиво все его творчество в целом. “Противоборствующие и взаимно уравнивающие друг друга идеи” могут воплощаться как в одном и том же произведении, так и в разных произведениях (иногда — создающихся одновременно). Таковы,

например, создававшиеся одновременно в 1833 г., поэмы “Анжело” (идея милосердной власти) и “Медный всадник” (идея жестокой власти). Мотив отравления встречается в двух произведениях “болдинской осени”: в “Моцарте и Сальери” он изложен серьезно, в стихотворении “Паж, или Пятнадцатый год” — шутливо. Призывание мертвецов — тема трех болдинских произведений: в “Каменном госте” она трактована трагически, в “Гробовщике” — комически (поэтому пушкинист М. О. Гершензон называет повесть “Гробовщик” автопародией “Каменного гостя” [108, Т. 1.]), “Заклинание” оканчивается загадочно — тень не является. М. О. Гершензон в статье “Тень Пушкина” отмечает: “... на протяжении многих лет Пушкин высказывает вперемешку два противоположных утверждения о загробной жизни...” [Там же, с. 182].

Многие наиболее выдающиеся произведения Пушкина — “Евгений Онегин”, “маленькие трагедии”, повести Белкина, “Медный всадник” — пользуются репутацией загадочных и труднодостижимых. Это связано с их противоречивостью.

Пушкин называет себя *поэтом действительности*, но его можно назвать также и **великим сказочником** (имея в виду не только его знаменитые сказки, но также и “сказочно” счастливые развязки “Повестей Белкина” и “Капитанской дочки”) [311, с. 102; 328, с. 304–320]. “Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным”, — утверждает романтик Новалис [95, с. 128]. Невозможно не вспомнить эти слова, размышляя о сказках Пушкина!

Пушкинистам давно известно, что Пушкину свойственно высказывать два противоположных мнения об одном и том же (проблему пушкинских противоречий исследуют, в частности, П. В. Палиевский* и Ю. М. Лотман).

* Вот что П. В. Палиевский пишет об отношении Пушкина к противоречию: “У Пушкина оно отмечено странной откровенностью. Нисколько не смущаясь и не считая нужным оговариваться (или подготовить собеседника), он обычно говорит об одном и том же нечто абсолютно противоположное. Посредствующие расстояния у него отсутствуют и крайности сливаются в одно... Пушкин может спокойно сказать: “Все должно творить в этой Рос-

М. А. Новикова, автор монографии “Пушкинский космос” (М., 1995), дает своей работе красноречивый подзаголовок — “Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина”, — но **язычество** и **христианство** суть, во многих аспектах, противоположности!

Пушкин отдавал себе отчет в противоречивости своих текстов. Например, в конце первой главы “Евгения Онегина” автор пишет [302, Т. 4, с. 30]:

*...Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу*

Один из разделов спецкурса по роману “Евгений Онегин” Ю. М. Лотман называет “**Принцип противоречий**”: “...в ходе работы над “Евгением Онегиным” у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. **Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности** (выделение автора. — *Ред.*). На основе такого переживания возникла особая поэтика. Основной ее чертой было стремление преодолеть не какие-либо конкретные формы литературности (“классицизм”, “романтизм”), а литературность как таковую. Следование любым канонам и любой форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе противоположному жизненной правде. “Истинный романтизм”, “поэзия действительности” рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших норм литературы в

сии и в этом русском языке” (VII,519) и “черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом” (X, 582); объявить мщение “одной из первых христианских добродетелей” (X, 41) и написать “Тазита”, “Анджело”, весь смысл которого “И Дук его простил”, настаивая, что “ничего лучше” он не написал и его не поняли; “С Гомером долго ты беседовал один ...скрижали” и “Крив был Гнедич поэт... боком одним... схож и его перевод”; “паситесь, мирные народы” и “темницы рухнут... братья меч вам отдадут”; дать “Татьяны милый идеал” и ее же — с “Невским альманахом” и т. д. и т. п., оставаясь при этом одинаково правдивым, все с тем же “живописным способом выражаться” [253, с. 91–103].

область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности” [213, с. 410].

1829 г. датировано пушкинское стихотворение “К бюсту завоевателя”, в котором прямо сказано о возможности воплощения противоречия в произведении искусства [302, Т. 2, с. 204]:

*Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку,
А гнев на холодный лоск чела.
Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин.*

Пушкинистка Т. Г. Цявловская, комментируя это стихотворение, называет произведение, о котором идет речь: это бюст императора Александра I, созданный известным датским скульптором Бертелем Торвальдсеном (1770–1844) в октябре 1820 г. в Варшаве [Там же, Т. 2, с. 582]. К 1828 г. относится заметка Пушкина: “*Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица, впрочем прекрасного, — верх нахмуренный, грозный, низ же, выражающий всегдашнюю улыбку. Это не нравилось Торвальдсену: Questa e una bruta figura*” [Там же, Т. 6, с. 259]. Итальянская фраза переводится в разных изданиях различно: “Вот грубое лицо” (пер. Б. В. Томашевского), или “Вот грубая физиономия” (пер. В. В. Гиппиуса), или “Какое тяжелое лицо” (пер. Ю. Г. Оксмана). Хорошо знающий итальянский язык журналист Алексей Букалов указывает на ошибочность этих переводов: “Слова *brutta figura* (*brutta* пишется с двумя t, у Пушкина описка) являются составной частью итальянского фразеологизма “*fare brutta figura*” — “совершить грубую ошибку, ударить лицом в грязь,

опростоволоситься” и т. п. Таким образом, все выражение, вложенное Пушкиным в уста Торвальдсена, может быть переведено: “**Это какая-то ошибка**” [70, с. 181, 182].

Торвальдсен, современник и соперник Кановы, был классицистом, а классицизм, как известно, строго разделяет смешное и серьезное, комическое и трагическое, возвышенное и низменное (см. гл. 1). Поэтому скульптор и видит здесь “какую-то ошибку”. Стихотворение (1829 г.) написано после прозаической заметки (1828 г.). Пушкин в поздние годы отходит от канонов классицизма, потому и начинает стихотворение так полемично: “Напрасно видишь тут ошибку...”. Никакой ошибки нет, “*рука искусства*” действовала правильно, человеческая природа в самом деле противоречива, и это противоречие должно быть воплощено в правдивом произведении искусства (см. также 5.2).

Сравните вышеизложенный тезис С. Л. Франка об антиномической природе пушкинского художественного мышления с высказыванием Гете: “Я почти что начинаю верить, что, пожалуй, лишь одной поэзии может удасться выразить до известной степени такие тайны, которые в прозе обычно кажутся абсурдными, ибо они могут быть выражены только в противоречиях, которые неприемлемы для человеческого рас-судка” [цит. по: 87, с. 188].

Констатировать две противоположные истины, по словам самого Пушкина — это только *первый шаг умствования* (в предыдущей главе уже было процитировано пушкинское высказывание: “...скептицизм, во всяком случае, есть только *первый шаг умствования*” [302, Т. 6, с. 17]). Этот первый шаг состоит в том, чтобы поставить **проблему**. Гете утверждает: “Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никким образом! Между ними лежит проблема, то что недоступно взору, — **вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое**” [114, с. 332; (выделение автора. — *Ред.*)].

Итак, мышление Пушкина является **проблемным**, он, как истинный философ, не столько отвечает на вопросы, сколько ставит их.

Для того, чтобы понять, каким образом Пушкин воплощает в своих произведениях проблемы, обратимся к его картине мира, которая представляет собой систему противоположностей.

Что такое картина мира? — Это система интуитивных представлений о реальности. Согласно культурологу В. П. Рудневу, основной инструмент при описании или реконструкции картины мира — бинарная оппозиция, двоичность восприятия окружающего мира:

правый — левый;
хорошее — дурное;
близкое — далекое;
прошлое — будущее;
здесь — там.

Роль бинарных оппозиций, открытая в XX в., поистине не знает границ: они употребляются в диапазоне от стихотворного ритма, который построен на бинарном чередовании мельчайших единиц языка (ударный слог — безударный слог), до биологических ритмов дня и ночи, зимы и лета, а также культурных ритмов: идеалистическая культура — материалистическая культура. Поэтому исследователи подчеркивают важность такого фактора как *билингвизм* (двуязычие) в широком смысле этого слова. Мы не можем понять мир до конца, и эта невозможность понимания компенсируется бинарной **дополнительностью** точек зрения на мир. В этом суть культурологической концепции Ю. М. Лотмана, в этом же философская суть принципа дополнительности Н. Бора [321, с. 38, 39].

Рассмотрим на конкретном примере, каким образом противоречия пушкинской картины мира воплощаются в его творчестве. К высочайшим достижениям пушкинского гения принадлежат четыре *маленькие трагедии* 1830 г. Даже их названия, — “Скупой рыцарь”, “Пир во время чумы”, “Моцарт и Сальери”, “Каменный гость”, — воплощают противоречие, являются парадоксальными. Рыцарь не должен быть скупым (щедрость — одна из добродетелей, присущих благородному человеку), во время чумы не пируют, статуя неподвижна и не

может прийти в гости. В каждой трагедии имеется пара предельно контрастных, противоположных друг другу действующих лиц: Моцарт – Сальери, Альбер – Барон, Гуан – Командор, Председатель – Священник. Таким образом, **драматургическая ткань создана из диалогически взаимодействующих противоположностей.**

У Пушкина противоположность двух членов бинарной оппозиции лежит в основе драматургического конфликта: противоборствующие персонажи воплощают каждый соответствующее качество. Противоречие, конфликт между ними обуславливает развертывание сюжета. Таким образом, **каждая из маленьких трагедий есть запечатление процесса, движущей силой которого является противоречие.**

Сформулируем несколько бинарных оппозиций:

движение — неподвижность (покой);
ветреность (непостоянство, изменчивость) — верность (постоянство);

жизнь — смерть;

счастье — несчастье;

живой человек — статуя;

разум — безумие.

Моцарт, Альбер, Гуан явно ассоциируются с первым членом каждой из оппозиций, их антагонисты — Сальери, Барон, Командор — со вторым.

Поэтому А. А. Ахматова в работе о трагедии “Каменный гость” сближает Моцарта, Гуана и Альбера: “В какой-то мере все первые персонажи маленьких трагедий Пушкина чем-то похожи друг на друга. Гуан, Моцарт и Альбер — это один и тот же человек в разных костюмах и в разных положениях” [31, с. 127]. “Дон Гуан — “тот “гуляка праздный”, каким был Альбер и Моцарт”, — утверждает, ссылаясь на Д. Дарского, Р. Якобсон [138, с. 53]. Легко заметить, что Сальери, Барон и Командор тоже чем-то похожи друг на друга.

В блистательной работе Я. Э. Голосовкера “Достоевский и Кант” показано, каким образом философские антиномии Канта

воплощены в романе Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы”. Ткань пушкинских трагедий тоже сплетена из антиномий. Правда, Пушкин гораздо лаконичнее Достоевского: “головокружительная краткость”, — так характеризует А. А. Ахматова стиль “маленьких трагедий”.

Достоевский в романе “Братья Карамазовы” пишет о красоте: “Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит... Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей” [148, с. 123].

Я. Э. Голосовкер отмечает: “И это понимание красоты как осуществленного противоречия, как эстетической категории трагического, завершается изречением, которое могло бы служить девизом всего романа и творчества Достоевского: “Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей”. А если прилагать кантовский словарь, то это значит: “Тут Антитезис с Тезисом борется, а поле битвы — роман Достоевского” [120, с. 210].

Бог и дьявол, о которых говорит герой Достоевского, — полюсы средневековой теоцентрической картины мира. Бог есть Истина, Добро и Красота. Чем ближе к Богу, тем их больше. Антипод Бога есть само Зло, Ложь и Безобразие. В средневековой теоцентрической картине мира Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное, слезы (трагическое) и смех (комическое) отчет-

ливо разделены, противопоставлены и иерархически соподчинены: первое – выше (лучше), второе – ниже (хуже). Как только, с приходом эпохи Возрождения, принципом мировоззрения становится не теоцентризм, а антропоцентризм (основа гуманистического мышления – центральность человека во Вселенной), проблема усложняется. Диалектическое мышление романтиков **сближает** Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное: “Зло стали рассматривать как диалектический момент добра или, во всяком случае, как момент общего развития, снимающего противопоставление добра и зла (мысль, заложенная в “Фаусте” Гете, а впоследствии с необычайной энергией развитая неоромантиком Ницше” [160, с. 140].

Характеризуя творчество старшего современника Пушкина, великого испанского живописца Ф. Гойи (1746–1828), искусствовед А. К. Якимович пишет о том, что правдивое изображение абсолютно нерасчленимой смеси прекрасного и отвратительного, человеческого и животного, высокого и низкого становится магистральной линией художественного мышления [252, с. 290]. Именно такая **нерасчленимая смесь** противоположностей, – их взаимодействие, – и имеет место в текстах Пушкина (и Достоевского, его ученика и последователя*): “Тут Антитезис с Тезисом борется, а поле битвы – трагедии Пушкина”. “Маленькие трагедии” проблематичны, потому что они суть воплощенные противоречия.

Что прекраснее – верность и постоянство или изменчивость и полнота жизни? Кто прекраснее – ветреная Лаура или оплакивающая погибшего супруга Дона Анна (“*вдова должна и гробу быть верна*”)? **Ответы могут быть различными.** Отметим оценки А. А. Ахматовой: “На примере того, как Пушкин изображает Дону Анну, можно еще раз изумиться, с каким искусством он отделяет свое к ней отношение (авторский голос) от отношения к ней Дон Гуана... Для Дон Гуана – Дона Анна

* Отметим, что сюжет “Преступления и наказания” (с его “сальерианской” проблематикой) прямо связан с сюжетом “Пиковой дамы”; два величайших русских писателя создают повествования об убийстве старухи.

ангел и спасение, для Пушкина — это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа... Пушкин не прощает ей посмертной измены Командору... Мы даже не знаем ее судьбу — умерла она или упала в обморок, это совершенно неважно, ведь это не Татьяна, не Русалка, которых надо возвеличить, а нечто вроде Ольги Лариной.

Насколько она противна автору, явствует из сравнения тона, каким он говорит о двух других женщинах (Лауре и Инезе. — А. П.). От Лауры автор в восторге — ей все разрешено, вплоть до любовного свидания при трупe убитого из-за нее Дона Карлоса; так и кажется, что автор сам готов тешить ее серенадами и убивать соперников на перекрестках. Она — в сиянии бессмертного искусства. Это — юность Пушкина, это — музыка:

*Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает...
Она — “милый демон”.*

[31, Т. 2, с. 127, 128]

Кто достойнее себя ведет — безусловно верный и постоянный Командор, который “*не принял бы к себе влюбленной дамы, когда б он овдовел*” (правда, свою любимую супругу он “взаперти держал”), или живущий только настоящим Дон Гуан, признающий за Лаурой такую же свободу, какую он позволяет себе?

Какая философия вернее, — философия “здесь и сейчас” или философия, основанная на верности прошлому и заботе о будущем?

Все это — проблемы, поставленные Пушкиным. Еще в 1826 г., задолго до болдинской осени, в письме Катенину Пушкин замечает: “*Односторонность есть пагуба мысли*” [302, Т. 9, с. 212]. Отметим — не только мысли! Односторонность может привести к фанатизму и демонизму (см. 5.3).

Если вернуться к вышеизложенной концепции Я. Э. Голосовкера, то трагедию “Моцарт и Сальери” можно интерпретировать как воплощение одной из кантовских антиномий: Бога нет (Сальери) — Бог есть (Моцарт).

В известном исследовании М. М. Бахтина “Проблемы поэтики Достоевского” читаем: “Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель... Быть — значит общаться диалогически... Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру... Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. **Два голоса — минимум жизни, минимум бытия**” [39, с. 434]; (выделение автора. — *Ред.*). Такая диалогичность имеет место и в маленьких трагедиях: диалоги Моцарта и Сальери, Лауры и Дона Карлоса, Вальсингама и Священника. **Таким образом, творческий метод Пушкина-драматурга предвосхищает художественные открытия Достоевского.**

Как известно, М. М. Бахтин называет роман Достоевского **полифоническим**: “Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского” [Там же, с. 7]. Подобного рода полифония (конкретно — двухголосие: правда Моцарта против правды Сальери, правда Священника против правды Вальсингама, правда Онегина против правды Татьяны) присуща и Пушкину тоже*.

Иногда бинарные оппозиции размываются. Так обстоит дело, например, с оппозицией жизнь — смерть в “Каменном госте”. Лаура и Дон Гуан наиболее витальны, — оба они сама жизнь, любовь и свобода. В “*угрюмом*” Карлосе и “*слабой сердцем*” Донне Анне с ее декларациями насчет *верности гробу* не так много жизни. Еще меньше ее в красавицах той страны, куда Дон Гуан был сослан. “*В них жизни нет, все куклы восковые*”, — говорит о них главный герой. И, наконец, Статуя, в которой, казалось бы, совсем не должно быть жизни, парадок-

* Сравните с мнением современных исследователей о персонажах маленьких трагедий: “Пушкинский трагический герой фундаментально внутренне противоречив, противоречие есть основа каждого атома его сознания, характера, наконец, натуры. Трагический парадокс лежит в самой основе его страсти, которая и питается этим противоречием...” [48, с. 14].

сальным образом оказывается движущейся и действующей: командор *не* “*присмирел с тех пор как умер*”.

“...образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*”, — отмечает Р. Якобсон [423, с. 150]. Командор, который “*не принял бы к себе влюбленной дамы, когда б он овдовел*”, мономаны Сальери и Барон как раз и принадлежат к этому типу **омертвевших людей**. Им противостоят предельно витальные и динамичные Гуан, Моцарт и Альбер.

Что же касается оппозиции **счастье – несчастье**, то отметим, что и “Каменный гость”, и “Скупой рыцарь”, и “Моцарт и Сальери”, — это **истории о гибели счастливых**. В “Каменном госте” даже три таких смерти: до начала трагедии Гуан убивает Командора — счастливого супруга Доны Анны; после он убивает Карлоса, — на пороге счастья, именно тогда, когда Лаура его любит; и, наконец, в финале трагедии погибает влюбленный и счастливый Гуан. В знаменитом монологе из “Скупого рыцаря” Барон говорит о своем блаженстве и счастье, омрачаемом только мыслью о наследнике. В “Моцарте и Сальери” уже отравленный Моцарт говорит о себе: “*счастливеец праздный*”. Отметим, что занимавший Пушкина более десяти лет сюжет о Клеопатре и ее любовниках (см. гл. 1 и 3), — это тоже история о гибели счастливых.

Командор (Статуя) в “Каменном госте” мстит разрушителю своего счастья. Так же поступает и Сальери. В первом монологе он говорит: “*Я счастлив был...*”; зависть к Моцарту разрушает это счастье. **Счастливеец Сальери** превращается в несчастного завистника.

Барон ненавидит сына, потому что видит в нем разрушителя своего счастья, — расточителя, который растратит его сокровища и тем самым погубит дело всей его жизни. Таким образом, одна из граней философской проблематики “**маленьких трагедий**” — **проблема счастья**.

Одновременно с маленькими трагедиями болдинской осенью 1830 г. Пушкин пишет повести Белкина, каждая из которых имеет счастливый конец. А. А. Ахматова замечает: “...к во-

просу о счастье при самых невероятно неблагоприятных обстоятельствах, когда уже ни на что ни рассчитывать, ни надеяться нельзя, Пушкин подходит в другом жанре — в прозаической повести. Этим, по моему твердому убеждению, объясняются все *happу end'ы* или, вернее, “игрушечные развязки” “Повестей Белкина”. Созданные в дни горчайших размышлений и колебаний, они представляют собою удивительный психологический памятник. Автор словно подсказывает судьбе, как спасти его, поясняя, что нет безвыходных положений и пусть будет счастье, когда его не может быть, вот как у него самого, когда он задумал жениться на 17-летней красавице, которая его не любит и едва ли полюбит” [31, с. 129, 130].

Действительно, высказывания о счастье — один из самых известных примеров пушкинской противоречивости. Исследователи любят цитировать строки из письма Онегина к Татьяне:

*Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан.*

.....

*Пред Вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!*

рядом со строкой знаменитого позднего стихотворения “Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...” (1834):

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Отметим, что две эти противоположные концепции счастья связаны с образами противостоящих друг другу протагонистов романа. Во время одной из встреч с Онегиным Татьяна “*сидит покойна и вольна*”, а он, несвободный и беспокойный, пишет к ней о “*блаженстве в муках замирать*”. Таким образом, и в структуре романа в стихах оказывается воплощенной философская антиномия: Татьяна и Евгений почти во всем противоположны друг другу; в частности, с образом Татьяны связана концепция счастья как верности долгу, с образом Онегина —

счастья как наслаждения. Татьяна религиозна, Онегин скептик и едва ли не атеист.

В следующем, двадцатом, веке другой великий русский поэт, А. А. Блок, напишет о счастье четверостишие, которое звучит совершенно по-пушкински (в частности, потому, что имеет вид вопроса!) [Миры летят. Года летят. Пустая., 1912 г.]:

Что счастье? Вечерние прохлады
В темнеющем саду, в лесной глуши?
Иль мрачные, порочные улады
Вина, страстей, погибели души?

Обратимся теперь к оппозиции **разум – безумие**.

В восьмой, заключительной главе “Онегина” строфа XXXIX начинается так:

*Дни мчались; в воздухе нагретом
Уж разрешалась зима;
И он не сделался поэтом,
Не умер, не сошел с ума.*

“Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной”, — написал Пушкин еще в первой главе романа в стихах. Онегин *не сделался* поэтом, а Пушкин — *сделался*. В высшей степени интересно это (для поэта, быть может, бессознательное) сближение: поэзия, безумие, смерть. Разумеется, поэзия связана не только с безумием и смертью, но также и (хочется добавить: **главным образом**) с разумом и жизнью. Но в том-то и дело, что обе стороны бинарной оппозиции поэтичны: можно опозитизировать жизнь — но можно и смерть, можно разум — но также и безумие.

В восьмой главе романа в стихах поэт пишет о любви Онегина как о *безумстве*. Евгений пишет Татьяне письма, которые остаются без ответа. Наконец он встречает ее “в одном собрании”; она его не замечает, на ее лице “*лишь гнева след*”...

*Надежды нет! Он уезжает,
Свое безумство проклиная —
И, в нем глубоко погружен,
От света вновь отрекся он.*

И в этом-то состоянии *безумства* Онегин наиболее походит на поэта:

*Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил
Или не сделался поэтом....
Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один...*

Впрочем, о связи поэзии и безумия писал еще Демокрит: “Никто не может стать хорошим поэтом без воспламенения души и какого-то порыва безумия”. И Платон пишет о поэтическом безумии: “Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых” [263, Т. 2, с.180].

“Творчество невозможно без некоего безумия и одновременно несовместимо с полным безумием”, — утверждает современный исследователь [412, с. 512–540].

Известно, с каким пристальным вниманием Пушкин разрабатывает проблему **разум – безумие**. По крайней мере в четырех шедеврах первого ранга трактована тема безумия (“Не дай мне Бог сойти с ума”, “Полтава”, “Пиковая дама”, “Медный всадник”) [92, с. 134–144; 409, с. 96–99; 412, с. 512, 540]. В двух последних одновременно с темой безумия присутствует тема смерти (надо ли напоминать об ее присутствии в “маленьких трагедиях”, “Борисе Годунове”, “Онегине”), в неоконченной “Русалке” присутствуют обе (сверх того, еще и тема самоубийства — см. раздел “Пушкин, Монтень, Шекспир” в гл. 4). В *маленьких трагедиях* Барон — Альбера, Сальери — Моцарта, Священник — Вальсингама, Дона Анна — Дон Гуана называет **безумцем**.

В “Вакхической песне” (1825) поэт пишет:

Да здравствуют музы, да здравствует разум!

а в стихотворении “Не дай мне Бог сойти с ума...” (1833) — о блаженстве безумия:

*Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:*

*Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.*

*И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса...*

“...думается, что Пушкин узнал бы в новейшей поэзии ту, о которой он мечтал, — я пел бы в пламенном *бреду*, я забывался бы в чаду *нестройных*, чудных *грез* — и условием которой было для него — расстаться с *разумом*; поэзию, которую он не только прозревал, но которой зерно заключено уже в его “Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы”. Пушкин уже “учил” ночной “темный язык” жизни. Этим языком первый *заговорил* Рембо, в России — Анненский, — и этот язык стал языком новейшей поэзии”, — пишет П. М. Бицилли [54, с. 552].

Итак, вот еще один пример пушкинской антиномичности. Обратившись к стихотворению “Не дай мне Бог сойти с ума...” нельзя не привести свидетельство Е. А. Баратынского: “Баратынский сказывал Елагиным (Н. А.), что стихотворение “Не дай мне Бог сойти с ума” напечатано без конца. Было еще две строфы, где выражалась несвязность мыслей сумасшедшего. Издатели, не поняв этого, искали смысла в этих стихах и, как бессмысленные, откинули” [32, с. 373] (см. также 5.2). Заметим, что и это стихотворение, и “Медный всадник”, и “Пиковая дама” написаны в 1833 г.

Мы начали с сопоставления Пушкина с Кантом. И Кант, и его наследник, завершитель классической немецкой философии Гегель (“Что разумно, то действительно; и что действи-

тельно, то разумно”) веруют в разум. Один из наиболее выдающихся мыслителей следующего поколения, датчанин Киркегор (Киркегард) (1813–1855) — иррационалист. Вот что пишет о нем Лев Шестов: “Человеческая трусость, — заявляет Киркегард, — не может вынести того, что нам имеют поведать безумие и смерть... оттого он (Киркегор. — А. П.) покидает признанного всеми Гегеля и идет...к частному, — как он выражается, — мыслителю, — к библейскому Иову... Киркегард, который ...нашел или принужден был найти в себе мужество, чтобы прислушаться к тому, что нам рассказывают безумие и смерть, идет к Иову как мыслителю, идет за истиной, от которой отгородился Гегель, укрывшись в оазисе своей философской системы. Гегель не хочет, не может услышать ни Киркегарда, ни Иова: их устами говорят безумие и смерть, которым не дано оправдаться перед разумом” [401, с. 305, 306]. К проблеме “Пушкин и Киркегор” обратимся в заключительной главе этой книги.

Отдадим должное исследователю *глубоких* истин Пушкину, оценим его смелость, величие и объективность! Бесстрашный гений поэта возвышается и над противоположностью **разум** — **безумие**, и над всеми другими антиномиями, осознавая и воссоздавая их как части мирового целого: “Не в том величие, чтобы достичь одной крайности, а в том, чтобы, одновременно касаясь обеих, заполнить все пространство между ними...” (Паскаль).

Если *односторонность*, как полагает Пушкин, *есть пагуба мысли*, то можно предположить, что многосторонность для мысли благодатна, а может быть — родственна счастью и совершенству. Ведь счастье и совершенство представляют собой некую гармонию, симметрию (соразмерность), соответствие частей целому. Поэтому **художественное совершенство пушкинских трагедий есть образ счастья**, — вопреки тому, что сюжеты их печальны.

Вспомним формулировку Голосовкера: **понимание красоты как осуществленного противоречия**. Пушкинские трагедии и являются такого рода воплощенными противоречиями. Каждый отдельный персонаж может быть односторонним, но гар-

моничное художественное целое непременно является многосторонним, противоречивым, диалектичным и динамичным.

Итак, почти сказочные повести Белкина (с их, по словам А. А. Ахматовой, happy end'ами или, вернее, “игрушечными развязками”) — это **истории о возможности счастья**, а одновременно с ними созданные маленькие трагедии суть **истории о гибели счастливых**! И в этом конкретном случае мысль Пушкина антиномична: он размышляет о возможности счастья но и о его трудности (невероятности, невозможности)!

Тут можно вспомнить об аристотелевских воззрениях. Аристотель пишет: “Трагедия есть подражание не (пассивным) людям, но действию, жизни, счастью; (а счастье и) несчастье состоят в действии” [18, с. 121]. Переход от счастья к несчастью — один из узловых моментов, собственно и делающих драматическое произведение трагедией. Итак, в пушкинских трагедиях не просто выстроена система бинарных оппозиций: противоположности связаны друг с другом, переходят друг в друга. Разумные становятся безумными, счастливые — несчастными, живые умирают, статуи оживают и движутся. Такого рода переход и есть **действие**.

Пушкин стремится воплотить то, что можно было бы назвать **принципом наибольшего действия**. Он намеренно заостряет контрасты, разводит противоположности как можно дальше, чтобы тем эффективнее их связать: может быть, именно поэтому в его произведениях так много статуй, — ведь невозможно представить себе что-либо более далекое от живого человека, чем мертвая, неподвижная статуя (см. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина [423, с. 145–181]).

Выдающийся немецкий философ XX в. М. Хайдеггер пишет о том, что сущность философии — **вопросание**, вопрошание человека миром и мира — человеком. Поэтому Хайдеггер называет философию сестрой искусства (он и сам писал философские поэмы, имитируя язык великих поэтов Гельдерлина и Рильке).

Итак, философия — **наука вопросов**, на которые возможны различные ответы. Нечто подобное Ю. М. Лотман пишет о пушкинской поэтике: “Пушкин порвал с поэтикой “тезиса”,

при которой автор клал в основу доказанную и законченную мысль, которую надо было лишь украсить “эпизодами”. С “Бориса Годунова” и “Цыган” начинается новая поэтика: автор как бы ставит эксперимент, исход которого не предрешен. **Смысл произведения — в глубине постановки вопроса, а не в однозначности ответа.** Позже, в сибирской ссылке, Михаил Лунин записал афоризм: “Одни сочинения сообщают мысли, другие заставляют мыслить”. Сознательно или бессознательно, он обобщал пушкинский опыт. Предшествующая литература “сообщала мысли”. С Пушкина “заставлять мыслить” сделалось как бы неотъемлемой сущностью искусства” (выделение автора. — *Ред.*) [213, с. 197]. Бессмертие Пушкина сродни бессмертию **вечных вопросов** философии.

2.2. “Что такое поэзия? Вещь ли это настоящая?”

Пушкин и Шеллинг:

прекрасное как воплощенное в конечном бесконечное

Искусство неотделимо от поисков истины.

Ю. М. Лотман

...событие разверзания истины...

М. Хайдеггер об искусстве

В одной из публикаций 1830 г. в “Литературной газете” Пушкин цитирует Шекспира: “*В одной из Шекспировых комедий крестьянка Одри* (современный переводчик пишет — Одри. — *А. П.*) спрашивает: “*Что такое поэзия? Вещь ли это настоящая?*” [302, Т. 6, с. 54]. Речь идет о комедии Шекспира “Как вам это понравится” (акт III, сцена 3). Шут Оселок, беседуя с крестьянской девушкой Одри, восклицает: “Ах, почему боги не создали тебя более поэтичной!”

Одри. А что такое поэтичная? Что-нибудь вроде честная? Правдивая?

Оселок. По совести говоря, ни то, ни другое. Чем поэзия правдивее, тем больше в ней вымысла [201, Т. II, с. 343].

В тексте Шекспира реплика Одри о поэзии (вернее, о *поэтичности*) выглядит так: “I do not know what “poetical” is. Is it honest in deed and word? Is it a **true** thing?” [432, p. 58].

True — английское слово, которое может быть переведено очень по-разному: настоящий, подлинный, **истинный**, правдивый, правильный, верный, точный, законный, действительный. True — один из ключевых терминов науки логики, в которой ему противопоставляется антоним false — ложный. Одна из центральных проблем логики — различение истины и лжи.

Вполне понятен интерес поэта к этой проблеме. Действительно, **правдива ли поэзия**? Если да, то что же это за правда, соседствующая с вымыслом? Если нет, то имеет ли право на существование *лживое* искусство? Существует ли правда поэзии, и если существует, то какова она? В чем отличие истин поэзии от **других** истин, например, истин науки?

Вот что, в частности, пишет Пушкин болдинской осенью 1830 г. в заметке “Об Альфреде Мюссе” (октябрь): “...*поэзия — вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет*” [302, Т. 6, с. 313].

Однако месяцем позже, в заметке о трагедии М. П. Погодина “Марфа Посадница” он вменяет в обязанность “*драматическому поэту*” — “*глубокое, добросовестное исследование истины*”, особенно настаивая на **объективности** подхода к проблеме: “...*он не должен... хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине*” [Там же, Т. 6, с. 321]. Однако если поэзия — вымысел и не имеет ничего общего с **прозаической** истиной жизни, следовательно, речь должна идти о **поэтической** истине жизни. Какова же эта истина?

Проблема поставлена по-кантовски антиномично. Обратим внимание на то, что современник Пушкина и последователь Канта Шеллинг в своем фундаментальном исследовании “Введение в философию мифологии” обращается к этой же проблеме.

Как известно, для Шеллинга мифология — “необходимое условие и первичный материал для всякого искусства” (значит, и для поэзии тоже). Центральным понятием искусства, по Шеллингу, является символ. И мифология, и искусство символичны.

Как относиться к мифологическому (поэтическому, символическому) повествованию, как понимать мифологические представления? “...как это понимать — как истину? Не как истину? Итак, как истину? Если бы я мог так понимать, я бы не спрашивал. Когда нам подробно и понятно излагают ряд действительных событий, нам не придет в голову спрашивать, как это понимать. Значение рассказа тогда просто-напросто в том, что события, о которых ведется рассказ, реальны... Такому рассказу несомненно присуще значение урока, *доктрины*. Итак, в самом вопросе — как это понимать, т. е. куда клонит, что означает эта мифология? — уже заложено то, что спрашивающий не в состоянии видеть в мифологическом повествовании *истину*, реальность событий... Но если не как истину, то *как* их понимать? Естественная противоположность истины — вымысел. Итак, буду понимать мифологические представления как вымысел, буду считать, что они означают вымысел и именно как таковой сложились” (курсив Шеллинга) [399, Т. 2, с. 166]. Отметим, что в немецком тексте Шеллинга русскому слову “вымысел” соответствует *Dichtung*, — слово, которое чаще всего переводится как “поэзия”. Первоначальная, исходная мысль исследователя вполне тождественна первой мысли Пушкина: поэзия — вымысел, и в этом своем качестве противопоставляется действительности, истории, реальным событиям, *прозаической истине жизни*.

Далее Шеллинг пишет о том, что всякий вымысел нуждается в почве, на которой он произрастал бы. Предпосылкой даже самой свободной поэзии, которая все измышляет сама и которая исключает любую связь с истинными событиями, тем не менее служат реальные и повседневные события человеческой жизни. Любое отдельное событие должно быть подобно событию либо засвидетельствованному, либо принимаемому за

правду, хотя последовательность событий, их сцепление могут быть совершенно невероятными.

Следовательно, после этих замечаний поэтическое объяснение придется уточнить, — пусть и *есть* истина в мифологии, но нет такой, которую бы *намеренно* вкладывали в нее, и нет, следовательно, такой, которую можно бы зафиксировать и выразить как таковую. Все элементы действительности содержатся в мифологии примерно так, как в сказке. Однако если исключить из мифологии преднамеренность вкладываемого смысла, то тем самым исключен и любой *особенный* смысл. Поэтическое объяснение допускает любой смысл и не исключает ни один из них в отдельности (в качестве примера см. далее стихотворение Пушкина “Роза”).

Свое исследование о философии мифологии Шеллинг разворачивает как рассуждение в пространстве между двумя противоположными тезисами, и в результате приходит к утверждению, которое противоположно исходному. Его мысль движется триадически: тезис — антитезис — синтез. Схема рассуждения такова:

А: в мифологии вообще *нет* истины;

В: в мифологии есть истина, но не в мифологии *как таковой*;

С: есть истина в мифологии *как таковой*.

“Вы сами заметите поступательное движение от А через В к С; третий же взгляд действительно объединяет два других — постольку, поскольку первый взгляд удерживает *собственный*, буквальный смысл мифологии, однако с отрицанием за ней значения доктрины, второй взгляд допускает смысл доктрины и то, что в мифологии подразумевается истина, которая, однако, наличествует лишь как скрываемая или искажаемая, тогда как третий взгляд в мифологии, понимаемой буквально, одновременно видит и ее истину. Такой взгляд, как поймете вы сами, стал возможным лишь благодаря *объяснению*; ибо лишь потому, что мы принуждены видеть в мифологии необходимость возникновения, мы принуждены признавать за нею и необходимое содержание, т. е. истину.

Истина мифологии — это в первую очередь и в специальном отношении истина *религиозная*, ибо процесс, в котором мифология возникает, есть теогонический процесс...” (курсив Шеллинга) [399, Т. 2, с. 341, 342]. Итак, итоговый вывод философа близок ко второй мысли Пушкина (особенно отметим вывод Шеллинга о близости истины мифологии (т. е. поэзии) к истине религиозной). “*Вечным источником поэзии у всех народов*” называет Пушкин религию в статье “О ничтожестве литературы русской” (см. гл. 1) .

Связующим звеном между этими противоположностями (в поэзии нет истины — в поэзии есть истина) является следующее рассуждение Шеллинга о связи поэзии и философии: “Ведь надо же понять, что от *подлинно* поэтических образов требуется не меньшая *всеобщность* и *необходимость*, нежели от философских понятий. Впрочем, если иметь перед глазами новейшее время, то тут лишь очень немногим, редкостным мастерам удавалось вдохнуть всеобщее и непреходящее значение в образы, которые они могли почерпать лишь в случайной и преходящей жизни, и облечь их чем-то подобным мифологической мощи, но вот эти немногие и есть подлинные поэты, а остальных просто называют так” (курсив Шеллинга)* [Там же, Т. 2, с. 199, 200] .

*Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок, —*

так завершает Пушкин свою последнюю сказку, — “Сказку о золотом петушке” (1834 г.), — удивительно кратко очерчивая в этом двуступенчатой диалектике истины-вымысла в поэзии.

Итак, поэзия и философия тесно связаны, но далеко не тождественны. Обе могут воплощать истину, но как различно они это делают! Знаменитое высказывание Пушкина из пись-

* Вспоминается знаменитый пассаж из “Поэтики” Аристотеля: “Задача поэта — говорить не о том, что действительно случилось, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости... Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном...” [19, Т. 4, с. 655].

ма к Вяземскому (1826) проливает яркий свет на его эстетику: *“Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата”* [302, Т. 9, с. 218]. Длинное стихотворение Вяземского (более двадцати четверостиший!) обращено к девушке, которой поэт советует не выходить замуж за нелюбимого [цит. по: 54, с. 54, 55]:

Ты веришь, что, как честь, насильственным обетом
И сердце вольное нетрудно обложить,
И что ему под добровольным гнетом
Долг может счастье заменить!

О женщины, какой мудрец вас разгадает?
В вас две природы, в вас два спорят существа.
В вас часто любит голова
И часто сердце рассуждает.

Но силой ли души, иль слепотой почесть,
Когда вы жизни сей, дарами столь убогой,
Надежды лучшие дерзаете принести
На жертвенник обязанности строгой?

...
А ты, разбив сосуд волшебный
И с жизни оборвав поэзии цветы,
Чем сердце обольстишь, когда рукой враждебной
Сердечный мир разворожила ты?

Второе из процитированных четверостиший не может не напомнить знаменитый пассаж из *“Фауста”* Гете: *“Ах, две души живут в больной груди моей...”* Пушкин критикует стихотворение высоко им ценимого поэта за излишнюю, бьющую в глаза *“философичность”*. Его эстетический принцип таков: поэту, в отличие от философа, не следует умствовать. Поэзия, в отличие от философии, должна быть глуповата. Ум философа и ум поэта (может быть, одинаково мощные) проявляют себя различно (см. также гл. 3).

“Введение в философию мифологии”, конечно, не единственный пример шеллинговской диалектики, его искусства конструировать единство противоположностей. Обычно пишут о диалектике Гегеля, однако Шеллинг заслугу создания диалектического метода приписывает себе, а Гегеля третирует как вора: “Оставьте мне мои идеи, не сочетая с ними, как вы это делаете, имени человека, который занимался лишь тем, что воровал их у меня и показал себя в такой же степени неспособным завершить их, как неспособен был их изобрести” [132, с. 239, 265, 266]. Здесь не место рассматривать эту непростую проблему. Как бы то ни было, диалектический метод представляет собой неотъемлемую принадлежность и драгоценнейшее достояние классической немецкой философии.

Уже в ранней работе “О мировой душе” (1798 г.) Шеллинг пишет о том, что материя представляет собой единство противоположностей: “Любая действительность предполагает уже раздвоение. В явлениях действуют противоположные силы. Учение о природе, следовательно, предполагает в качестве исходного принципа всеобщую двойственность, а чтобы постичь ее — всеобщее тождество материи. Ни принцип абсолютного различия, ни принцип абсолютного тождества не дают истины, истина заключена в их объединении” [Там же, с. 44].

Прилагая эти принципы к конкретной научной проблеме (природа света) Шеллинг близко подходит к тому, что мы сейчас называем принципом дополнительности Бора (см. гл. 1 и 5): “Если я утверждаю материальность света, то я не исключаю противоположного взгляда, а именно, что свет представляет собой феномен колеблющейся среды... Может быть, лучше, чем противопоставлять эти взгляды, рассматривать их как взаимные дополнения с тем, чтобы объединить их сильные стороны в *единой* гипотезе” [Там же, с. 45] (курсив Шеллинга). Более века спустя Нильс Бор придет к формулировке принципа дополнительности размышляя именно о природе света!

Что же касается **объединения сильных сторон противопоставленных противоположностей в единство**, то именно таков был метод позднего Пушкина (см. завершение гл. 1 (син-

тез классицизма и романтизма)). “Искусству надлежит быть прообразом науки, и наука лишь поспешает за тем, что оказалось доступным искусству”, — пишет Шеллинг [398, с. 387]. Действительно, если, согласно Ю. М. Лотману, художественные открытия позднего Пушкина можно сопоставить с принципом дополнительности Нильса Бора (см. гл. 1), то ведь Пушкин опередил Бора на целый век!

Вернемся, однако, к истинам поэзии, философии, религии. В чем их особенность, чем они отличаются от научной истины?

Существуют две модели познания мира — поэтическая и научная. Первая модель создается из слов или знаков, каждый из которых вызывает бесконечный поток ассоциаций; это слова-образы, метафоры. Вторая модель конструируется из однозначных слов, из знаков строго определенного смысла. Это слова-термины. **Образы** (многозначные слова) сплетаются своими ассоциативными “полями”, образуя более сложные образные сочетания. **Термины** связываются и разделяются по законам логики. Эти модели познания мира приблизительно совпадают с областью **искусства** и областью **науки**, — двумя важнейшими сферами человеческой культуры [266, с. 43].

Обратимся к области науки. Первым из мыслителей Запада исследовал форму человеческого мышления Аристотель. В трактате “Метафизика” он поставил вопрос о начале всякого знания, понимая при этом, что любое доказательство опирается на аксиомы (постулаты), — истины, принимаемые на веру (именно так построена, например, евклидова геометрия). Аристотель указывает на то, что не всякая наука есть доказывающая наука, потому что знание начал недоказуемо. Итак, есть не только наука, но и некоторое начало науки [6, с. 124–127].

Пытаясь отыскать это начало — аксиому, на которую опирается любое знание в какой бы то ни было области, он формулирует один из центральных законов классической логики — закон противоречия: “...невозможно, чтобы одно и то же в одно и то же время было и не было присуще одному и тому же в одном и том же отношении... Конечно, не может кто бы то ни

было считать одно и то же существующим и не существующим...

Если невозможно, чтобы противоположности были в одно и то же время присущи одному и тому же., и если там, где одно мнение противоположно другому, имеется **противоречие**, то очевидно, что один и тот же человек не может в одно и то же время считать одно и то же существующим и не существующим... Поэтому все, кто приводит доказательство, сводят его к этому положению как к последнему: ведь по природе оно начало даже для всех других аксиом” (выделение автора. — *Ред.*) [19, Т. 1, с. 125].

Иногда этот закон именуют также **законом непротиворечивости**: не могут быть одновременно истинными суждение А и его отрицание — не А: **истинно А или не-А**.

Фундамент любой науки — классическая (Аристотелева, формальная) логика, а центральный закон классической логики — запрет противоречия.

Фактически все три закона Аристотелевой логики — закон непротиворечивости, закон исключенного третьего, закон тождества — сводятся к **запрету противоречия**. — Почему это так? — Потому, что **из противоречивого высказывания логически следует любое высказывание** (если верно противоречие, то верно все что угодно). **Если А и не-А, то В** [162, с. 161].

Проиллюстрируем это простейшим математическим построением. То, что **наличие противоречия губит содержательную научную теорию**, можно показать следующим образом. Представим себе, что наряду с тривиальными равенствами $1 = 1$, $2 = 2$ и т. д., мы включили в систему верных (истинных) арифметических высказываний утверждение $1 = 2$. Тем самым теория стала противоречивой, поскольку мы утверждаем $1 = 1$, $2 = 2$ ($A = A$; этого требует закон тождества — один из законов формальной логики) и одновременно $1 = 2$ ($A = B$; но В не есть А, следовательно, А одновременно равно себе и не равно себе (равно другому)).

А есть А ($1 = 1$) и в то же время А есть В ($1 = 2$) — это и есть противоречие.

Поскольку к обеим частям верного равенства можно прибавлять одно и то же число (если $a = b$, то $a + 1 = b + 1$) то из равенства $1 = 2$, прибавив к левой и к правой части по единице, получим $2 = 3$, еще раз прибавив по единице, получим $3 = 4$ и т. д.; таким образом, придем к выводу: $1 = 2 = 3 = 4 = \dots$, т. е. любое натуральное число равно любому другому натуральному числу. Понятно, что при этом все арифметические доказательства рухнут; арифметика как содержательная теория перестанет существовать.

$$\left. \begin{array}{l} 1=1 \\ 2=2 \\ 1=2 \end{array} \right\} \Rightarrow 1=2=3=4\dots$$

В противоречивой теории утрачивается различие между истинным и ложным высказываниями, доказуемым становится все, что угодно. Такая теория не имеет никакой ценности.

Между тем задача любой науки — четкое и однозначное отделение истины от лжи и отыскание истины; ложь определяется как то, что противоположно истине [274, с. 33, 34].

В каждой науке ровно столько науки, сколько в ней математики, утверждал Кант. Итак, **научные (в частности, математические) истины должны быть непротиворечивыми**. Противоречивая аксиоматика не может быть основой содержательной теории.

Существуют, однако, целые обширные области культуры, прямо связанные с противоречием: это философия, религия и искусство. Они тоже претендуют на отыскание истины.

В основе христианского вероучения лежат догматы, каждый из которых представляет собой воплощение противоречия (непорочное зачатие, воскресение из мертвых, троичность единого Бога).

Каждый раз, когда философская мысль формулирует действительно важный вопрос, ответ на него бывает двойственным.

Существует ли что-либо, кроме движущейся материи?

– Нет, — утверждает Демокрит, — есть только атомы и пуста.

– Да, — утверждает Платон, — существует не только чувственно воспринимаемый мир вещей, но и умопостигаемый мир идей.

Бессмертна ли душа?

– Нет, — утверждают Демокрит и его последователь Эпикур, — она умирает вместе со смертью тела.

– Да, — утверждает Платон, — до рождения человека и после его смерти бессмертные души пребывают в мире идей.

Присуща ли человеку свободная воля?

– Нет, — утверждают стоики-фаталисты, — человек, — часть объективного мира и подчинен его законам; он свободен не более, чем небесные светила, которые движутся закономерно; судьба всевластна.

– Да, — полагает оппонент стоиков Эпикур и его последователи. Многое зависит от судьбы, но многое — от самого человека. На вере в существование свободной воли основано правосудие, — ведь невозможно судить человека за преступление, которое он **не мог не совершить!** [292, с. 666–669].

“Логическое противоречие” — это чуть ли не сущность всей философии”, — замечает гегельянец И. Ильин [168]. Трудно не согласиться с этим утверждением, если речь идет о классической немецкой философии. Действительно, философия Канта — ее основателя — представляет собой философию **антиномическую**.

Один из наследников и продолжателей Канта — Шеллинг — также обращается к проблеме противоречия, соотношения противоположностей. Он создает **философию тождества**. Идея тождества бытия и мышления, совпадения идеального и реального, нашла удивительно точное применение в теории мифа (см. ранее). Миф — форма не только сознания, но и бытия, пусть иллюзорного, но все же бытия [132, с. 229].

Тождество противоположностей состоит не в их одинаковости, а в их взаимопереходе. Дух и Природа, Мышление и Бытие, Субъект и Объект суть противоположности, которые не существуют друг без друга и переходят друг в друга. Природа должна быть понята как зримый Дух, а Дух — как невидимая

Природа. Лишь с возникновением Субъекта действительность начинает противостоять ему в качестве Объекта. Следовательно, лишь на определенной ступени своего развития природа раздваивается на Субъект и Объект, на Мышление и Бытие. Каким же образом немыслящая Природа приходит к тому, что начинает мыслить? [224, с. 70].

Ответ на этот вопрос дает шеллингова философия искусства: "...“подражание природе” оказывается тождественным “самовыражению личности”. **Подражание природе** — главное понятие теории Шеллинга, однако он вкладывает в него совсем не тот же смысл, что Аристотель. Шеллинг указывает на то, что кризис теории подражания природе возникал только тогда, когда ее понимали односторонне — в смысле подражания **формам** природы. “Но великие художники прошлого никогда не опускались до формального подражания — они всегда вносили в искусство **понимание** природы, **духовное** начало, **внутренний** смысл. Пытаться подражать великим произведениям искусства так же бессмысленно, как и подражать формам природы, потому что перед нами лишь результаты духовной деятельности, а не сама деятельность. К тому же все великие художники исходили из духа своего времени, а история человечества представляет собой непрерывный процесс духовного развития, и каждая его новая стадия требует новых форм. Следовательно, **подлинное подражание великим художникам подразумевает творчество**. Здесь-то субъективное и объективное приходят к согласованию, и теория подражания природе обретает свой подлинный смысл: именно **творческий процесс составляет глубочайшую суть природы**. Итак, художник должен подражать не формам природы, а ее сущности — творческому процессу... (выделение автора. — *Ред.*)

Эволюционный процесс ведет от неживой природы к живой. В организме природа как бы объединяет все свои усилия, разрозненные в неживой природе. В живом мире высшим достижением является человек, и человеческая индивидуальность представляет собой высшую целостность органической природы. Внутренняя жизнь человека, история духовного раз-

вития человечества есть продолжение и высший этап творческого процесса природы. Поэтому подражание природе — если это не формальное подражание — есть то же самое, что выражение внутренней сущности человека...

Диалектика понятия “подражание природе” заключается в том, что оно оказывается вполне тождественным понятию “выражение личности”. Но в этом случае понятие выражения теряет свой обычный смысл, поскольку в творческом процессе, по Шеллингу, сознательная деятельность художника вызывает к жизни противоположную ей бессознательную силу и вступает с ней во взаимодействие. Этот аспект шеллинговой теории творчества впервые дает место интуитивным, иррациональным, алогическим компонентам художественного сознания, получившим важное место в романтическом искусстве*. Бессознательное в творческом акте символизирует также тот факт, что смысл глубокого художественного произведения, обнаруживаемый человечеством в дальнейшем, превосходит те сознательные цели, которые ставил перед собой художник” (см. заключение книги) [202, Т. 4, с. 105, 106].

Одно из положений эстетики Шеллинга таково: **“Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуюсь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка”** [400, с. 123]. Позднее, в 1880-е годы Ф. Ницше писал в своих набросках: “Один и тот же текст допускает бесчисленные истолкования: нет “правильного” истолкования” [227, с. 229].

Шеллинг пишет о подлинно художественных произведениях: “Любое из них, словно автору было присуще бесконечное

* Что касается иррациональных и алогических компонент художественного сознания и бессознательного в творческом акте, то об этом писал еще Кант: “Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве природы он дает правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого... Природа предписывает через гения правило искусству” [175, Т. 5, с. 323, 324].

количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом” [398, с. 383].

Как это возможно — вложить в произведение “некую бесконечность”?

Во-первых. “Всякое произведение искусства есть символ... Символичен и универсум в целом (как произведение искусства)”, — утверждает Шеллинг [400, с. 469]. Итак, произведение искусства есть символ, а символ может быть интерпретирован (понят, расшифрован) многообразно, вообще говоря — **бесконечным** числом способов.

О связи **символа** и **бесконечности** пишет А. Ф. Лосев: “...в понятии символа мы выдвигаем на первый план закономерное разложение той или иной модели в бесконечный ряд ее перевоплощений или ее отдельных моментов, то более, то менее близких между собою. Дело в том, что изучение огромной литературы о символе с большой принудительностью заставляет находить специфику символа именно в этом. Прочие моменты символа всегда так или иначе совпадают у теоретиков... то с аллегорией, то с эмблемой, то с метафорой... Насколько нам удалось заметить, именно эта черта, то есть модельное и закономерное, системное разложение той или иной обобщенной функции действительности в бесконечный ряд частных и единичностей, как раз и является наиболее оригинальной чертой в понятии символа” [210, с. 15].

Пушкинист и философ С. Л. Франк замечает: “Истинная поэзия... всегда **символична...** Чем она проще и менее притязательна, чем более наивно она описывает самое простое, эмпирическую действительность мира или личный душевный опыт поэта — тем более эффективна невыразимая магия искусства, превращающая простые, общеизвестные явления в символы глубочайших новых откровений, и тем полнее и убедительнее символический смысл поэтического творения” [307, с. 440, 441].

Во-вторых. Глубина **содержания** (множественность интерпретаций) обусловлена не только символизмом поэзии; она

связана и с **противоречивостью**, с единством противоположностей, воплощенном в произведении. Вот что пишет Р. Якобсон: “...в пушкинской лирике постоянно повторяются различные противопоставления — покоя и движения, свободной воли и сдержанности, жизни и смерти, — при том что нас очаровывают и ошеломляют постоянные причудливые изменения взаимоотношений между членами этих пар. Эти изменчивые отношения отражаются в непрерывной изменчивости мифа о Пушкине, которого один русский писатель (Достоевский) прославляет как вечное **воплощение смирения**, а другой (Валерий Брюсов) — столь же убедительно — как вечный **символ революции** (выделение автора. — *Ред.*). Именно это неуничтожаемое внутреннее напряжение мы и называем “бессмертием поэта” [423, с. 217, 218].

— Чем обусловлено “**внутреннее напряжение**”? — Противоречивостью и неоднозначностью текста. **Эта противоречивость позволяет вложить в произведение бесконечность смысла.**

Иногда для воплощения подобной противоречивости достаточно одного предложения. Например, в повести “Станционный смотритель” читаем: “*Ямщик, который вез его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте*” [302, Т. 5, с. 79] (см. глубокую интерпретацию этого предложения у С. Г. Бочарова (обращающегося к Гераклиту и Хайдеггеру) в работе “Бездна пространства” [66, с. 80–85].

Шеллинг создает философию тождества бытия (бессознательного) и мышления (сознательного), с точки зрения которой высшей сферой, доступной человеку, является та, где его деятельность выступает как совпадение сознательной и бессознательной деятельностей, то есть сфера художественного творчества. Именно Шеллинг создает цельную и последовательную философию искусства.

Единство истины, добра и красоты было аксиомой европейской эстетической мысли очень долго — от Сократа до Канта. Кант делает первый шаг к разъединению красоты и добра. Эстетика Канта так же антиномична, как и вся его философия в целом: **прекрасное есть символ нравственно доброго**, но

вместе с тем **прекрасное... совершенно не зависит от представления о добром** [292, с. 220].

Мысль Шеллинга движется в том же направлении. Поскольку прекрасное, по Шеллингу, оказывается совпадением противоположностей природного и нравственного, постольку оно настолько же выше нравственного, насколько целое выше одной своей стороны. Поэтому искусство, согласно Шеллингу, должно быть абсолютно свободно от всякого подчинения нравственному началу, которое, оказываясь односторонней точкой зрения, выступает как морализирование [95, с. 118, 122]. Искусство, как пишет Шеллинг, должно “порвать со всем, что носит морализирующий характер” [398, с. 385].

Этот момент его эстетики близок мыслям Пушкина, иронически относившегося к морализированию (см., напр., “Домик в Коломне”). “*Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело*”; “*Господи Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона*”, — пишет он на полях статьи П. А. Вяземского о В. А. Озерове (1825–1827). Поэзии противопоказан морализм, “*цель художества есть идеал, а не нравоучение*” [302, Т. 6, с. 124], но воплощенный идеал обладает спасительной и очистительной нравственной силой, пробуждает “чувства добрые” [339, с. 222].

Вернемся к проблеме воплощения бесконечности в произведении искусства. В деловом общении, и особенно в научных сообщениях, мы обычно стремимся избегать смысловой неоднозначности. Напротив, неоднозначная, полисемантическая структура продуктов художественного творчества — это принципиальное свойство искусства, которое отличает его от науки. В исследовании “Структура художественного текста” Ю. М. Лотман писал по этому поводу: “Научный текст тяготеет к однозначности: его содержание может оцениваться как верное или неверное. Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое. При этом чем значительнее, глубже произведение, чем дольше оно живет в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных интерпретаций”.

“...важнейшая особенность Пушкина — многозначность; количество смыслов, которые можно вложить в пределы почти каждого его произведения, кажется безграничным”, — утверждает пушкинист Е. Г. Эткинд [414, с. 469].

Каким образом достигается такая **многозначность**? — Как уже было сказано, один из способов состоит в том, чтобы сделать произведение воплощением противоречия, антиномии. Закон Дунса Скота (один из законов формальной логики) утверждает: “Из противоречия следует **любое** высказывание (“Если А и не-А, то В” (именно поэтому классическая логика запрещает противоречия). “Любое” — это и означает неисчерпаемость содержания; каждое новое поколение читателей и исследователей может усмотреть в произведении иной, новый смысл, потому что **внутренне противоречивый текст допускает различные толкования**.”

Специфику поэтической речи многие исследователи видят в использовании метафоры, а метафора есть не что иное, как воплощенное противоречие [267].

Иллюстрацией противоречивости метафор может служить стихотворение Пушкина “Роза” (1817) [302, Т. 1, с. 18]:

*Где наша **роза**,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на **лилею**
Нам укажи.*

О чем это стихотворение? **Как понимать** этот, казалось бы, такой краткий и прозрачный, текст? Каков его **смысл**? Есть два варианта ответа.

Во-первых, можно сказать, что роза и лилия — это просто два цветка. Роза есть роза, лилия есть лилия. Роза увяла, а с лилией неизвестно что случилось. Это совершенно правильный и однозначный ответ, разве что малоинтересный.

Во-вторых, можно предположить, что противопоставленные в тексте **роза** и **лилия** (в начале XIX в. произносили “лилЕя” (ударение на втором слоге)) — **символы**. Что обозначает роза? Роза обозначает девушку (утверждать это — значит впасть в противоречие)? Или роза обозначает молодость? Или радость? Или любовь? — Все эти значения возможны, и возможны многие другие. Вот что находим в “Энциклопедии символов”: “Роза — символ завершенности, полноты, совершенства, вечно меняющегося и открывающегося новыми гранями мира, любви, весны, юности, победы... Лилия — символ Благой Вести, света, чистоты, невинности, девственности, милосердия, служения Богу” [410].

Может быть, роза обозначает молодость, а лилия — зрелый возраст, когда тело увядает, а ум созревает (так сказать, роза — девушка, а лилия — бабушка); может быть, роза — тело, а лилия — душа; если вспомнить о том, что лилия — символ Благой Вести, то можно интерпретировать это стихотворение как прекрасный образец христианской духовной поэзии (роза — любовь, лилия — святость); если указать на то, что лилия — это герб французских королей, то можно придать ему политическую окраску (роза — свобода, лилия — власть) (стихотворение написано в 1817 г.; бури Французской революции (1789–1794) отбушевали совсем недавно).

Пушкин называет розу “дитя зари”; заря — алая; алый (красный) цвет связан со смехом: “красное — иноформа смеха”; возможно, роза символизирует смех (веселье), лилия — серьезность (слезы) [177, с. 102].

Правда, поэт как будто возражает против интерпретаций, в соответствии с которыми роза — это молодость (или радость):

*Не говори:
Так вянет младость!*

*Не говори:
Вот жизни радость!*

Тем не менее остается еще сколь угодно много возможных интерпретаций.

Итак, во втором случае стихотворение становится воплощением противоречия и может быть понято (истолковано, интерпретировано) многообразно; его интерпретация зависит от того, какой **смысл** читатель вложит в **символы** розы и лилии (см. обширное исследование академика М. П. Алексева “Споры о стихотворении “Роза” [9]). Поскольку имеется **бесконечно много** вариантов понимания символа, то можно заключить, что стихотворение содержит в себе **бесконечность смысла**. Великие поэты, изображая определенное явление, вместе с тем умеют задеть многие струны души; начинают звучать, так сказать, целые аккорды чувств и представлений, и каждое стихотворение становится, по словам Гейне, **тесным окошечком в бесконечность**.

Итак, отношение к противоречию может служить критерием различения двух принципиально различных областей человеческой культуры. Одна из них, — к ней относятся классическая логика, основанная на ней математика и естественные науки (“В каждой науке ровно столько науки, сколько в ней математики”, — писал Кант), — запрещает противоречие. Другая, — к ней относятся, в частности, религия, философия и поэзия, — допускает (воплощает) его.

Удивительно точно и проникновенно пишет об особенностях поэзии замечательный русский мыслитель XIX в., современник Пушкина и внимательный слушатель Шеллинга И. Киреевский: “Логическое сознание, переводя дело в слово, жизнь в формулу, схватывает предмет не вполне, уничтожает его действие на душу. Живя в этом разуме, мы живем на плане, вместо того, чтобы жить в доме... Покуда мысль ясна для разума или доступна слову, она бессильна на душу и волю. Когда же она разовьется до невыразимости, тогда только пришла в зрелость. Это невыразимое, проглядывая сквозь выражение, дает силу поэзии и музыке...” [185, с. 312, 313].

Итак, противоречие, губительное для научной теории, может быть воплощено в поэтическом тексте, придавая ему бесконечность (неисчерпаемость) смысла.

Теперь мы можем, пользуясь работой Г. Померанца, более конкретно охарактеризовать **поэтические** и **научные** истины: “Истина, которую несет искусство, — это не истина об отдельных фактах (или определенных связях между фактами), а ритм целого, “музыка сфер”, как говорили греки, ритм, схваченный образным мышлением в движении эстетически выразительных предметов (предметное искусство) или условных элементов отвлеченной выразительной системы (музыка, архитектура): что бы художник ни рисовал, подлинный предмет картины — бытие целого, полнота бытия, качественно-бесконечное, отразившееся в предмете (или условной конструкции), как солнце в капельке воды. Эта истина “полисемична”, многозначна, текуча, переливчата по самой своей природе, и в застывших терминах ее просто невозможно было бы высказать. Художник может не “пользоваться метафорами”, но сам предмет, который на первый взгляд составляет содержание картины, для него только метафора, иносказание, намек на невысказанную тайну...”

Должно быть ясно понято, что обе модели мышления упрощают действительность. Образно-ассоциативное мышление отражает мир в одном аспекте, атомарно-логическое — в другом. Мир не создан художником; но он не создан и механиком-конструктором...” [266, с. 50].

“В науке столько науки, сколько в ней искусства”, — сказал романтик Шеллинг, утверждая примат истин искусства: “...искусству надлежит быть прообразом науки, и наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству” [398, с. 387]. Еще ярче пишет об этом его супруга Каролина Шеллинг: “Нет ничего более истинного, чем художественное произведение: критика проходит, тела истлевают, системы меняются, но если мир когда-нибудь вспыхнет, как клочок бумаги, то последними искрами, уходящими в мироздание Божие, будут произведения искусства — лишь после них наступит мрак” [132, с. 106].

Родственную этой мысль высказывает Пушкин: *“Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется — цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарелись и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны. Поэтическое произведение может быть слабо, неудачно, ошибочно, — виновато уж, верно, дарование стихотворца, а не век, ушедший от него вперед”* [302, Т. 6, с. 315].

Для Шеллинга содержание искусства и философии тождественно: “Если эстетическое созерцание не что иное, как объективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный орган, беспрестанно и неуклонно все наново свидетельствующие о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светоче изначального вечного единения представлено то, что истории и природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении” [398, с. 393].

Таким образом становятся понятны многообразные связи, существовавшие между религией, философией и поэзией в эпоху Романтизма: в основе этого родства — **воплощение противоречия**. Догматы христианства, — троичность единого Бога, непорочное зачатие, воскресение из мертвых, — представляют собой антиномии, т. е. непримиримые противоречия. “Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою. **Противоречие!** Оно всегда тайна души — тайна

молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия”, — пишет богослов П. В. Флоренский [364, с. 147, 1058].

Абсурд, нелепость, бессмыслица — так выглядит противоречие с точки зрения логики (см. гл. 5). Самый последовательный вывод из противоречивости догматов христианства сделал еще один из отцов церкви, Тертуллиан: *Credo quia absurdum est* — Верую ибо нелепо (абсурдно). “В противоположность научному знанию и практической деятельности, которые теоретически или действительно всегда направлены на конечные вещи и соотношения между ними, “религиозное размышление есть лишь непосредственное сознание, что все конечное существует лишь в бесконечном и через него...Религия есть “чувство и вкус к бесконечному”, — пишет С. Л. Франк в предисловии к собственному переводу “Речей о религии” Ф. Шлейермахера [402, с. 19].

“*Религия, вечный источник поэзии у всех народов*”, — замечает Пушкин. Вспомним уже ранее изложенный тезис Шеллинга о близости истины поэзии к истине религии. Ф. Шлегель, сближая, подобно Пушкину, религию и искусство, утверждает: “Художником может быть лишь тот, у кого есть своя религия, то есть интуиция бесконечного” [313, Т. 4, с. 1].

Для Шеллинга красота — выраженная в конечном бесконечность, таким образом романтическая концепция прекрасного оказывается прямо связанной со средневековым теоцентризмом, для которого прекрасное — это воплощение Бога, атрибут которого — бесконечность.

Представление о бесконечности Бога, — общее место христианской теологии, — присутствует и в текстах Пушкина. В поэме “Полтава” читаем [302, Т. 3, с. 190]:

*И с сокрушением сердечным
Готов несчастный Кочубей
Перед всеильным, бесконечным
Излить тоску мольбы своей...*

“Поэзия есть Бог в святых мечтах земли”, — пишет В. А. Жуковский. Выдающийся русский богослов профессор В. Н. Лосский (1903–1958) утверждает: “...только поэзия спо-

собна в словах явить потустороннее... только поэзия может представить нам эту тайну; именно потому, что поэзия слово-словит и не претендует на объяснения” [212, с. 218].

Что же касается искусства вообще, то еще Аристотель отметил, что **через искусство возникает то, формы чего находятся в душе**. Пушкин формулирует это более кратко: “*душа в заветной лире*”. Человеческой душе присуща противоречивость. Уже очень давно об этом сказал великий древнеримский поэт Гай Валерий Катулл:

Да! Ненавижу и все же люблю. Как возможно, ты спросишь?
Не объясню я. Но так чувствую, смертно томясь [178, с. 130].

Итак, научные истины непротиворечивы, парадоксальные истины поэзии и религии воплощают противоречие. Не случайно Пушкин пишет в одном из набросков 1829 г.: “*Гений, парадоксов друг*”.

Противоречие может воплощаться в поэзии также на уровне стилистики: классической стилистической фигурой, едва ли не ровесницей самой поэзии, является **оксюморон** — сочетание логически враждующих понятий: “убогая роскошь наряда” (Н. А. Некрасов), “живой труп” (Л. Н. Толстой), “смотри, ей весело грустить такой нарядно обнаженной” (А. А. Ахматова) [162, с. 162].

Однако метафоры и оксюмороны — это только частные случаи воплощения противоречия в поэтическом тексте. Ему свойственна, так сказать, **глобальная противоречивость**.

Выдающийся филолог XX в. Р. Якобсон пишет, цитируя теоретика поэтического языка Дж. М. Хопкинса: “...**техника поэзии “сводится к принципу параллелизма”**: выступая в эквивалентных позициях, эквивалентные сущности встречаются друг с другом лицом к лицу.

Любая форма параллелизма есть некоторое соотношение инвариантов и переменных. Чем строже распределение инвариантов, тем более заметны и эффективны вариации. Последовательный параллелизм неизбежно активизирует все уровни языка — различительные признаки, фонемные и просодические, морфологические и синтаксические категории и формы,

лексические единицы и их семантические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность. Это выделение фонологических, грамматических и семантических структур в их многообразном переплетении не остается ограниченным пределом параллельных строк, а через их распределение распространяется на весь контекст...” (выделение автора. — *Ред.*)[423, с. 121, 122]

Действительно, сама ПРИРОДА ПОЭЗИИ ДИАЛЕКТИЧНА, т. е. предполагает ЕДИНСТВО ТОЖДЕСТВА И РАЗЛИЧИЯ, и, тем самым, **ВОПЛОЩЕНИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ**.

Что есть рифма? — Подобие **звучания** при разности **значения**.

Что есть поэтический размер? — **Одна и та же** ритмическая схема, наполняемая каждый раз **новым** содержанием. Что есть строфа? — Одна и та же структура, имеющая всякий раз иной, новый смысл. Таким образом достигается то противоречивое **соотношение инвариантов и переменных**, о котором пишет Р. Якобсон [274, гл. 6–8].

2.3. “Гений, парадоксов друг”

Пушкин и Гегель: диалектическая природа сонатной формы (“Евгений Онегин”, “Моцарт и Сальери”, “Медный всадник”)

...ум Пушкина, его мысль... выражаются прежде всего в форме его созданий.

О. А. Седакова

...индивидуальность следует искать не в элементах, а в структуре...

М. Л. Гаспаров

La poésie ... c'est bien. Mais la musique, c'est mieux. Musset. Les marrons du feu.

Введение

Общеизвестно, что в совершенном произведении искусства форма и содержание неразделимы: смысл есть воплощенная

форма. “В поэзии деление на содержание и форму принадлежит к непреодоленным, но глубоко архаическим представлениям”, — пишет Е. Г. Эткинд [414, с. 260]. В книге “Структура художественного текста” Ю. М. Лотман всесторонне обосновывает тезис о том, что поэтическая речь представляет собой структуру, значительно более сложную, чем структура естественного языка; именно эта сложность позволяет передавать большой объем информации, — значительно бóльший, чем может передать элементарная языковая структура; пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем его структуру, вне которой художественная идея немислима и, следовательно, искажаем его смысл: “Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры” [215, с. 18, 19]. “По-настоящему понимать поэзию значит понимать ее содержание... воплотившееся в единственно возможной, им обусловленной форме”, — пишет Е. Г. Эткинд [414, с. 260]

Однако литературоведение, — впрочем, как любая другая наука, — пользуется аналитическим методом. Литературоведы, как все ученые, мыслят абстрактно, т. е. (по крайней мере, на первом этапе исследования) отделяют форму от содержания. Важно, чтобы за этим последовал синтез, — соединение разделенного.

Должно быть, во времена Пушкина литературные критики обращали значительно больше внимания на содержание произведения, нежели на его форму. Анализируя критические отзывы Н. Полевого и Ф. Булгарина на “Евгения Онегина”, поэт писал в ноябре 1830 г. в предисловии к несостоявшемуся отдельному изданию последних глав романа: “...критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает” [302, Т. 6, с. 315]. В продолжение без малого двух веков положение не очень изменилось: **что** исследовано пушкинистами несравненно подробнее, чем **как**.

Известны восторженные отзывы Пушкина о стройной архитектонике “Комедии” Данте, о *планах* произведений Шекспи-

ра, Мильтона, Гете, Мольера: “*Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлетя творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гете в “Фаусте”, Мольера в “Тартюфе”*. Известно также, что отсутствие плана в поэмах Байрона и в “Горе от ума” Грибоедова было в его глазах серьезным недостатком.

Высказывания поэта о великих писателях часто дают ключ к его собственным произведениям. Их удивительно совершенная композиция уже становилась предметом специальных исследований [57, Т. 2, с. 89–235; 414, с. 253–347]. *Соразмерность (simetria), ответственность свойственна уму человеческому*, — замечает Пушкин Тем не менее “**композиция осталась наименее исследованной областью поэтики стихотворных произведений...**” [414, с. 260].

В этом разделе автор рассматривает композицию трех шедевров Пушкина, обращая особенное внимание на ее **симметрию**. “Многообразные конкретные изучения текстов привели меня к выводу, что в основе всякого произведения — и стихотворения, и поэмы — лежит симметричная структура”, — пишет Е. Г. Эткинд. Известно, что принцип симметрии лежит в основе любой художественной композиции, — и музыкальной, и поэтической, и скульптурной, и архитектурной. В частности, как музыкальное, так и поэтическое произведение записывается при помощи знаков, то есть получает пространственный геометрический образ, части которого мы можем обозревать [Там же, с. 253, 254]. Отсюда следует, что в аспекте симметрии возможны содержательные аналогии между композицией музыкальных и поэтических произведений. Эта проблема поставлена давно: уже почти столетие идет спор о возможности и правомерности применения музыковедческих концепций в литературоведении [см. например: 180].

Еще в середине позапрошлого столетия германский поэт, композитор, теоретик Отто Людвиг (1813–1865) написал о родстве формы шекспировских трагедий и сонатного allegro [429]. О **сонатной форме** у Пушкина писали музыковеды М. Г. Харлап, О. В. Соколов, Б. А. Кац. Вот что об этом писал

Л. А. Мазель: “Известно, что сонатная форма — высшая из односторонних европейских музыкальных форм. Она прочно утвердилась в результате длительного исторического процесса, впитала богатые жизненные соотношения, многочисленные художественные приемы, испытала влияния смежных искусств. Но возникал и обратный вопрос — о чертах сонатности в произведениях литературы, поэзии как результате отражения сходных жизненных ситуаций, единства корней и природы разных искусств...” [218, с. 5–7].

Художник Л. Е. Фейнберг, брат выдающегося пианиста С. Е. Фейнберга, в 70-х годах XX в. написал целую книгу (!) “Сонатная форма в поэзии Пушкина” [360, с. 252–346; 361, с. 132–163]. О высоком уровне этого исследования свидетельствует то обстоятельство, что рукопись была внимательно прочитана выдающейся пушкинисткой Т. Г. Цявловской, оставившей на полях машинописи карандашные пометки, частично воспроизведенные в публикации.

П. М. Бицилли также усматривал в пушкинской поэзии структуры, подобные сонатной форме [54, с. 49].

Очень кратко на сонатную форму трагедии “Моцарт и Сальери” указывает литературовед В. С. Непомнящий [231, с. 870]. Сонатная форма “Моцарта и Сальери” подробно рассмотрена в работах автора данной монографии [288; 292, с. 478–534].

Именно **форма** является носителем смысла и в музыке и в литературе: “...проза и поэзия, поэзия и музыка живут общими законами, которые скрыты в самой художественной ткани произведения... Смысл ...заключен не в словах и даже не между слов или между строк, если вспомнить поговорку, а между отдельными фрагментами текста, приходящими в близкое соприкосновение или сопрягающимися на отдельных пространствах повествования, смысл оказывается скрыт в связях и отношениях между ними... Глубина и красота поэтической мысли заключена не в языке, не в словесных красках только, а в красоте развития мысли, в том, как она выстроена художником...” — пишет Н. М. Фортунатов [369, с. 92, 97].

О. А. Седакова указывает на то, что **принципы мышления поэта воплощаются именно в форме поэтического произведения** [327, с. 420]. “Композиция — это концепция”, — утверждает М. А. Новикова [249, с. 12]

Предметом настоящего исследования является сонатная форма поэмы “Медный всадник” в сопоставлении с сонатной же формой трагедии “Моцарт и Сальери”, а также композиция романа в стихах “Евгений Онегин”.

2.3.1. Структура и симметрия сонатной формы

Выдающийся музыковед В. Д. Конен указывает на два принципа построения сонатной формы: **принцип бицентричности и принцип трехчастной репризности (повторности)**. Первый из них привносит в инструментальную музыку эффект драматургического конфликта (главная и побочная партии могут отождествляться с действующими лицами драмы), в соответствии со вторым центральная часть сонатной формы — экспозиция, разработка, реприза — строится по схеме A1 B A2 (видоизмененное повторение первого раздела).

Экспозиции может предшествовать вступление, после репризы возможна кода.

“...в рамках музыкальной специфики сонатно-симфоническая форма воплотила художественную логику драмы”, — замечает В. Д. Конен [191, с. 343]. “...строение сонатной формы... обусловлено особой драматургией, уподобляющей сонату крупным драматическим литературным жанрам (драмам, романам)... специфика сонатной драматургии, подлинная “сонатность”, заложена прежде всего в самой экспозиции — подобно завязке в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего развития сюжета”, — пишет музыковед Ю. Н. Тюлин [353, с. 277, 279].

Принцип бицентричности позволяет увидеть в сонатной форме своеобразный “театр двух актеров”: на языке музыковедения актеры называются “главная и побочная партии”. Освященные традицией термины “главная” и “побочная” нельзя признать удачными; они не должны вводить в заблуждение;

отнюдь не следует думать, что одна из партий **важнее** другой, — обе совершенно равноправны и одинаково значимы.

Итак, строение сонатной формы таково: деление на три части, две различные, но одинаково важные и значимые темы в первой части (экспозиции), их развитие во второй (разработке), видоизмененное возвращение к ним в третьей (репризе). Повторность (репризность) третьей части по отношению к первой указывает на возможность существования симметрии между ними, — ось симметрии проходит через разработку, находясь как правило в зоне золотого сечения (следуя примеру Е. Г. Эткинды, автор обозначает ось симметрии *m* (mirror) — зеркало).

Так называемое **золотое сечение** — т. е. деление целого на две неравные части таким образом, что целое относится к большей части так, как большая к меньшей, — представляет собой предельно общую структурную закономерность и встречается в различных искусствах очень часто. Если считать длину произведения равной единице и разделить его на четыре равные части (0–0,25; 0,25–0,5; 0,5–0,75; 0,75–1), то точка золотого сечения 0,62, разделяющая произведение на две неравные части, — принадлежит третьей четверти; таким образом сформулированный Ю. М. Лотманом в книге “Анализ поэтического текста” **закон третьей четверти** является частным случаем закона золотого сечения. В начале XX в. математик и музыкант Э. К. Розенов (1861–1935) опубликовал несколько работ о пропорции золотого сечения в музыкальных и поэтических произведениях. Многие из исследованных им музыкальных произведений были написаны в сонатной форме. Э. Розенов заметил, что кульминация произведения почти всегда находится в зоне золотого сечения (для сонатной формы она совпадает с разработкой) [316, с. 135–139] (см. также Гл. 5 “Фрактальность в поэзии”).

Рассматривая “Хроматическую фантазию и фугу” И.-С. Баха, Э. К. Розенов показывает, что закон золотого сечения может работать на разных уровнях структуры произведения: в пределах целого (произведение от начала до конца)

(если принять целое за единицу, то она будет разделена на 0,62 и 0,38); в пределах каждой из частей ($0,62 = 0,38 + 0,24$; $0,38 = 0,24 + 0,14$); в пределах каждой из получившихся частей ($0,38 = 0,24 + 0,14$; $0,24 = 0,15 + 0,09$; $0,14 = 0,09 + 0,05$ и т. д. (в названном произведении Баха Розенов отмечает шесть таких уровней). В нашей схеме указаны первые три (рис. 1).

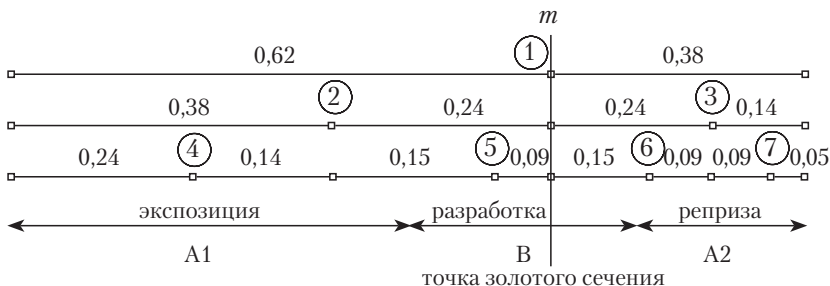


Рис. 1

Обведенные числа отмечают положение точек золотого сечения, — так называемых **структурных инвариантов**; наиболее часто встречается структурный инвариант первого порядка, — 0,62 и 0,38, — собственно золотое сечение. Белорусский исследователь Э. М. Сороко, предложивший математическую модель системы двух взаимодействующих противоположностей (автор настоящего исследования полагает, что эта модель описывает и диалектическую по своей природе сонатную форму тоже), пишет о том, что структурные инварианты указывают на рубежи и поворотные точки в развитии сюжета произведения, — в частности, кульминация находится в точке золотого сечения произведения в целом (0,62) или в непосредственной близости от нее [334].

Интересно, что даже такая предельно общая схема структурных инвариантов, как показано на рис. 1, способна предсказать некоторые особенности сонатной формы, в частности, симметричное расположение двух эпизодов экспозиции и репризы относительно точки золотого сечения целого (см. рис.1), зачастую совпадающей с кульминацией (достигаемой в разработке).

Если принять длину произведения равной единице, то каждый из этих эпизодов удален от точки золотого сечения целого на 0,24. Покажем, что **такого рода симметрия действительно наблюдается и в “Медном всаднике”, и в “Моцарте и Сальери”.**

2.3.2. Композиция трагедии “Моцарт и Сальери”

Автор полагает, что сонатная форма трагедии построена таким образом: первый монолог Сальери соответствует вступлению, первая диалогическая сцена — экспозиции, второй монолог Сальери — разработке, вторая диалогическая сцена — репризе, третий монолог Сальери — коде [292, с. 488–495].

Итак, пять разделов пушкинской трагедии (монолог–диалог–монолог–диалог–монолог) соответствуют пяти разделам сонатной формы. Оба принципа ее построения налицо. **Бицентричность:** в произведении всего два действующих лица (Моцарт и Сальери; слепой скрипач не произносит ни одного слова), образы которых предельно контрастны; они соответствуют главной и побочной партиям сонатной формы. **Трехчастная репризность:** “ядро” сонатной формы — А1 В А2 — образуют две диалогические сцены, разделенные вторым монологом Сальери. Отметим черты репризности (повторности) в построении второй диалогической сцены (в сопоставлении с первой):

1-я диалогическая сцена

Моцарт “угощает” Сальери
шуткой

Моцарт

Постой же: вот тебе,

Пей за мое здоровье.

Моцарт играет “безделицу”;

Сальери в восхищении

Моцарт уходит, Сальери остается.

2-я диалогическая сцена

Сальери угощает Моцарта
обедом

Сальери

Постой,

*Постой, постой! Ты выпил!
без меня?*

Моцарт играет Requiem;

Сальери плачет от восторга

ри — кульминация трагедии; именно в нем Сальери приходит к решению отравить Моцарта; все предшествующее развитие событий подводит его к этому решению, все последующее — представляет собой реализацию принятого решения. Кульминационность момента подчеркивается композиционным членением текста — монолог завершает сцену I.

В схеме пушкинской трагедии на рис. 2 показано, что точка золотого сечения всей пьесы в целом (143-я строка) подобна зеркалу, поставленному поперек хода действия.

Изгнание слепого скрипача (рис. 1, эпизод 2) и отравление

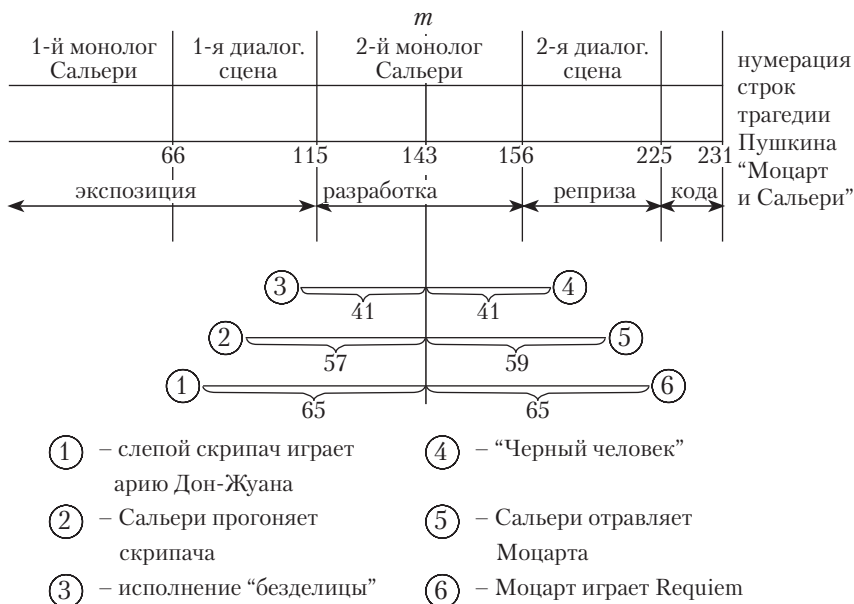


Рис. 2

Моцарта (рис. 1, эпизод 3; на рис. 2 этот эпизод обозначен 5 в кружочке) симметричны и удалены от точки золотого сечения целого на 57 и 59 строк соответственно ($231 \cdot 0,24 = 55,44$ (см. рис. 1, 2)). Это отражение предсказано общей теорией структурных инвариантов. Кроме того, в произведении присутствуют еще два отражения (не предсказываемые общей теорией структурных инвариантов).

Исполнение “безделицы” (“незапный мрак”) — отражение эпизода с черным человеком, исполнение Моцартом Requiem'a — отражение игры скрипача (см. рис. 2). Композиционное расположение этих эпизодов, — то, что они являются зеркальным отражением друг друга, — заставляет их сопоставить. Сопоставление приводит к выводу: **слепой скрипач — alter ego (отражение) Моцарта, черный человек — Сальери.**

Интересно, что отношение 41 : 65 (приблизительно 0,63) очень близко к золотому сечению (0,62).

Второй монолог Сальери — кульминация трагедии; он соответствует разработке сонатной формы. Выше уже было сказано о том, что кульминация сонатной формы зачастую достигается именно в разработке [316]. Итак, **по содержанию** музыка и поэзия очень отличаются друг от друга, но **принципы формообразования** в них могут быть тождественными.

Нетрудно заметить, что указанная на рис. 2 система отражений — не единственное “зеркало” в структуре произведения. Положение еще одного “зеркала” легко определить, обратив внимание на знаменитую реплику Моцарта из сцены II: “...гений и злодейство — две вещи несовместные” (200–201 строки). Сальери повторяет эти слова (227–228 строки). Следовательно, можно предположить, что еще одно “зеркало” посередине, между этими эпизодами — 214 строка. Тогда становится понятно, что финальный вопрос Сальери о Бонаротти — отражение вопроса Моцарта “Ах, правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?”, а его здравица “За твоё **здоровье**, друг, за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии” — отражение его же реплики “Но я нынче **нездоров**, мне что-то тяжело; пойду засну”.

Наконец, третье “зеркало” находится точно посередине произведения, — знаменательно совпадение ключевых слов первого и третьего монологов Сальери, симметричных относительно кульминационного второго:

Все говорят: **НЕТ ПРАВДЫ** на земле Первый монолог

.....

Где ж **ПРАВОТА**, когда священный дар,

Когда бессмертный ГЕНИЙ — не в награду
Любви горящей.....
.....О МОЦАРТ, МОЦАРТ!

Ты заснешь Третий монолог
Надолго, МОЦАРТ! Но ужель он ПРАВ,
И я не ГЕНИЙ? ГЕНИЙ и злодейство
Две вещи несовместные. НЕПРАВДА!

Пушкин пишет о вдохновении и восторге (“Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”): *“Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Критик смешивает вдохновение с восторгом. Нет; решительно нет: восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части(и) в их отношении к целому”* [302, Т. 6, с. 239].

Итак, восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому, а вдохновение — предполагает! И “Моцарт и Сальери”, и “Медный всадник” — произведения с глубоко продуманным, стройным планом (*“единный план “Ада” есть уже плод высокого гения”* — пишет Пушкин о Данте в той же заметке); оба произведения *воплощают силу ума, располагающую части в их отношении к целому*, — следовательно, мы с полным правом можем назвать их **ВДОХНОВЕННЫМИ!**

Может быть, план сочинения является вдохновенному поэту в творческом сне подобно тому, как он встает перед мысленным взором композитора? Известно, что у некоторых великих композиторов (например, у Бетховена и Чайковского) была привычка фиксировать течение музыки словесно. Кроме того, композиторы обладают способностью увидеть еще не записанное произведение в его целостности, охватить его единым “взглядом”, как бы с птичьего полета. Это описано в известном (правда, документально не подтвержденном) письме Моцарта: “...произведение становится в голове уже почти совсем готовым, так что я обзираю его зараз в моем духе, как прекрас-

ную картину или прекрасного человека, **и не одно после другого, как это должно быть впоследствии, но все зараз.** Это пир! Весь этот процесс происходит во мне, как в крепком сладостном сне”. Имеются совершенно аналогичные (документально подтвержденные) свидетельства Бетховена, Шумана, Чайковского, Верди, Глинки, Онеггера, Хиндемита (выделение автора. — *Ред.*) [221, с. 78–80].

В пушкиноведении давно поставлена проблема “Пушкин и музыка” [см. например: 246, с. 4]. В. С. Непомнящий называет творчество поэта **“временем, облеченным в слово”**. Не будет преувеличением назвать процессуальную по своей природе сонатную форму **временем, облеченным в звук**. Я полагаю, что сонатная форма трагедии и поэмы свидетельствует об имманентной музыкальности Пушкина полнее и глубже, нежели многочисленные свидетельства современников о его знакомстве с произведениями великих композиторов.

Какой еще вывод можно сделать, основываясь на существовании отражений? Может быть, следующий: **творческий метод Пушкина подобен шекспировскому** [292, 499–502]; (см. также 4.3).

Таким образом, интуиция сонатной формы могла возникнуть у Пушкина не только вследствие его знакомства с сочинениями выдающихся композиторов (в первую очередь венских классиков), но и как результат внимательного чтения Шекспира (уже было сказано об исследованиях О. Людвига, написавшего о родстве формы шекспировских трагедий с сонатной формой).

Необходимо отметить, что о **симметричности пушкинской композиции** еще в середине XX в. писали Н. М. Дружинина (возводившая ее к традиции античной драматургии) и Д. Д. Благой [57, Т. 2, с. 89–235; 150, Т. 150, с. 13].

2.3.3. Композиция поэмы “Медный всадник”

Несколько поколений пушкинистов обращались к изучению поэмы “Медный всадник”; ей посвящены по меньшей мере семь (!) монографий на русском языке (А. Белый, Г. В. Макаровская,

Ю. Борев, А. Л. Осповат и Р. Д. Тименчик, А. Н. Архангельский, А. О. Панич, А. Б. Перзеке) и великое множество статей. Во всех этих исследованиях (за исключением пионерской стиховедческой работы Андрея Белого) речь идет о **содержательных** аспектах пушкинского текста (что); только в двух работах, принадлежащих, правда, не филологам, а выдающимся музыковедам, трактуется проблема **формы** этого произведения (**как**) [218, с. 5–7; 380]. Впрочем, еще С. М. Бонди (самый, может быть, близкий к музыке среди выдающихся пушкинистов) написал о МУЗЫКАЛЬНОЙ природе пушкинской поэмы: “Особый характер придает поэме применение приемов почти музыкального строения образов: повторение, с некоторыми вариациями, одних и тех же слов и выражений (сторожевые львы над крыльцом дома, образ памятника...), проведение через всю поэму в разных изменениях одного и того же тематического мотива — дождя и ветра, Невы...” [302, Т. 3, с. 466].

“Моцарт и Сальери” представляет собой хрестоматийно ясный образец сонатной формы: оба принципа ее построения — и бицентричность, и трехчастная репризность — воплощены с предельной отчетливостью.

Что же касается “Медного всадника”, то это случай гораздо более сложный. М. Харлап и Л. Мазель предлагают уподобить первую часть поэмы (после вступления) экспозиции, вторую часть — разработке, репризе и коде. Памятник Петру (*кумир на бронзовом коне*) трактуется как центральный момент побочной партии, образ Евгения — главная партия. Эти соображения убедительны и хорошо аргументированы, однако нельзя не согласиться с тем, что, в отличие от “Моцарт и Сальери”, структура поэмы не двойственна, а **тройственна**; в ней не два, а три главных участника действия — Евгений, Петр и стихии (прежде всего вода (Нева), но также и ветер). Этот “тройственный конфликт”. — власти и природы, природы и человека, человека и власти, — лежит в основе сюжета поэмы [67, с. 361–372].

Таким образом, с первого взгляда кажется, что в “Медном всаднике” воплощен только второй из принципов построения сонатной формы, — трехчастная репризность. Тем не менее не-

обходимая для сонатности двойственность (принцип бицентризма) воплощена в тексте многообразно; все три символических “персонажа” поэмы **двоятся** [133, с. 102–136]. Во Вступлении к поэме фигурирует живой Петр, в основном тексте — памятник, “*кумир на бронзовом коне*”; “*Невы державное течение*” и Нева, которая, “*как зверь остервенясь, на город кинулась*”; Евгений разумный и Евгений безумный, Петроград под “*золотыми небесами*” белой ночи и Петроград “*омраченный*”. Размышляя о композиции конфликта в поэме, О. А. Седакова пишет о том, что следует отказаться от закрепления его за персонажами и замечает: “Медный всадник” двутемен. Раздвоенность пронизывает всю ткань петербургской повести” [325, Т. 2, с. 457–489].

Очень важный аспект раздвоенности “Медного всадника” — оппозиция РАЗУМ — БЕЗУМИЕ. При этом ВСЕ ТРИ персонажа могут находиться, так сказать, в модусе разумности и в модусе безумия. В экспозиции “безумна” бушующая Нева, а Петр и Евгений — “разумны” (и неподвижны); в репризе — “безумны” (и приходят в движение) Петр и Евгений, а Нева — “разумна” (наводнения нет).

Известно, какое громадное значение имела для Пушкина проблема РАЗУМ-БЕЗУМИЕ [289, с. 7–13] (см. также завершение разд. 1 данной главы), как длительно он размышлял о ней, и как часто создавал образы безумцев (Мария, Германн, Евгений; лирический шедевр “Не дай мне Бог сойти с ума...”; в маленьких трагедиях Барон — Альбера, Сальери — Моцарта, Священник — Председателя, Дона Анна — Дон Гуана называет **безумцем**). Образ безумца Евгения создавался одновременно с образом безумца Германна, — осенью 1833 г. “Медный всадник” и “Пиковая дама” были написаны одновременно [22, с. 4].

М. Харлап и Л. Мазель указывают на границы разделов сонатной формы в “Медном всаднике”: первая часть поэмы — экспозиция (97–259) (цифры — номера строк); разработка (260–347) — от начала части второй до “*Несчастье невских берегов*”; далее и до конца — реприза.

В поэме 481 строка; вычислим точку золотого сечения —
 $481 \cdot 0,62 = 298,22$;

298 – 299 строки:

..... *бежит*

298 *В места знакомые. Глядит,*

299 *Узнать не может. Вид ужасный!*

Это начало кульминации; я полагаю, что кульминационная зона, представляющая собой фрагмент разработки сонатной формы, завершается 323–324-й строками (*“И вдруг, удара в лоб рукою, Захохотал”*). Таким образом, кульминация делит произведение на две неравные части, первая из которых может быть названа “зоной разума”, вторая — “зоной безумия” (рис. 3).

Разумеется, возникает вопрос о том, нет ли в “Медном всаднике” таких же отражений, как в “Моцарт и Сальери”. Есть, и “зеркал” по меньшей мере два. Первое находится в точности посередине текста — последние строки поэмы, таким образом, соперегаются с начальными — Петр уподобляется Богу. Об этом

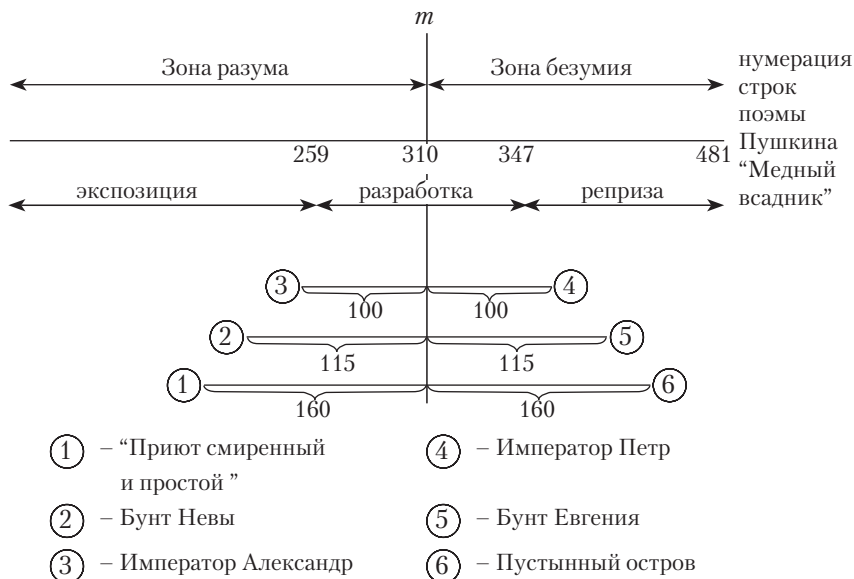


Рис. 3

пишет в своем исследовании А. О. Панич: “Петр у Пушкина претендует не более и не менее чем на повторный акт сотворения мира, т. е. стремится выступить, в своей “земной” ситуации, в роли самого Бога, “Творца неба и земли” [254, с. 10, 11].

Что же касается второго, то автор поэмы дает прямое указание на местоположение оси симметрии (зеркала, *mirror*). Подобно тому, как это было в “Моцарте и Сальери”, одна из строк повторяется буквально (“С поднятой лапой, как живые”): это строки 223 и 398.

$$398 - 223 = 175$$

$$175 : 2 = 87,5$$

$$223 + 87,5 = 310,5$$

Следовательно, ось симметрии проходит через 310–311 строки:

..... *ждет его*

310 *Судьба с неведомым известьем*

311 *Как с запечатанным письмом.*

Это один из моментов кульминации, — момент краткого неустойчивого равновесия между разумом и безумием, минувшим счастьем и грядущим горем. Обратим внимание на то, что, в отличие от случая “Моцарта и Сальери”, положение этого “зеркала” (*m*) в “Медном всаднике” не совпадает с точкой золотого сечения целого (298–299 строки).

Вспомним о том, что общая теория структурных инвариантов предсказывает симметрию двух эпизодов экспозиции и репризы, удаленных от кульминации на 0,24 от общего объема произведения (см. рис.1, 3).

$$481 \cdot 0,24 = 115,44.$$

Эпизод 2: 310 – 115 = 195 — это картина наводнения (182–201 — “бунт Невы”).

Эпизод 3 : 310 + 115 = 425 — это бунт Евгения (424–455) (на рис. 3 он обозначен 5 в кружочке).

Нетрудно заметить еще три отражения (не предсказываемые общей теорией структурных инвариантов):

$$310 - 40 = 270 \text{ (звуки “безумия Невы”; вопли, скрежет, вой)}$$

$$310 + 40 = 350 \text{ — безумие Евгения:}$$

349 ...его смятенный ум
 350 Против ужасных потрясений
 351 Не устоял. Мятежный шум
 352 Невы и ветров раздавался
 353 В его ушах.....
 310 – 100 = 210 – эпизод императора Александра (202–219)
 310 + 100 = 410 – эпизод императора Петра (410–423)
 310 – 160 = 150 – “Приют смиренный и простой”
 310 + 160 = 470 – “...пустынный остров”
 469 Или чиновник посетит,
 470 Гуляя в лодке в воскресенье
 471 Пустынный остров...

Попробуем интерпретировать эти отражения. Изоморфное расположение двух эпизодов в структуре произведения (в частности, зеркальная симметрия их относительно некоторой оси) указывает на необходимость их СОПОСТАВЛЕНИЯ. Ведь что такое **понимание**? – Не что иное, как **уподобление** (Пушкин пишет “**соображение**”): “Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных” [302, Т. 6, с. 18]. Итак, ОБЪЯСНЕНИЕ достигается через СООБРАЖЕНИЕ (т. е. СРАВНЕНИЕ, СОПОСТАВЛЕНИЕ). Композиция поэмы указывает нам на объекты (в частности, на зеркальные отражения), которые необходимо сравнивать, сопоставлять друг с другом: это сравнение — ключ к пониманию*.

Для понимания мощного и властного императора Петра (*Какая дума на челе! Какая сила в нем сокрыта!*) необходимо сравнить его со смущенным и скорбным императором Александром (*На балкон, печален, смутен вышел он и молвил: “С Божией стихией царям не совладеть”*): именно это сравнение мы видим в исследовании Ю. Борева [63, с. 303]. Впрочем, впервые на это указал еще А. И. Гербстман в 1963 г.: “Александр противопо-

* Сравните: “В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа)” [40, с. 362].

ставлен Петру — и это противопоставление образует идейную ось произведения, самую сердцевину поэмы” [105, с. 77–88].

Симметрия строк 150 и 470 проясняет смысл слов Евгения о “*приюте смиренном и простом*”: им оказывается могила на “*пустынном острове*”. “*Мятежный шум Невы и ветров*” раздастся в ушах безумного Евгения (симметрия 270 и 350 строк), указывая на связь его безумия с возмущением стихии.

Итак, зеркально симметричные эпизоды (отражения), подобно рифмующимся словам, должны быть сопоставлены в смысловом отношении друг с другом.

На что, например, указывает симметрия эпизодов 2 (картина наводнения) и 3 (бунт Евгения) (см. рис.1, 3)? Разве не на то, что бунт Евгения подобен бунту Невы? Именно к такому выводу приходит Ю. Боров в финале своего исследования: “Нева металась, как больной” — как больной безумец Евгений, и, как он, река бунтует против Петра... оставаясь сама собой, река вдруг перевоплощается в державную силу, а потом в силу противопетровскую, мятежную, она сближается то с Евгением, то с Петром, то с конем Медного всадника, то с народным бунтом” [63, с. 382, 383]. “Подобно тому как поставленное под рифму слово предполагает мысленный перебор множества разнящихся друг от друга по смыслу других слов... ..так и на более сложном уровне рождения поэтического образа в сознании поэта проходил ассоциативный ряд картин и понятий...”, — пишет пушкинист С. А. Фомичев [367, с. 6]. Впрочем, первым об этом написал еще С. П. Шевырев (тот самый Шевырев, который, по словам Пушкина “принадлежит к молодой школе московских литераторов, школе, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии” и который “заслужил одобрительное внимание великого Гете” (см. введение к данной главе)) в 1841 г.: “...есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потоке столицы, и между хаосом ума, пораженного утратою. Здесь, по нашему мнению, главная мысль, зерно и единство художественного создания...” [цит. по: 251, с. 85]. Бунт Евгения есть метафора бунта Невы. **Обратим внимание на то, что этот метафоризм обусловлен композиционно.**

Тексту поэмы вообще присущ глобальный метафоризм; в ее поэтическом мире каждый из трех персонажей поэмы сближается с другими [63, с. 382–391]. Евгений есть Евгений, но иногда он сближается то с Петром, то с Невой; Нева есть Нева, но иногда сближается то с Евгением, то с Петром: “Нева державна, как Петр, безумна и мятежна, как Евгений. Река сопрягает бедного безумца с царем и делает их сравнимыми, сопоставимыми и известными качествами даже “перетекающими” друг в друга” [Там же, с. 383].

В этом поэтическом тексте законы логики и работают (“*Проществование, описанной в сей повести, основано на истине*”, — пишет Пушкин в предисловии к поэме) и не работают (в силу глобального метафоризма, несовместимого с одним из законов классической логики — законом тождества). Таким образом, несравненное искусство поэта позволяет воспринимать текст этой самой совершенной его поэмы как сугубо реалистический (многие пушкинисты писали об эволюции Пушкина от классицизма через романтизм к реализму) и, — вместе с тем, — как фантастический, метафорический, символический.

Обращаясь к принципу дополнительности Бора, В. В. Налимов показал, что логичность и метафоричность текста — это два **дополняющих** друг друга его проявления [240; 242].

В 1922 г. О. Э. Мандельштам в статье “О природе слова” описал две ситуации, противоположные друг другу:

1. Многозначное слово символистов: “...роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т. д. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием... Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой”.

2. Однозначное слово акмеистов: “Акмеизм возник из отталкивания: Прочь от символизма, да здравствует живая роза! — таков был его первоначальный лозунг” [223, с. 65, 261].

На вершинах поэзии эти противоположности сливаются в единство. Наиболее поздняя, написанная в 1833 г. поэма является вершинным, самым совершенным произведением поэта [165, с. 147]. “В художественном отношении “Медный всадник” представляет собою чудо искусства”, — пишет С. М. Бон-

ди [302, Т. 3, с. 466]. То же можно сказать о “Моцарте и Сальери”. Почему это так? — Потому, что в этих произведениях форма и содержание идеально соответствуют друг другу: “...органическое единство и тождество идеи с формой и формы с идеею бывает достоянием только одной гениальности” [42, Т. 9, с. 535]. “Совершенно произведение, в котором внешняя форма адекватна идее”, — пишет П. М. Бицилли в работе “Образ совершенства” [54, с. 377].

2.3.4. О смысле сонатной формы: Пушкин, Достоевский, Чехов

И только есть вопрос и больше ничего.

А. Пушкин. Анджело

*Противоречие есть критерий истины,
отсутствие противоречия — критерий
заблуждения.*

Г. В. Ф. Гегель

В 1997 г. В. С. Непомнящий высказал предположение о том, что трагедия Пушкина “Моцарт и Сальери” написана в сонатной форме [231, с. 870]. Выше автор этих строк подробно обосновал предположение выдающегося пушкиниста.

Хорошо известно, что этическая проблематика романа Достоевского “Преступление и наказание” очень близка проблематике пушкинской трагедии: вопрос Раскольникова “Тварь ли я дрожащая или право имею?” — это все тот же финальный вопрос Сальери о совместимости гения и злодейства, о том, может ли незаурядный человек ради благой цели преступить нравственный закон (словосочетание *дрожащая тварь* — пушкинское; см. первое стихотворение цикла “Подражания Корану”).

Музыковед А. А. Альшванг в работе “Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом” пишет о сонатной форме первой части романа: “...первая часть романа “Преступление и наказание”, подобно первой части музыкальной симфонии, построена в сонатной форме” [11, Т. 1, с. 88].

В 1960 г., к столетию А. П. Чехова, Д. Д. Шостакович опубликовал о нем небольшую статью. “Повесть Чехова “Черный монах” я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме”, — пишет великий композитор [403]. Литературовед Н. М. Фортунатов в обширной работе “О чеховской прозе” подробно обосновывает суждение композитора [370, с. 105–134].

Сонатная форма (гораздо лучше исследованная в музыке, нежели в литературе), появляется в европейском искусстве сравнительно поздно — не ранее эпохи Возрождения. Особенно важное значение она приобретает в эпоху романтизма. Романтики называли музыку **небом над всеми искусствами** и требовали музыкальности от других искусств, в частности, от литературы.

Исследователь немецкого романтизма литературовед Н. Я. Берковский пишет: “Романтизм был обобщенным отражением революции. Ни в Германии, ни в других странах романтики не изображали революцию. Я бы так сказал: они не изображали революцию, а выразили ее. А очень часто выразить — более высокая задача, чем изобразить. Романтики все направлялись к этой цели: выразить непрерывно, неумолимо творимую жизнь.

Итак, основная внутренняя тема романтизма — творимая жизнь, жизнь как непрерывное творческое движение. Характерным образом романтики, которые были внимательны ко всем искусствам, превыше всего ставили музыку. Это эпоха чрезвычайно напряженного культа музыки... Почему романтики выдвигали музыку? Они считали, что творимую жизнь ближе всего способна передать музыка. Музыка, как они говорили, это жизнь самой жизни. У них имелся существенный критерий — музыкальность. Они требовали музыкальности от живописи и от литературы... речь шла о музыкальности впечатлений, чтобы качество впечатлений было сходным.

Музыкальность передавала мир становящийся, мир при вас, на ваших глазах создаваемый...” [50, с. 35, 36].

Именно музыку О. Шпенглер считает наиболее адекватным воплощением всей вообще новоевропейской культуры. — По-

чему? — Потому что музыка наиболее совершенно передает движение, изменение, развитие, становление.

Что есть музыка? — Это искусство звука. Но, подобно тому как “живопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах”*, точно так же и музыка не сводится к звукам, а воплощает некую реальность, которую можно было бы назвать “духовными понятиями”, “мыслями”, “идеями” или как-нибудь еще.

В этом отношении музыка подобна речи. Ведь когда актер читает вслух стихотворение, то его искусство тоже можно назвать “искусством звука”; человеческая речь — это тоже звуки, гласные и согласные. Правда, они объединяются в слова, слова — в предложения, предложения — в связный осмысленный текст**.

Нечто подобное имеет место и в музыке.

Звуки музыкального произведения различаются не только по абсолютной высоте, но и по значению в развитии музыкальной мысли. Слух легко отличает звуки, на которых можно остановиться, закончить мелодию (они называются “устойчивыми тонами” или “устоями”), от звуков, которые, напротив, требуют дальнейшего движения (“неустойчивые тоны” или “неустой”). **Различие роли тонов и их взаимоподчинение является непременным свойством музыки, обеспечивающим логическую основу ее восприятия.**

Звуковысотная система сопряжения тонов на основе их логического соподчинения называется **ладом**. Вообще говоря, лад есть интонационный комплекс, связанный с мировоззрением соответствующей эпохи: например, средневековые лады — отображение сознания феодальной эпохи с ее замкнутостью и застылостью, а система **мажор – минор** — выражение **динамизма** музыкального сознания европейского нового времени. На

* Это определение принадлежит великому французскому художнику-классицисту XVII в. Н. Пуссену [319, с. 64, 65].

** Вот что пишет современный исследователь: “Феноменологически мышление — это процесс построения из простых знаковых систем более сложных, внешне это как раз и находит свое выражение в иерархической структуре языка” [240, с. 49]

гранях больших исторических эпох (например, на рубеже XVI–XVII вв., или XIX–XX вв.), когда изменяется образ мира в восприятии людей, происходят “интонационные кризисы” и искусство музыки радикально обновляется [383, с. 131].

Лад как логическая система в известном смысле может быть уподоблен системе соподчинения слов в грамматической организации словесной речи. Ряд слов-понятий не образует осмысленной фразы вне определенного их соподчинения. Представим себе ряд слов: музыка, служанка, поэзия. Вне грамматического согласования они никак не объединяются друг с другом. Но будучи спаяны определенным соподчинением, выявляющим грамматическую роль (функцию) каждого из них, они способны выразить творческий девиз великого композитора Глюка: “Музыка — служанка поэзии”.

Подобно этому и в музыке ряд звуков не создаст осмысленной интонации вне ладовой организации, выявляющей их логическую неравноправность, “главенство” одних и “подчиненность” других. Наиболее общая для всех ладовых систем форма функциональных отношений — это соотношение устойчивости и неустойчивости. Устойчивость — функция торможения: она создает ощущение потенциального покоя, возможности остановить движение, — это функция статическая. Устойчивый тон никуда не тяготеет, а, напротив, сам к себе как бы притягивает другие тоны. Центральный устой лада называется тоникой.

Неустойчивость — функция движения: она требует продолжения развития, это функция динамическая. Неустойчивые тоны направлены к центру из самых разных точек. Поэтому неустойчивость многозначна, многообразна: она может охватывать самые различные формы движения к устою. Неустойчиво в ладу все, что не является тоникой [197, с. 59, 60]. Ясно ощущаемое тяготение неустоя к устою — главный источник выразительности в классической европейской музыке XVII–XIX вв.; именно оно позволяет музыке воплощать изменение, движение, становление, становится драматичной и процессуальной.

“...по традиции, идущей издревле, музыку признают наиболее обобщенным, абстрактным искусством — художественным

эквивалентом философии и математики... Музыка есть модель чистого мышления”, — пишет современный исследователь [389, с. 23, 29].

В рамках мажороминорной ладогармонической системы, выражающей **динамизм** музыкального сознания европейского нового времени, формируется и достигает апогея в творчестве Бетховена **сонатная форма**, смысл которой заключается в борьбе противоположностей. “В полной мере “философией” симфония и соната становятся у Бетховена... Идея сонаты-симфонии — это идея истории и ее смысла: идея философская. Недаром в литературе о музыке в связи с симфонизмом появилось понятие “абсолютной музыки” — аналог представлений об “абсолютной философии”, трактующей в духе систем XIX века, в частности Гегелевской, о конечном смысле универсума”, — замечает Т. В. Чередниченко в работе “Музыка в истории культуры” [390, с. 68, 69].

Указывая на глобальное, отнюдь не ограничивающееся музыкой, значение сонатной формы, замечательный французский писатель и выдающийся музыковед Р. Роллан сравнивает ее с формой готического собора или античного храма: “Так же, как в форме греческого храма или готического собора подводится итог всему — еще горящему — пламени миллионов угасших жизней, так же **целый возраст европейского духа, почти весь девятнадцатый век сосредоточивается в музыке под видом “сонатной формы”...**” (выделение автора. — *Ред.*) [126, с. 179; цитата по: 318, Т. 15].

Как развивается европейская музыка? Если взглянуть на этот процесс, так сказать, с птичьего полета и рассмотреть длительный промежуток времени — от средневековья до современности, то можно выделить три эпохи: первая — от средневековья до XVII в., вторая — от XVII в. до конца XIX в., третья — XX–XXI вв.

Несколько ладов средневековой европейской музыкальной системы сливаются к началу нового времени в два лада — **мажорный** (синтез ионийского, лидийского и миксолидийского) и **минорный** (синтез дорийского, фригийского и эолийского)

[110, с. 344–379]. С XVII в. в европейской музыке наступает эпоха мажора и минора, мыслимых **как противоположности**: с мажором связывают радостные эмоции, с минором — грустные.

От XVII до XIX века — от И. С. Баха до Р. Вагнера, — длится эпоха мажороминора (тональная музыка). Последний этап развития европейской музыкальной системы — переход от мажороминора к двенадцатитоновой системе (додекафония, атональная музыка) [Там же, с. 344–379]. “...мажор и минор исчезли. Шенберг образно выразил это так: “Из двуполости возник сверхпол!”, — так характеризует переход от второй эпохи к третьей друг и сподвижник создателя двенадцатитоновой системы композиции А. Шенберга композитор Антон фон Веберн [79, с. 52].

Таким образом, европейская музыка движется от **многих** ладов средневековья к **дуальной (двойственной)** системе мажора и минора, мыслимых как противоположности и от нее — к атональной музыке: **много — два — один**.

Сонатная форма возникает и достигает высокого развития именно в пределах второго этапа. Мажор и минор относятся друг к другу как утверждение и отрицание, как “да” и “нет”. Таким образом, мажороминорная ладогармоническая система подобна философской системе Канта, которая тоже ведь двойственна (дуалистична) и строится на **антиномиях**, — непримиримых противоречиях: “Кант совершает великое открытие; он обнаруживает диалектическую, то есть внутренне противоречивую, природу разума: “... **в основе всего нашего мировоззрения лежит некая антиномия**” [80, с. 107].

Классическая немецкая философия развивается от антиномизма Канта к диалектике Гегеля: ее центральная проблема — проблема противоречия.

Чтобы ответить на вопрос о смысле сонатной формы НЕОБХОДИМО ВЫЙТИ ЗА ПРЕДЕЛЫ музыки и литературы как отдельных, специфических видов искусства и обратиться к целостному, интегральному знанию об эпохе, которое может дать только ФИЛОСОФИЯ — ведь, по словам Гегеля, “философия есть... современная ей эпоха, постигнутая в мышлении”.

Важно, что главная и побочная партии в сонатной форме могут воплощать противоположности, противоречить друг другу: таким образом, произведение, написанное в сонатной форме, может стать воплощением принципа совпадения противоположностей (*principium coincidentiae oppositorum*), этого фундамента гегелевской диалектики. Действительно, выдающийся музыковед Б. В. Асафьев отмечает связь сонатной формы с одновременным ей явлением — с диалектикой Гегеля: “Если за исходный пункт кристаллизации сонатно-симфонического аллегро в типичном его облике... взять творчество мангеймцев, Гайдна... и сыновей Баха, то быстрая эволюция и яркий рост этого вида музыкального становления... совпадает с эпохой “бурных стремлений” (*Sturm und Drang*, “буря и натиск”. — *А. П.*) в Германии и освободительных течений во Франции, приведших к великой революции. Это — эпоха смелых дерзаний и противоречий... музыка должна была идти вслед за современностью и... она действительно пошла за ней, создав форму, в которой *principium coincidentiae oppositorum* (лат. — принцип совпадения противоположностей) и **конфликт** — как действующие силы, проявляющие себя в контрастных образах, — становятся руководящими силами движения. Бетховен (1770–1827), современник Гегеля (1770–1831), выявил **диалектику сонатности...**” (выделение автора. — *Ред.*) [23, с. 144, 145].

Математическая модель системы двух взаимодействующих противоположностей позволяет объяснить присутствие в сонатной форме пропорций золотого сечения (см. Математическое приложение 1).

Знаменательно, что Бетховен (1770–1827), в творчестве которого развитие сонатной формы достигает апогея, и создатель диалектики Гегель (1770–1831) — ровесники. Б. В. Асафьев не случайно подчеркивает эту подробность.

Творчество Пушкина можно сблизить с таким масштабным явлением, как диалектика его старшего современника Гегеля*.

* Современные исследователи целую главу монографии называют так: “Музыка как модель диалектики” [363, с. 174–193].

Еще в 1821 г. Пушкин поставил себе цель: “В просвещении встать с веком наравне”. К 1830 г. цель была достигнута. Склад пушкинского мышления находится на уровне самых высоких философских достижений эпохи: композиция “Моцарта и Сальери” и “Медного всадника” свидетельствует о том, что поэт мыслит *диалектически*.

Согласно А. Ф. Лосеву, наивысшее достижение классической немецкой философии — гегелевская диалектика; центральная категория диалектики — противоречие; художественное воплощение противоречия — драматургический конфликт; идея конфликта и его разрешения воплощена в классической европейской музыке XVII–XIX вв. и форма этого воплощения — сонатная [191].

Л. Е. Фейнберг подчеркивает в высшей степени объективный характер сонатной формы: “Сонатная форма, этот шедевр логического раскрытия, никем не была “изобретена”... Сонатная форма — метод музыкального мышления... Идея сонатной формы *носила в воздухе*”. Исследователь убежден в том, что Пушкин *не знал* о существовании этой музыкальной формы, что она проникла в его поэзию “только как результат гениальной интуиции” [361, с. 295–297].

Не будем спорить с этим утверждением. Тем интереснее ситуация! **Перед нами — одновременное воплощение одной и той же философской концепции в различных областях культуры — в музыке венских классиков, в поэзии Пушкина и в классической немецкой философии.**

“Когда ищут соответствий между музыкально построенными литературными созданиями и т. н. музыкальными формами ... непременно нужно от таких “форм” восходить на некоторый более высокий уровень — тот, где между построением *смысла в его полноте*, соответственно в литературных / поэтических и музыкальных произведениях, будут выявляться действительно оправданные параллелизмы внутреннего свойства”, — пишет А. В. Михайлов [цит. по: 195].

Отметим, что сонатная форма в творчестве Пушкина имеет свою историю. Л. Мазель в вышеупомянутой работе пишет о

том, что М. Харлап находил черты сонатной формы и в романе “Евгений Онегин”: “Новое соотношение двух героев в конце романа очевидно... ученый обнаруживает в последовательности восьми глав все основные разделы сонатной формы. Первая глава — экспозиция Онегина — служит главной партией. Вторую можно считать связующей: появляется Ленский, и уже говорится о Татьяне, хотя она еще не выступает как действующее лицо. Третья глава — побочная партия: влюбленная Татьяна и ее письмо. Четвертая — заключительная партия: встреча Онегина и Татьяны в саду (сонатные заключительные партии часто объединяют черты главной и побочной). Пятая, шестая и седьмая главы соответствуют разработке, полной всевозможных событий... Восьмая глава — сжатая реприза: главные герои встречаются вновь, но их взаимоотношения сменяются противоположными” [218, с. 5–7].

Действительно, в пушкинском романе есть и бицентризм (Онегин и Татьяна) и трехчастная репризность (ДВЕ встречи главных героев). Однако нетрудно увидеть, что сонатная форма в романе сильно искажена и непропорциональна, потому, что “первоначальный замысел Пушкина был резко искажен по причинам, от поэта не зависевшим (вынужденное изъятие из него целой главы, ряда строф)” [302, Т. 4, с. 466], и потому, что “Онегин” создавался на протяжении длительного времени (более восьми лет) и форма его изменялась в процессе возникновения. Может быть, именно поэтому автору не удалось найти в нем отражения, подобные тем, какие имеются в “Моцарте и Сальери” и “Медном всаднике”. Болдинской осенью 1830 г. Пушкин составил Оглавление романа в стихах — три части по три песни в каждой (см. 4.2): конечно, подобное тройственное деление восходит к “тройственной поэме” Данте, но укажем и на то, что тройственность присуща сонатной форме тоже (экспозиция, разработка, реприза).

Итак, “Евгений Онегин”, “Моцарт и Сальери” и “Медный всадник” представляют собой ряд произведений, красноречиво демонстрирующий ПРОЦЕСС ОВЛАДЕНИЯ Пушкиным сонатной формой. Искаженная и непропорциональная в “Онеги-

не”, она становится классически стройной в “Моцарте и Сальери” и, сохраняя эту стройность, — еще и изощренно-виртуозной в “Медном всаднике”. “...поэтическая мысль, по-видимому, была для Пушкина отчасти сродни мысли музыкальной. Когда Моцарт говорит: “И в голову пришли мне две-три мысли”, он имеет в виду мелодию, которая не может быть исчерпывающе “пересказана”. И хотя Моцарт передает Сальери что-то вроде музыкальной программы своего произведения, затем он садится за рояль и исполняет его — а в тексте пушкинской драмы возникает пропуск, подобный пропущенным строфам “Онегина”. На сцене в этот момент должна была зазвучать музыка — словесный и музыкальный пласты должны были встретиться, столкнуться друг с другом, обнаружив свое совпадение и несоответствие. Так же и мысль поэтическая не ограничивается своим прямым содержанием. В ее необходимый объем входят музыкально-композиционный строй, форма, сознающая сама себя и очень часто этот акт самосознания собственными средствами передающая”, — пишет М. Н. Виролайнен [84, с. 89–210].

Музыка — искусство временное (ударение на предпоследнем слоге!) Поэтому неудивительно, что музыкальные формы связаны с представлением о природе времени. Античные мыслители, как известно, полагали, что время циклично, т. е. течет по окружности. Философы христианского средневековья придерживались совсем иной концепции, — однонаправленное время, необратимо текущее из прошлого в будущее. Сонатная форма синтезирует античную идею цикличности и христианскую — необратимости, однонаправленности времени. Различие между нею и простой трехчастной формой такое же, как между движением по спирали и движением по окружности. Сонатная форма воплощает гегелевскую концепцию развития как движения во времени по спирали. Движение по спирали можно представить как синтез кругового движения (вращения) и однонаправленного движения по прямой.

Музыкальным воплощением идеи циклического, текущего по окружности, времени, являются в музыке простая трехчастная форма АВА и форма рондо АВАСА.

Сонатная форма преемственно связана с простой трехчастной формой АВА (также имеющей литературный аналог, — например, стихотворение Пушкина “Не пой, красавица, при мне”; и форма рондо имеет аналог в лирике Пушкина — “Ночной зефир...”), с тем, однако, существенным отличием, что первый и третий разделы в ней не тождественны, а подобны. **Различие между нею и простой трехчастной формой (как и формой рондо) такое же, как между движением по спирали и движением по окружности. Сонатная форма воплощает развитие как движение во времени по спирали (с возвращением к прошлому, — но не буквальным, а на новом уровне).**

Сонатная форма выражает идею необратимого событийного развития, воплощает идею истории [390, с. 67, 77]. Содержанием сонатной формы является **единство противоположностей (противоречие), обуславливающее развитие и переход в новое качество.** Таким образом, сонатная форма является воплощением современной ей философии, — гегелевской диалектики (основанной на принципе совпадения противоположностей), этой “теоретической души” европейской культуры нового времени, и именно это обуславливает ее широкую распространенность в европейском искусстве XVII–XIX вв., причем не только в музыке, но во всех временных искусствах вообще (в особенности в поэзии и театре — не только музыкальном).

Диалектик Гегель ценит драму как высший род искусства, потому что она по своей природе предназначена для раскрытия диалектики жизни, проявляющейся в возникновении **противоречий** внутри некоего единства, в развитии их и в их разрешении. Гегель считает, что драма представляет собой “высочайшую ступень поэзии и искусства вообще”. Если драма для Гегеля — высшая форма искусства, то в пределах самой драмы высшим видом является трагедия. Согласно теории Гегеля, подлинно трагическая коллизия состоит в том, что “обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны”. Коллизия состоит в том, что каждый из трагических характеров, осуществляя свое правомерное стремле-

ние, неизбежно наносит ущерб другому характеру, цели которого в такой же мере правомерны с точки зрения нравственности. [14, с. 94, 95]. Иначе говоря, **трагический конфликт, — это воплощение противоречия, — есть столкновение двух правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована.** Именно такова структура конфликта и в “Евгении Онегине”, и в “Моцарте и Сальери”, и в “Медном всаднике”^{*}.

Если вспомнить о том, что Гераклит (которого Гегель считал своим предшественником и ценил очень высоко!) определяет **гармонию** как единство противоположного (“из различающегося — прекраснейшая гармония”), то сонатная форма окажется воплощением гармонии.

Содержанием этой формы является противоречие, обуславливающее развитие и переход в новое качество (не случайно сонатная форма в музыке формируется одновременно с кристаллизацией мажора и минора (XVII век), мыслимых как противоположности, и, как было сказано, достигает высокого развития именно в рамках мажороминорной ладогармонической системы, выражающей динамизм музыкального сознания европейского нового времени [383]. **Главная и побочная партии в сонатной форме могут противоречить друг другу, поэтому смысл сонатной формы может быть парадоксальным.**

Совсем непросто, однако, в каждом конкретном случае **структурировать** произведение: например, что именно является главной партией и что — побочной в “Черном монахе” Чехова? Исследователи М. Н. Фортунатов, О. В. Соколов, А. О. Па-

^{*} Сравните с тем, что пишет о “Евгении Онегине” (ссылаясь на Ю. Н. Чумакова) А. А. Асоян: “... по наблюдениям Ю. Чумакова, пушкинский Онегин соотносится с топокомплексом Воды, а Татьяна — Суши. Татьяна сродни прежде всего земле, растительности. Ее женская природа характеризуется устойчивостью, постоянством, укорененностью. Между тем сопричастное пространство Онегина — река. Его природа подвижна, текуча, переменчива. “В этом самом общем сличении, — пишет исследователь, — проглядывает как основная сюжетная контроверса, так и более фундаментальные проблемы” [25, с. 163; 394, с. 186].

нич предлагают три различных ответа [331, с. 70, 71; 369, с. 105–134].

Такого рода задача имеет несколько (много) решений; именно с этим связана описанная Е. Г. Эткиндом *многомысленность* “Медного всадника” [414, с. 469–480]. **О чем это написано?** О противостоянии государства и личности (Белинский, Ходасевич), о раздвоении пушкинского “Я” на человека и поэта (Абрам Терц), о диалектике сакрального и inferнального (Б. Гаспаров)? Все эти ответы возможны и возможны многие другие.

Точно то же можно сказать о “Моцарте и Сальери”. Разные исследователи конкретизируют конфликт трагедии различно: зависть таланта к гению (Белинский), противостояние классицизма и романтизма (Гуковский), богоборчество Сальери (Гершензон) и т. д. Сальери считает себя борцом за справедливость, понимаемую уравниательно, поэтому центральный конфликт трагедии можно обозначить как проблему справедливости и милосердия. Новоевропейская этика стремится сочетать принципы справедливости и милосердия, однако Н. Бор отмечает их **дополнительность**: “Общую цель всех культур составляет самое тесное сочетание справедливости и милосердия, какого только можно достигнуть; тем не менее следует признать, что в каждом случае, где нужно строго применить закон, не остается места для проявления милосердия, и наоборот, добродетель и сострадание могут вступить в конфликт с самыми принципами правосудия” [61, с. 108–113].

Обращаясь к проблеме СМЫСЛА пушкинских произведений, надо помнить об одном из законов классической логики: из противоречия следует любое высказывание [162, с. 174]. Правда Петра и правда Евгения, правда Сальери и правда Моцарта, правда Онегина и правда Татьяны противоречат друг другу; и трагедия, и поэма, и роман в стихах представляют собой воплощение этого противоречия; из противоречия следует любое высказывание, следовательно, число интерпретаций может быть бесконечным. Е. Г. Эткинд указывает на НЕКОЛЬКО ДЕСЯТКОВ различных трактовок “Медного

всадника” и на несколько совершенно различных интерпретаций “Евгения Онегина” [414, с. 455–480].

Точно такая же **многосмысленность** (термин Е. Г. Эткинда) присуща “Моцарту и Сальери”. Показателен самый объем текстов: в трагедии Пушкина — **десять** страниц, в антологии трактовок и концепций, составленной В. С. Непомнящим — более **девятистот** [231]. Если бы составить антологию трактовок “Медного всадника”, то, конечно, объем этого издания был бы еще больше, чем объем антологии, составленной В. С. Непомнящим.

Итак, великая поэзия, построенная по законам музыкальной формы, отличается такой же неисчерпаемостью, бесконечностью смысла, как великая музыка. Вспоминаются слова Гейне о стихотворении, которое представляет собою “тесное окошечко” в бесконечность и глубокомысленное утверждение Шеллинга (уже приведенное в предыдущем разделе): “Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуюсь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка” [400, с. 123] (см. также гл. 5).

Несомненным при этом является только одно: каковы бы ни были главная и побочная партии, — они **противоречат** друг другу, находятся в отношении конфликта. Уже было сказано о том, что смысл сонатной формы парадоксален.

Можно, например, предложить интерпретацию “Черного монаха” в соответствии с которой главная и побочная партии этой сонатной формы — безумие как блаженство (счастье) и безумие как несчастье. В этом случае повесть Чехова станет как бы развернутой интерпретацией стихотворения Пушкина “Не дай мне Бог сойти с ума” (впрочем сам Чехов писал об этой своей повести Суворину 25 января 1894 г.: “Просто пришла охота изобразить манию величия” [370, с. 105–134].

И в “Моцарте и Сальери”, и в “Преступлении и наказании” и в “Черном монахе” образы парадоксально **двоятся**: например, Сальери — злодей и убийца, но вместе с тем — борец за справедливость, Раскольников тоже убийца, однако и он совершает преступление, стремясь к благой цели; главный ге-

рой чеховской повести, Коврин — тоже убийца (его бывшая жена пишет ему в прощальном письме: “Сейчас умер мой отец. Этим я обязана тебе, так как ты убил его”), но, так сказать, убийца по неосторожности — он женился, будучи психически больным, но, выздоровев благодаря усилиям своей жены и ее отца, садовода Песоцкого, он, находясь теперь в здравом уме, возненавидел их и эта ненависть убила Песоцкого и сделала несчастной его дочь. Поневоле вспоминается знаменитое двустишие из “Фауста”:

Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья.
(Перевод Н. Холодковского)

В одной из работ автора показано, что в точке золотого сечения первой сцены трагедии “Моцарт и Сальери” находится **формула** целого (“безделица” — музыкальный эскиз, который Моцарт играет Сальери) [291]. Точно такую же **формулу целого (двоение персонажа)** можно видеть в точке золотого сечения повести Чехова: “Таня чувствовала себя так, как будто любовь и счастье захватили ее врасплох... Она изумлялась, недоумевала, не верила себе... То вдруг нахлынет такая радость, что хочется улететь под облака и там молиться Богу, а то вдруг вспомнится, что в августе придется расставаться с родным гнездом и оставлять отца, или бог весть откуда придет мысль, что она ничтожна, мелка и недостойна такого великого человека, как Коврин, — и она уходит к себе, запирается на ключ и горько плачет в продолжение нескольких часов... С Егором Семенычем происходило почти то же самое... **В нем уже сидело как будто бы два человека:** один был настоящий Егор Семеныч, который, слушая садовника Ивана Карлыча, докладывавшего ему о беспорядках, возмущался и в отчаянии хватал себя за голову, и другой, ненастоящий, точно полупьяный, который вдруг на полуслове прерывал деловой разговор, трогал садовника за плечо и начинал бормотать: “Что ни говори, а кровь много значит. Его мать была удивительная, благороднейшая, умнейшая женщина...”

Внимательный читатель может возразить: возможно ли, чтобы такие **разные** произведения, как трагедия Пушкина, роман Достоевского и повесть Чехова были написаны в одной и той же форме? Нет ли здесь натяжки, преувеличения, не находится ли автор в плену предзаданной концепции? На это можно заметить следующее. Математик В. А. Успенский сравнивает математическую модель реального явления со скелетом. Явление так относится к модели, как живой человек к скелету: “Роль математической модели для представителя гуманитарной науки можно сравнить с ролью скелета для художника, рисующего человека. Художник не изображает скелет, скелет скрыт и от него, и от зрителя картины, но, чтобы грамотно изобразить человеческую фигуру, полезно представить ее себе в виде скелетного каркаса, обросшего плотью” [356, с. 27]. Скелеты гораздо больше сходятся между собой, чем живые люди.

Сонатная форма как раз и является таким скелетом (схемой). Музыкальные произведения, написанные в сонатной форме, тоже сильно отличаются друг от друга: сонаты, например, Гайдна, Шуберта и Рахманинова звучат совершенно по-разному, однако сонатная форма наличествует в каждой из них. Именно **форма** является носителем смысла и в музыке и в литературе! Но **логическая форма** рассуждения как раз и определяется как **способ связи входящих в это рассуждение содержательных частей** [162, с. 12] (см. эпиграф из М. Л. Гаспарова).

В предыдущем разделе этой главы уже было сказано о том, чем отличаются **научные истины** от **истин религии, философии, искусства**: первые должны быть непротиворечивыми (классическая логика — фундамент любой науки — запрещает противоречие, потому что противоречие разрушает содержательную теорию); вторые могут быть воплощением противоречия. Парадоксальная по своей природе сонатная форма и является таким **воплощением противоречия**. **Главная и побочная партии в ней могут обозначать противоположные стороны единого целого**. Она подобна некоему драматическому действию, которое разворачивается в пространстве между “да” и “нет”.

В заключительном разделе первой главы этой книги уже было сказано о **глубоких** и **плоских** истинах (концепция Н. Бора). Глубокие истины — такие утверждения, что противоположные им тоже содержат глубокую истину. “Бор пояснял это на следующем примере: “Бог есть” — выражение высшей мудрости и правды, и, наоборот, “Бога нет” — тоже выражение высшей мудрости и правды” [62, с. 24, 25], — вспоминает один из великих физиков XX в. П. Дирак. Трагедию Пушкина “Моцарт и Сальери” можно рассматривать как исследование **глубокой истины**, как диалог между двумя собеседниками, каждый из которых отстаивает свою правду: Бога нет (Сальери) — Бог есть (Моцарт). Вспомним о том, что это — одна из антиномий Канта.

Конечно, позиции Сальери и Моцарта охарактеризованы в этом случае очень упрощенно, однако трудно спорить с тем, что **проблема богоборчества** действительно представляет собой важный аспект конфликта и в “Евгении Онегине”, и в “Моцарте и Сальери”, и в “Медном всаднике”.

Эта проблема, — состязание *могучего со всеильным (человека с Богом)*, — поставлена уже в одном из стихотворений цикла “Подражания Корану” (1824) [302, Т. 1, с. 249]:

*С тобою древле, о всеильный,
Могучий состязаться мнил,
Безумной гордостью обильный;
Но ты, господь, его смирил.
Ты рек: я миру жизнь дарую,
Я смертью землю наказую,
На всё подъята длань моя.
Я также, рек он, жизнь дарую,
И также смертью наказую:
С тобою, Боже, равен я.
Но смолкла похвальба порока
От слова гнева твоего:
Подъемлю солнце я с востока;
С заката подыми его!*

О *могучем* (богоборце) сказано: *безумной гордостью обильный*. Гордость (гордыня), как известно, — один из смертных грехов, более того, — по мнению Честертона, — корень всех грехов. Проявляется она, в частности, в том, что человек считает себя вправе судить и казнить (одна из христианских заповедей — “Не убивай”; кроме того, сказано “Не судите и не будете судимы”).

И Онегин, и Сальери, и Петр — гордецы и убийцы. В главе 1 уже было сказано об этом аспекте противостояния Онегина и Татьяны. Красноречив построенный поэтом в одной из строф заключительной главы романа ряд характеристик главного героя, антагониста христианки Татьяны (*притворный чудак — печальный сумасброд — сатанический урод — Демон*). Нельзя не заметить и того, что уже в самой первой строфе главы первой Онегин упоминает черта, а далее автор характеризует его как воспитанника аббата-француза (о французской философии XVIII в. см. гл. 1).

В “Пире во время чумы” противостоящий Священнику Вальсингам тоже охарактеризован эпитетом “*гордый*”. И это не просто гордость, но **безумная** гордость. Уже было сказано о том, что в маленьких трагедиях Барон — Альбера, Сальери — Моцарта, Священник — Вальсингама, Дона Анна — Дон Гуана называет **безумцем**. Людям религиозным атеисты кажутся безумцами, а атеистам безумцами представляются люди верующие. Это столкновение двух правд представляет собой пример трагического конфликта по Гегелю. Ситуация напоминает описанный Г. Померанцем конфликт двух правд, имевший место на рубеже языческой античности и христианского средневековья: люди античности считали христианское вероучение абсурдным, христиане же полагали **мудрость мира сего** безумием [266, с. 439]. Нелепость, абсурд — это зачастую просто **иное** знание, — знание, построенное на других основаниях (например, евклидова и неевклидова геометрии одинаково истинны, но построены на **различных** наборах аксиом). Приверженцам одной из правд те, кто исповедуют противоположную, кажутся безумными.

“Медный всадник”, написанный тремя годами позже “Моцарта и Сальери”, наследует философскую проблематику тра-

гедии. Великий человек, мнящий себя подобным Богу, считающий себя вправе судить и казнить, собственной *роковой волей* основывает город *под морем*, — город, обреченный гибельным наводнением. И в первом, и во втором случае перед нами история гордеца и убийцы, — только Сальери сам судит Моцарта и собственноручно же приводит приговор в исполнение, а деяние Петра губит далеких потомков. В сущности говоря, и “Моцарт и Сальери” и “Медный всадник” трактуют одну и ту же философскую проблему, — может быть, центральную философскую проблему нового времени: как соотносить волю Бога и **свободную** волю творческого человека (см. цитату из Р. Гвардини в 4.3.2. данной книги). Можно сформулировать эту проблему и так: **как найти правильную меру человеческой активности?** [292, с. 515–521]. К этой же проблеме впоследствии обратится преклонявшийся перед Пушкиным Достоевский.

Вспомним еще раз мысль Ю. М. Лотмана, уже процитированную в заключительном разделе первой главы: “Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с **принципом дополнительности** Нильса Бора. То, что один и тот же символ... может, наполняясь противоположными значениями, представить несовместимое как аспекты единого, делает произведения Пушкина не только фактами истории искусства, но и этапами развития человеческой мысли” [213, с. 814].

Парадоксальная сонатная форма может служить инструментом исследования глубоких истин, — истин, воплощающих противоречие, — тех, которыми занимаются религия, философия, искусство.

Можно сказать и так: сонатная форма позволяет задать и исследовать проблему, например, один из *вечных* вопросов философии. “Вы смешиваете два понятия — решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В “Анне Карениной” и в “Онегине” не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус”, — пишет Чехов Суворину 27 октября 1888 г.

“Моцарт и Сальери” заключает в себе знаменитый вопрос о гении и злодействе. Пушкинский Моцарт полагает, что они несовместны. Сам Пушкин не мог так думать, — в 1830 г. (год завершения трагедии) он слишком много знал о злодействах Наполеона и Петра Первого (обоих называл гениями).

В “Медном всаднике” тоже есть великий вопрос, имеющий прямое отношение к кантовской антиномии Бога нет — Бог есть:

*Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?*

Оба шедевра воплощают именно вопрос, НЕ ОТВЕТ! Определенный и однозначный ответ ограничил и сузил бы их смысл. Внимательный читатель остается *погруженным в глубокую задумчивость*, как сказано о Председателе в финальной ремарке “Пира во время чумы”.

Заключение

Французская словесность, со времен Кантемира имевшая всегда прямое или косвенное влияние на рождающуюся нашу литературу, должна была отозваться и в нашу эпоху. Но ныне влияние ее было слабо... Поэзия осталась чужда влиянию французскому; она более и более дружится с поэзией германскою и гордо сохраняет свою независимость от вкусов и требований публики... Мы не принадлежим к числу подобострастных поклонников нашего века; но должны признаться, что науки сделали шаг вперед. Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более обций, оказала более стремления к единству. Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно.

А. С. Пушкин. Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной, 1836 г.

Итак, зрелый Пушкин предпочитает французской философии XVIII в. философию немецкую. Конечно, широко известен уничижительный отзыв его о “немецкой метафизике”: “*Бог видит, как я ненавижу и презираю ее*”, — пишет он в письме А. А. Дельвигу [302, Т. 9, с. 238–239], но это написано в марте 1827 г. К концу жизни Пушкин стал иначе относиться к *германской философии*.

Рискнем предположить существование некоего подобия между творческой эволюцией великого русского поэта и развитием классической немецкой философии от Канта к Гегелю. Причем речь идет не столько о сопоставлении пушкинского творчества с идеями конкретного мыслителя, — проблемы “Пушкин и Кант” и “Пушкин и Гегель” уже поставлены и даже отчасти изучены. Первая, в частности, в статьях А. В. Гулыги и А. А. Белого, вторая — в исследованиях автора и К. В. Деревянко [141; 142; 247; 284, с. 54–59; 285, с. 2–10].

Попробуем сделать шаг к осмыслению пушкинского творчества в целом, — причем осмыслить его необходимо как непрерывный процесс, развивающийся от классицизма к реализму [116, с. 92–109], в сопоставлении с классической немецкой философией тоже в целом.

Чрезмерная сосредоточенность на одном-единственном произведении, явлении, авторе, какими бы выдающимися они ни были, может привести к ошибкам. Легко **за деревьями не увидеть леса**: между тем всегда существуют такие аспекты проблемы, которые можно осмыслить, образно говоря, только с высоты птичьего полета (Ю. М. Лотман называл это аэрофото съемкой).

Итак, автор полагает, что существует определенное сходство между творческой эволюцией Пушкина (в целом — от юности к зрелости) и развитием классической немецкой философии от Канта к Гегелю (тоже в целом — от зачинателя к завершителю): “Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо” [74, с. 412]. Причем речь идет не о сходстве неких статичных феноменов, но о подобии двух *процессов*, о двух

различных — поэтическом и философском — воплощениях некоей универсальной закономерности в развитии европейской культуры.

Рассматривая историю философии, Гегель приходит к широко известному выводу: основные этапы истории философии совпадают с основными этапами логического развития мышления. “Логический” и “исторический” аспекты развития человеческого познания коррелируют друг с другом: “логика движения мысли в голове отдельного человека в общем и целом, в сокращенном и “снятом” виде воспроизводит логику исторического развития мышления, совпадает с ней” [317, с. 168]. Если согласиться с этой мыслью, то возникает вопрос: какому именно этапу развития мышления соответствует классическая немецкая философия?

Уже было сказано о том, что историю этой философии должно рассматривать как движение от ее зачинателя — Канта к ее завершителю — Гегелю. Это движение соответствует, в частности, переходу от статической концепции истины к динамической ее концепции, от формальной логики к логике диалектической. Постигание сущего в его изменчивости и метаморфозах — задача гораздо более трудная, чем постижение сущего в его неподвижности. Этот переход от статики к динамике — неизбежный, но очень трудный шаг на пути философского развития индивида. Его трудность можно сравнить, например, с переходом от элементарной математики к высшей в процессе математического образования (элементарная математика оперирует неподвижными сущностями; дифференциальное и интегральное исчисления — это математический аппарат, созданный для описания движения): опыт показывает, что азами арифметики овладевают практически все учащиеся средней школы, основания же дифференциального и интегрального исчисления становятся ясными лишь для немногих.

Трудность состоит в том, что движение противоречиво: если воспользоваться терминологией классической немецкой философии, то осмысление движения требует возвышения от

уровня *рассудка* (для которого противоречия неприемлемы) до уровня *разума* [88].

Вот что пишет Гегель, диалектическая логика которого преимущественно связана с философией Гераклита: “Гераклит утверждает: “Все течет, ничто не бывает и не остается неизменным”... Ближайшим определением для этого общего принципа является становление, истина бытия; поскольку все есть и одновременно не есть, то Гераклит этим выразил, что **мир есть становление**. В последнее входит не только возникновение, но и исчезновение; оба они не самостоятельны, а тождественны. Такова эта великая мысль — перейти от бытия к становлению” [101, с. 290].

В первом разделе этой главы процитирована мысль С. Л. Франка, сблизившего психологию Пушкина с философией Гераклита. Современник С. Л. Франка, пушкинист М. Гершензон посвящает обширную работу “Гольфстрем” сопоставлению Гераклита и Пушкина: “...Нам открылось поразительное зрелище совпадения двух далеко разобщенных могучих умов... Метафизика Гераклита и психология Пушкина — точно две далеко отстоящие друг от друга заводи, в которых застоялось и углубилось определенное течение человеческой мысли, идущее из темной дали времен” [107, с. 7–121]. **Итак, вот еще один аспект проблемы “Пушкин и Гегель”:** диалектическая логика Гегеля и психология (в данном случае необходимо вспомнить точный перевод термина психология — наука о душе) Пушкина имеют общий исток, — философию Гераклита.

В работе “О диалектике как таковой” А. Ф. Лосев утверждает: “Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии” [208, с. 134]. Однако философским фундаментом классической науки до самого XX в. оставалась формальная логика; таким образом, исследование движения, развития, становления осуществлялось именно искусством и философией.

Что общего между двумя шедеврами новоевропейской литературы — трагедией Пушкина “Моцарт и Сальери” и новеллой

Кафки “Превращение”? — Обе истории — о превращении, метаморфозе, трансформации. Обе представляют собой воплощение **становления**: пушкинский Сальери на глазах у зрителя **становится** убийцей, герой Кафки **превращается** в насекомое. Такого рода ситуации не укладываются в рамки классической логики с ее основополагающим законом тождества. Это и есть **гегелевская логика становления**, только воплощенная в художественном произведении.

Любовь и равнодушие суть противоположности. **Движение**, утверждает Гегель, есть **само существующее противоречие**. Сюжет “Евгения Онегина” — это история о том, как равнодушный **стал** влюбленным, т. е. движение от одной противоположности к другой, от одной стороны противоречия к другой его стороне.

Почему классическая формальная логика так безжизненна, а жизнь так нелогична? Не потому ли, что жизнь всегда представляет собой движение, развитие, становление, а формальная логика рассматривает только неподвижные объекты?

Образно говоря, антиномизм Канта так относится к диалектике Гегеля, как фотография к кино. Для Канта в основании всего лежит непримиримое противоречие (антиномия); **она статична**; две неподвижные истины противостоят друг другу*.

Для Гегеля это противоречие приводит к конфликту двух противоположностей, который служит движущей силой процесса развития; **истина есть процесс**; развитие, в ходе которо-

* В заключительном разделе гл. 1 была процитирована мысль Ю. М. Лотмана: “Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с принципом дополнительности Нильса Бора”. Современный исследователь связывает этот принцип с антиномизмом Канта: “Хотя концепция Бора и обнаруживает некоторое сходство с антиномизмом Канта, но в ряде моментов он идет дальше немецкого философа в “угадывании” диалектики. Бор не просто констатирует наличие противоположных сторон, их антиномичность, но стремится установить между ними определенную связь в форме отношения дополнительности” [265, с. 150). О принципе дополнительности см. также 5.1.

го противоположности сложным образом взаимодействуют, приводит к новому качеству. Таким образом, **истина — это не только результат, но и путь к нему**, и нельзя отрывать первое от второго*. **Диалектическая по своей природе сонатная форма является запечатлением этого процесса.**

Кантовский же антиномизм, воплощаясь в произведении искусства, делает его воплощением бесконечности, потому что из противоречия следует все, что угодно: творческая практика позднего Пушкина прекрасно иллюстрирует тезис Шеллинга о **вложенной художником в произведение бесконечности, в полноте своего раскрытия недоступной ни для какого конечного рассудка.**

Близкий к скептицизму Кант констатирует противоречие, четко очерчивает и противопоставляет друг другу противоположности, предъявляя читателю два одинаково хорошо обоснованных, противоположных друг другу положения. Это и есть антиномия. Гегель, для которого истина — это процесс, говорит о синтезе противоположностей, который реализуется в динамике: один из центральных законов его диалектики — закон единства и борьбы противоположностей. Противоположности совпадают в бесконечности Бога — эта идея присутствует в европейской философии со времен Николая Кузанского. “Поэзия есть Бог в святых мечтах земли”, — пишет старший современник и наставник Пушкина В. А. Жуковский. Шеллинг указывает на близость религиозной истины к истине поэзии.

В основе классической немецкой философии лежит триединство **движение — противоречие — бесконечность** [279, Гл. 5]. Антиномизм Канта, шеллингова бесконечность, воплощенная в произведении искусства, гегелевская всеобщая теория движения — диалектика — и его представление о процессуальности истины взаимосвязаны и принадлежат единому полю проблем классической немецкой философии. С другой

* Отсюда, в частности, становится понятно, как опасно цитировать Пушкина, вырывая строки из контекста!

стороны, все эти проблемы воплощаются в позднем творчестве Пушкина, который в “Евгении Онегине”, “Моцарте и Сальери” и “Медном всаднике” обращается к **диалектической** по своей природе сонатной форме.

По определению Гегеля, философия есть эпоха, постигнутая в мышлении, “теоретическая душа культуры”. Таким образом, гегелевская диалектика — это душа той культурной эпохи, которую некоторые исследователи именуют “гетевской” (Goethezeit): 1750–1830. Отсюда понятно, почему творчество многих гениев этого времени — Пушкина, Моцарта, Гете, Гойи — отмечено чертами сходства. Аналогия станет еще более содержательной, если рассматривать не столько отдельные произведения, сколько творчество мастера в целом, отдавая себе отчет в том, что отдельные произведения, будь это даже шедевры первого ранга, суть все-таки не более чем этапы большого пути, моменты единого непрерывного процесса.

Переходность, промежуточность, динамизм “гетевской” культурно-исторической эпохи, при ее сравнительной краткости, определяется еще и тем, что она представляет собою соединительное звено между такими противоположностями, как классицизм и романтизм. Классицизм метафизичен: его жанровая система предполагает жесткую иерархию художественных ценностей, противопоставление и размежевание противоположностей — возвышенного и низменного, трагического и комического, смешного и серьезного. Классицизм неподвижен: для него *мир есть бытие*.

Романтизм, напротив того, диалектичен. Движение от классицизма к романтизму можно представить как движение от противостояния неподвижных противоположностей к их динамическому синтезу, — от Канта к Гегелю. Эстетика романтизма предполагает сближение противоположностей; на видное место выдвигается категория иронии, — *взаимодействие* комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Существует множество исследований, посвященных иронии Пушкина, Гете, Моцарта (см. 5.1).

Итак, Романтизм динамичен: для него **мир есть становление**. Для классицизма истина неподвижна. Для романтизма истина есть процесс.

Констатировать две противоположные истины (в духе скептицизма и кантовского антиномизма), — по словам самого Пушкина, — это только *первый шаг умствования*. Он состоит в том, чтобы поставить **проблему** (вспомним еще раз гегелевское определение проблемы: **вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое**). Мышление Пушкина является **проблемным**, он, как истинный философ, не столько отвечает на вопросы, сколько ставит их. Как уже было сказано, средством исследования проблемы (глубокой истины) служит сонатная форма.

Второй шаг, очевидно, состоит в том, чтобы проблему разрешить. С этим дело обстоит особенно сложно. “Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем”, — такими словами завершается знаменитая пушкинская речь Ф. М. Достоевского [147, с. 370].

Можно предположить, что тайна связана с трагической краткостью творческого пути поэта. Пушкин успел по-кантовски антиномично поставить многие проблемы и двигался в направлении их по-гегелевски диалектического решения. Однако этот процесс был насильственно прерван. “Он только что созрел”, — горестно сказал в 1840 г. Е. А. Баратынский о погибшем Пушкине [32, с. 270]. Можно только гадать о том, что бы совершилось, если бы жизнь поэта не была прервана “на середине земного пути”.

Направление движения он, однако, успел обозначить с полной определенностью. Именно поэтому проблему следует поставить так: не “Пушкин и Кант” или “Пушкин и Шеллинг” или “Пушкин и Гегель”, но “Пушкин и классическая немецкая философия”! Один процесс отражается в другом как солнце в капле воды, целостное и мощное течение европейской духовной жизни находит яркое конкретное воплощение в творческой эволюции великого поэта.

Классическая немецкая философия — “эпоха, постигнутая в мышлении” (Гегель) — является **информой** творчества Гете и Пушкина, “поэтов действительности”. Не случайно Г. С. Кнабе, определяя начальный рубеж “нашего времени”, связывает его со смертью Гегеля (1831), Гете (1832) и Пушкина (1837) [188, с. 53], подчеркивая тем самым равное величие этих трех гениев.

ГЛАВА 3

“Великан романтической поэзии”. К проблеме «Пушкин и Гете»

*Как природа в многоличье
Лик Единый открывает,
Так искусство в безграничном
Смысл единый создает.
Смысл тот — Истина святая,
Облаченная Прекрасным,
Что в грядущий день взирает
Так спокойно и так ясно.*

Гете. Годы скитаний Вильгельма
Мейстера (Пер. Н. Димчевского)

...Пушкин, поэт действительности...

Пушкин о себе самом, 1830 г.

*Поэзия овладевает речью, когда речь
становится выражением диалектически
движущейся мысли.*

Н. Я. Берковский

Введение

Романтики сближают философию и поэзию. Вот что пишет Новалис: “Поэзия — героиня философии. Философия поднимает поэзию до значения основного принципа... Философия есть теория поэзии... Разобобщение поэта и мыслителя — только видимость, и оно в ущерб обоим. Это знак болезни и болезненных обстоятельств. Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого” [205, с. 121].

Замечательный русский поэт Дмитрий Веневитинов, современник и знакомый Пушкина, утверждает: “...история литературы должна рассматриваться в тесной связи с историей философии... В пиитике должно быть основание положительное...

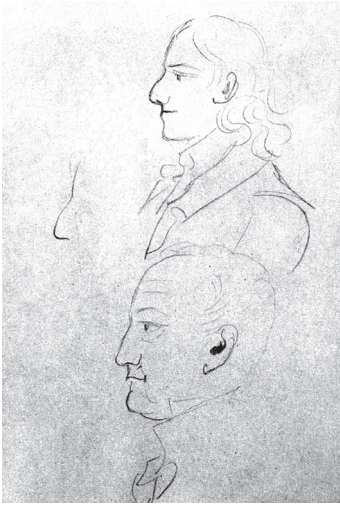
Всякая наука положительная заимствует свою силу из философии... Поэзия неразлучна с философией... Истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения” [57, Т. 2, с. 267]. Веневитинов хорошо знал немецкую философию и литературу.

Выдающийся немецкий философ, кантианец В. Виндельбанд, характеризует эпоху романтизма так: “Все нити человеческой культуры стягиваются к тому пункту, где на одном и том же месте должны стоять и поэт, и философ... **Руководящая идея романтизма — полное слияние поэзии и философии**” [80, с. 270].

Современные исследователи пишут о творческом наследии Гете как об одном из воплощений классической немецкой философии в целом: “...немецкую классическую философию можно рассматривать как единую философскую систему, хоть и противоречивую, но цельную, ибо каждый последующий философ стремился разрешить противоречия своего предшественника и общая логика развития ведет от одной системы к другой.

Несколько в стороне от философов-теоретиков немецкой классики находится жизнь и творчество Гете, оформившего свою философскую систему не только в теоретической, но и в **художественной форме**. Именно поэтому Гете не является **звеном** в цепочке немецких классиков-теоретиков, а оплодотворяет своими идеями **всю** немецкую классическую философию (сравните с тем, что сказано о Пушкине в гл. 2. — *А. П.*). Более того, его философское искусство **выходит за пределы гносеологизма** немецкой философской классики (в сноске: А значит, подчеркивая глубинную связь Гете с мыслителями немецкой классической философии, его нельзя считать **одним из них**)” [224, с. 56]. Следовательно, искусство Гете не столько соотносится с идеями отдельного, конкретного философа, сколько является иноморфой всей классической немецкой философии в целом.

Ее завершитель Гегель (1770–1831) был младшим современником Гете (1749–1832). Между поэзией Гете и философией Гегеля существуют связи и соответствия. Философ, годивший-



Шиллер и Гете.
Рисунок Пушкина

ся поэту в сыновья, писал ему в 1825 г.: “Когда я оглядываюсь назад, на путь, который пройден мной в духовном развитии, я вижу, что Вы вплетены в каждый шаг этого пути, и я мог бы позволить себе назвать себя одним из Ваших сыновей. Мое мышление получило от Вас силы противостоять абстракции, а Ваши создания были теми маяками, по которым я направлял свое движение” [цит. по: 87, с. 139].

Гете был другом и единомышленником Гегеля [Там же, Гл. 5]; “художественная философия” Гете (не только великого поэта, но и выдающегося естествоиспытателя)

родственна философии Гегеля. **Образно говоря, диалектика Гегеля является “душой” искусства Гете, так же как и искусства Пушкина.**

Центральное произведение в наследии *великана романтической поэзии* — трагедия “Фауст” — исключительно высоко оценивалось Пушкиным; Гете был единственным из современных художников, которого зрелый Пушкин считал возможным поставить рядом с Шекспиром.

Еще в 1896 г. Д. С. Мережковский опубликовал обширную и содержательную статью “Пушкин”; одним из пунктов этого исследования было сопоставление Пушкина с Гете [307, с. 92–161]. С тех пор проблема “Пушкин и Гете” находится в поле зрения литературоведов, философов, историков; ей посвящены не только многочисленные статьи, но даже монография [136]. “Историческая миссия Пушкина в русской национальной литературе и культуре в целом, состоявшая в качественном их преобразовании и придании им всемирного значения, аналогична миссии Гете в культуре стран немецкого языка”, — пишет Р. Ю. Данилевский [296, с. 99].

Автор этих строк ограничивается только одним аспектом сложной и обширной проблемы — вопросом о природе гениальности и об особенностях дарования обоих выдающихся драматургов.

3.1. “Всемирная и гармоническая” образованность Пушкина и Гете

Уже было сказано о том, что позиция Пушкина в истории русской литературы аналогична позиции Гете в истории немецкой. Для того, чтобы подчеркнуть еще один аспект подобия Пушкина и Гете, напомним мысль Гегеля о сущности образования. В его “Феноменологии духа” (1807) “имеются два сопряженных и взаимопересекающихся плана: 1) план движения Духа в русле самопостижения через все исторические перипетии окружающего мира, который, согласно Гегелю, есть путь самоосуществления и самопознания Духа; 2) план, относящийся к отдельному эмпирическому индивиду, который должен пройти и освоить тот же путь. Поэтому история сознания индивида есть не что иное, как повторное прохождение истории Духа...” [313, Т. 4, с. 77].

Иначе говоря, **образование, приобщающее вновь рожденного человека к культуре — это, по Гегелю, повторение истории соответствующей культуры (для европейца — европейской) в рамках индивидуального существования, отдельной жизни.**

“Индивид, субстанция коего — дух вышестоящий, пробегает... прошлое так, как тот, кто, принимаясь за более высокую науку, обозревает подготовительные сведения, давно им усвоенные, чтобы освежить в памяти их содержание... Отдельный индивид должен и по содержанию пройти ступени образования всеобщего духа, но как формы, уже оставленные духом, как этапы пути, уже разработанного и выровненного... в педагогических успехах мы узнаем набросанную как бы в сжатом очерке историю образованности всего мира” [103, Т. 4, с. 15: цит. по: 53, с. 54, 55]. **Идеалом такой “всемирной и гар-**

монической” образованности для романтиков был Гете [80, с. 270].

“Обе стороны человеческой сущности, гармоническое со-
членение которых и является содержанием образованности,
становились в различные отношения друг к другу в разные
времена исторического развития: в античной культуре берет
верх чувственный человек, в христианской — сверхчувствен-
ный. Полное примирение этих двух направлений и было с са-
мого начала целью современной культуры. Чувственная сущ-
ность человека господствует над его научным познанием,
сверхчувственная — обуславливает нравственное сознание и
связанную с ним веру. К примирению этой “двойной истины” и
стремится современное мышление. Но чувственно-сверхчув-
ственная природа человека открывается во всей своей чистоте
только в эстетической функции. Благодаря этому Возрожде-
ние имело прежде всего художественную окраску... Огромное
значение имело то обстоятельство, что этот синтез чувственно-
го и сверхчувственного получил одновременно и живое вопло-
щение в лице современного эллина — Гете”, — пишет Виндель-
банд [80, с. 267]. Таким образом, Виндельбанд считает Гете
своеобразным воплощением Возрождения, этого синтеза чув-
ственного и сверхчувственного. В первой главе этой книги уже
шла речь о том, что и Пушкин является воплощением Возрож-
дения.

В письме В. фон Гумбольдту, написанном за пять дней до
смерти, Гете делает поразительное признание, объясняющее
природу его гениальности: **“Высший гений — это тот, кто все
впитывает в себя, все умеет усвоить, не нанося при этом ни
малейшего ущерба своему подлинному, основному назначе-
нию, тому, что называют характером, вернее, только таким
путем способный возвысить его, по мере возможности раз-
вить свое дарование. И вот здесь-то проявляются многообраз-
ные связи между сознательным и бессознательным... Органы
человека, благодаря упражнению, учению, размышлениям...
бессознательно в свободной деятельности свяжут приобретен-
ное с природным, так что целое повергнет мир в изумление”**

[12, с. 218, 219]. Пушкинисты много писали о **синтетической** природе (**все способен усвоить, протеизм**) и пушкинского гения тоже.

Автор монографии “Пушкин и Гете” Р. Ю. Данилевский пишет о том, что развитие Пушкина было аналогично развитию Гете: “Если попытаться наметить ступени, по которым подымались Гете и Пушкин от первого, общего для них питания от традиций европейского классицизма XVII–XVIII вв. и от легкой поэзии рококо, то далее оба они прошли через этап литературного бунтарства — “буря и натиск” у Гете, романтизм “южных поэм” Пушкина — и поднялись к Шекспиру, с которого начинается у обоих понимание истории как сложного, трагического пути народов и каждого человека... Занимаясь перекрестным сопоставлением творчества и личностей Пушкина и Гете, основоположников русской и немецкой современной литературы, мы убедились в очень существенном сходстве между ними... **Можно сказать, что в своем мировосприятии оба поэта были единомышленниками: весь мир для них вращался вокруг человеческой личности...** Что касается непосредственно творчества, литературного ремесла, работы со словом, то от читателя не могла укрыться общность европейских культурных традиций, на которые опирались поэты. Начиная с Библии, с греко-римской античности до великих французов и англичан XVII–XVIII вв., до В. Скотта и Байрона — все было общим достоянием Гете и Пушкина, включая французский язык, выученный в детстве, и благоприобретенный английский” [136, с. 113, 273, 274]. Похожую мысль формулирует М. Л. Гаспаров: “...**все творчество Пушкина было, так сказать, конспектом европейской культуры для России**” [98, с. 190].

Что же касается антропоцентризма обоих поэтов (**весь мир для них вращался вокруг человеческой личности**), то вспомним, что антропоцентризм является центральным принципом культуры Возрождения, своеобразными воплощениями которой являются и Гете, и Пушкин.

Если эстетическим идеалом классицистов была античность, то романтики выдвигают идеал **универсальной** образованно-

сти: “Примерно пять веков европейского развития — 1300–1800, пережитые с точки зрения одного великого пятилетия, 1789–1794, — вот что такое романтизм” (Берковский Н. Я. Романтизм в Германии (1973) [цит. по: 124, с. 5]). Вот что пишет немецкий романтик Вильгельм Генрих Вакенродер (1773–1798): “Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье — мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим счастьем, и с радостью оглядывать все времена и все народы...” [73, с. 58].

О “всемирной и гармонической” образованности Гете уже было сказано. Однако и творческое развитие Пушкина также может служить иллюстрацией гегелевской идеи. Действительно, в творческом сознании поэта жил целостный космос европейской культуры, присутствовали все эпохи — от античности до XIX века, он в полной мере воспользовался **счастьем ...с радостью оглядывать все времена и все народы**. В этом нетрудно убедиться, просмотрев оглавление труда, который может быть назван своеобразной “пушкинской энциклопедией” [295, с. 28–31]. Выпишем некоторые (далеко не все!) имена и названия:

АНТИЧНОСТЬ: Гомер, Анакреон, Цезарь, Вергилий, Гораций, Овидий, Тацит, Ювенал.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: Библия, Данте .

ВОЗРОЖДЕНИЕ: Петрарка, Боккаччо, Сервантес, Тассо, Шекспир, Макьявелли.

XVII в.: Людовик XIV, Буало, Корнель, Расин, Мольер, Кромвель.

XVIII в.: Вольтер, Монтескье, Мирабо, Робеспьер, Глюк, Моцарт.

XIX в.: Наполеон, Байрон, Гете, Бальзак, Мюссе, Гюго, Вордсворт.

Все эти сокровища европейской культуры непринужденно живут в его произведениях; для понимания пушкинских текстов нужна энциклопедическая образованность. Например, читатель “Моцарта и Сальери” должен быть хорошо знаком

практически со всеми эпохами европейской культуры: в тексте встречаются отсылки к античности (Ифигения), **средневековью** (Данте, Requiem), **Возрождению** (Рафаэль, Бонаротти), XVIII веку (Глюк, Гайдн, Пиччини, Бомарше), упоминаются оперы Моцарта (“Свадьба Фигаро”, “Дон Жуан”) и опера Сальери “Тарар”. Весь курс истории европейской культуры можно построить как комментарий к одной-единственной пушкинской трагедии! Вышеприведенная гетевская **формула гениальности** вполне приложима и к Пушкину.

Если Гегель рассматривал свою философскую систему как некий сверхсинтез, как венец и итог многовекового развития европейской философской мысли, то нечто подобное, — конечно, применительно к области литературы, — можно сказать и о Пушкине. Наиболее выдающиеся его произведения, — “Евгений Онегин”, “Моцарт и Сальери”, “Медный всадник”, — укоренены в многовековой истории европейских литератур (французской, английской, немецкой, итальянской) (см. заключение гл. 4). “Евгений Онегин” создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть, и тысячелетия)”, — пишет М. М. Бахтин [40, с. 345].

3.2. Гениальность как синтез двух типов мышления

Во второй половине XX в. психологами и медиками были изучены функции полушарий головного мозга человека. Если говорить кратко, обобщенно и приблизительно, то выяснилось, что в левом локализовано логическое мышление (**наука, мышление в понятиях**), в правом — художественное (**искусство, мышление в образах**): “В человеческой культуре сосуществуют и находятся в конкурентных отношениях две модели языков: **словесно-дискретный язык и язык зрительных пространственных образов**. По Ю. Лотману, один язык — словесный — связан с дискретными (раздельными) знаковыми единицами и с линейной последовательностью организации текста. Другой язык — язык образов — характеризуется непрерывностью (континуальностью) и пространственной органи-

зацией элементов... Невозможность точного перевода текстов с дискретных языков на континуальные и обратно вытекает из принципиально различного устройства: в дискретных языках текст вторичен по отношению к знаку, т. е. распадается на знаки. В континуальных языках первичен текст, который не распадается на знаки, а сам является знаком, или изоморфен знаку. **Здесь активны не правила соединения знаков, а ритм и симметрия.**

По мнению Ю. Лотмана, человеческое переживание мира строится как постоянная система внутренних переводов. “Перевод непереводаемого и является механизмом создания новой мысли... Мы имеем в виду факт принципиальной асимметрии человеческого мозга — семиотическую спецификацию в работе левого и правого полушарий” (Лотман, 1977). Проблема разных моделей языка заключается в мозге, и словесный язык, и язык зрительных пространственных образов связаны с деятельностью левого и правого полушарий мозга” [248, с. 20] (выделение автора. — *Ред.*).

В работе “К проблеме “греческого чуда” [см. 278, с. 91–98] философ Ф. Х. Кессиди высказывает гипотезу о природе гениальности: она состоит в одинаково высоком развитии как “левополушарного”, так и “правополушарного” мышления. Законы этих двух видов мышления различны: первое основано на запрете противоречия (аристотелева логика — фундамент любой науки), второе может быть его воплощением (художественный образ может быть противоречивым) [274, с. 83–109].

Еще Новалис заметил: “Не должны ли основные законы воображения быть противоположными... законам логики?” [цит. по: 95, с. 126].

В историю европейской культуры вошли гениально одаренные люди, которым присуще одинаково высокое развитие обоих типов мышления. С равными основаниями их можно считать как учеными, так и деятелями искусства: таковы были Платон, Леонардо, Паскаль, Гете, Пушкин. Действительно, Гете — выдающийся естествоиспытатель и великий поэт; Пушкин — **солнце русской поэзии** и профессиональный историк.

3.3. Пушкин-драматург

Пушкин (1799–1837) был младшим современником Гете (1749–1832). Пушкинские “Наброски к замыслу о Фаусте” и “Сцена из Фауста” (1825) есть результат знакомства с творчеством Гете, этого *великана романтической поэзии*, которого Пушкин считал величайшим из современных ему поэтов. *“Фауст” есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как “Илиада” служит памятником классической древности... Благоговею пред созданием “Фауста”,* — так пишет Пушкин о трагедии Гете.

Итак, прежде всего Пушкин ценит Гете-**драматурга**, автора трагедии “Фауст”. Некоторые из наивысших достижений самого Пушкина (прежде всего маленькие трагедии) тоже принадлежат к драматическому роду. Об этой особенности его таланта писал еще И. В. Киреевский в 1828 г.: “Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часто клонящееся ко вреду целого в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматика” [185, с. 39].

Вот что пишет о драматургической природе пушкинского дарования литературовед В. С. Непомнящий: “...трудно... избежать соблазна вспомнить здесь загадочную фразу Пушкина: “Ошибочное понятие об поэзии вообще и о драматическом искусстве в особенности”. “Поэзия” стоит рядом с “драматическим искусством” не только у Пушкина, но и у Ив. Киреевского... особенности пушкинской поэтики, роли времени в ней... сближают законы пушкинской лирики с законами драмы: и там, и там — коллизия, разрешающаяся во времени; лирический процесс пушкинского стихотворения есть, в этом смысле, драматический процесс. Не случайно пушкинская лирика то и дело тяготеет к диалогу (“Разговор книгопродавца с поэтом”, “Сцена из Фауста”, набросок “Вечерня отошла давно”, “Герой” и др.)...” [246, с. 4].

Среди искусств **драматургия и искусство театра** занимают совершенно особое положение, потому что обращаются как к левому (организованная по законам логики речь) так и к правому (театральное зрелище) полушариям мозга. Например, трагедия Пушкина “Моцарт и Сальери” — это девять страниц логически связного **словесно-дискретного** текста, но вместе с тем — театральное действие, запечатленное **ритмом и симметрией** (функции ритма в этом произведении многообразны: это и стихотворный размер (шекспировский нерифмованный пятистопный ямб), и регулярное чередование монологов и диалогов (монолог – диалог – монолог – диалог – монолог); что же касается симметрии, то некоторые результаты изложены в работе автора [276, с. 365–370] (см. гл. 2).

3.4. Особенность творческого метода Гете и Пушкина

Творческий метод Пушкина отмечен своеобразной особенностью, о которой впервые написал еще его первый биограф П. В. Анненков: “Часто... он излагал основную мысль стихотворения, строфы или монолога в прозе, в предварительных, беглых заметках; они служили ему рассчитанными ступенями, по которым восходило его поэтическое одушевление... Письму Татьяны к Онегину предшествовали, например, следующие... строки: “Я знаю, что вы презираете... я долго хотела молчать... я думала, что вас увижу... я ничего не хочу — хочу вас видеть... Придите...” [15, с. 143, 144]. Этот же метод работы был применен в “Полтаве” [302, Т. 3, с. 457].

Точно так же работал Гете. Многие сцены “Пра-Фауста” (в частности, финальная сцена первой части) сначала были написаны прозой и изложены стихами позднее [12, с. 82, 166–170].

Что это такое? — Не что иное, как примета **абстрактного** мышления, которым прекрасно владеют оба поэта (ведь отделение формы от содержания есть не что иное, как **абстрагирование**) [274, с. 18–21]. Они излагают **содержание** текста прозой, а после придают ему стихотворную **форму**. Поступать так

(отделять форму от содержания) и означает **мыслить абстрактно**. Абстрактное мышление считается прерогативой ученого или философа (вообще человека с “левополушарным” мышлением), а не поэта, однако уже было сказано о том, что гениальность, быть может, состоит именно в одинаково совершенном использовании обоих полушарий головного мозга.

Эта же мысль о возможности **облачить в стихи практически любое содержание** содержится в пушкинском стихотворении “Прозаик и поэт” (1825 г.):

*О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю...*

В первой главе уже было сказано о том, что более десяти лет (1824–1835) Пушкин обдумывал сюжет о Клеопатре: одно из стихотворений написано четырехстопным ямбом, другое — шестистопным, повесть “Египетские ночи” (1835 г.) написана прозой со стихотворными вставками. Еще один красноречивый пример такого рода — пушкинские наброски 1835 г. о продолжении “Онегина”: одна и та же мысль изложена онегинской строфой (четырёхстопный ямб), октавой (пятистопный ямб), александрийским стихом (т. е. шестистопным ямбом) [302, Т. 2, с. 513–515; 416, с. 12, 13]. Итак, один и тот же материал может быть **ОФОРМЛЕН** различно. Один из героев “Египетских ночей” — импровизатор — способен говорить стихами на любую предложенную публикой тему.

Размышляя над тем фактом, что из молодых поэтов его времени никто не выступил с удачной прозой, Гете заметил: “Дело очень просто: чтобы писать прозой, надо иметь, что сказать, а кому сказать нечего, тому остается сочинять стихи и рифмы, где за одним словом тянется другое и в конце концов выходит нечто, по существу не представляющее собой ничего, но имеющее такой вид, будто оно есть нечто” [цит. по: 99, с. 47]. Сам Гете, как известно, был высокоталантливым прозаиком. Ему всегда **было что сказать**, — хоть в стихах, хоть в прозе.

Итак, для Гете и Пушкина мысль текста и его стихотворная форма вполне могут быть мыслимы **раздельно. Соединяются они только на заключительном этапе работы.** Как сильно отличается это их творческий метод от метода поэтов-романтиков!

Одному из них — Лермонтову — принадлежат знаменитые строки:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно...

О пушкинских текстах так сказать нельзя: значение его речей никогда не бывает ни темным, ни ничтожным. В первой главе уже было сказано о том, что первоначальный, почвенный для Пушкина стиль — французский классицизм XVII–XVIII вв. Он начал писать на французском языке, подражая, в частности, Мольеру и Вольтеру. Хорошо известно, как высоко Пушкин ценил Буало, законодателя французского классицизма, автора знаменитого трактата “Поэтическое искусство” (Art poétique, 1674). Е. Г. Эткинд пишет о неразрывной связи между философией Декарта и эстетикой Буало: “В основе классицистического миропонимания — картезианский рационализм, который приобрел зрелые черты в трактате Рене Декарта “**Рассуждение о методе**” (1637) ...**Литературная практика классицизма свидетельствует о том, что картезианство до конца определило его эстетику и поэтику.** Никола Буало в “Поэтическом искусстве” (пер. Э. Линецкой) на первое, определяющее место выдвигает разум и им определяемый **смысл:**

Обдумать надо мысль и лишь потом писать.
Пока неясно вам, что высказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.

Трудно что-либо до конца понять, — трудно, но необходимо и всегда доступно. Непонятого нет ничего, да и быть не может. Как только мы **поняли**, как только рациональная мысль

приобрела отчетливый характер, так нужное слово представится само” [415, с. 12, 13].

Пушкин вполне разделяет этот классицистический оптимизм. Противопоставляя его поэтику лингвопоэтической позиции Жуковского – Ламартина – Лермонтова (“чтобы стал очевиден контраст между ними и Пушкиным, воспитанником французской просветительской школы, восходящей к классицизму XVII века”), Е. Г. Эткинд пишет: “... даже состояние безумия не мешает слову быть адекватным выразителем внутренних движений души... Как характерна для Пушкина формула “*Мои послушные слова...*”, не возможная ни для кого из романтиков-спиритуалистов! ...В том же, что слова способны выразить все, что поэт захочет, у Пушкина сомнений не бывает никогда” [414, с. 35–37].

Все вышесказанное верно и применительно к интеллектуалу, естествоиспытателю и философу Гете, почвенным стилем которого тоже был французский классицизм.

Правда, совершенно необходимо сделать важное уточнение. Действительно, французский классицизм, неразрывно связанный с философией Декарта, — исходный, почвенный стиль и юного Гете, и юного Пушкина; вполне в духе времени, Вольтер — их общий кумир. Но в поздние, зрелые годы оба поэта отошли от литературных идеалов своей юности. На склоне лет Гете говорил Эккерману и о том, какое огромное значение имел для него Вольтер и его великие современники в годы юности, и о том, какого труда ему стоило от них оборониться и встать на собственные ноги. Юный Пушкин — вольтерьянец; в 1818 г. он восторженно называет “Орлеанскую девственницу” Вольтера *святой библией харит*; его “Гавриилиада” воплощает влияние Вольтера и Парни. Однако в зрелые годы он отзывается о кумире своей юности совсем иначе; в 1832 г. в заметке “О современной французской поэзии” он пишет: “*Всем известно, что французы народ самый антипоэтический. Лучшие писатели их, славнейшие представители сего остроумного и положительного народа, Montaigne, Voltaire, Montesquieu, Lagarpi и сам Руссо, доказали, сколь чувство изящного было для них чуждо и непонят-*

но” [302, Т. 6, с. 331]. С. С. Аверинцев заключает: “...Вольтер для обоих — антагонист... дух систематического рассудочного отрицания на вольтерьянский манер и для Гете, как для зрелого Пушкина, принципиально неприемлем” [7, с. 273, 274].

3.5. Философский потенциал драматургии. Пушкин-историк

Искусство драматурга, по самой своей сути диалогичное и диалектичное, тяготеет к объективности и беспристрастности, и, следовательно, родственно науке. То, что высшие достижения и Пушкина, и Гете принадлежат к *драматическому* роду, представляется глубоко закономерным: оба они эволюционировали от лирики к драматургии; оба являются не только поэтами, но и учеными.

Болдинской осенью 1830 г., после завершения “маленьких трагедий”, Пушкин в заметке о трагедии М. П. Погодина “Марфа Посадница” пишет об **объективности**, совершенно необходимой драматургу, цель которого — **исследование истины**: *“Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить... глубокое, добросовестное исследование истины... Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине... Что нужно драматическому писателю? **Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли**”* [302, Т. 6, с. 316, 321].

О какой **философии** идет речь в тексте Пушкина? — Рискнем предположить, что это классическая немецкая философия. Хорошо известно, как тесно творчество Гете связано с философией его современников — создателей классической немецкой философии Канта, Шеллинга и Гегеля [12, с. 112–116]. Выше уже шла речь о том, что зрелое творчество Пушкина также близко к этой философской системе. Впрочем, еще в 1830 г. И. В. Киреевский написал следующее: “Нам **необходима** фи-

лософия: все развитие нашего ума требует ее. Ею одною живет и дышит наша поэзия... Но откуда придет она? Где искать ее? Конечно, первый шаг наш к ней должен быть присвоением умственных богатств той страны, которая в умозрении опередила все другие народы (т. е. Германии. — А. П.)” [185, с. 51].

“Воскресить минувший век во всей его истине” — это, конечно, задача добросовестного, профессионального историка; Пушкин требует этого от **драматического поэта**, — следовательно, драматург, трактующий исторический сюжет, должен быть историком. *“...я по совести исполнил долг историка: изыскивал истину с усердием и излагал ее без криводушия, не стараясь льстить ни силе, ни модному образу мыслей”* [301, Т. 10, с. 361] — пишет он о собственной “Истории Пугачева”^{*}.

Все это верно и применительно к “Истории Петра I”.

Действительно, *государственные мысли историка* и объективность (*бесстрастие, никакого предрассудка любимой мысли*) были присущи Пушкину-драматургу в высшей степени. Приверженец Н. М. Карамзина и сам **профессиональный историк**, назначенный императорским историографом в 1831 г. (т. е. занявший место Карамзина) [244, с. 128–138], Пушкин, как было отмечено выше, с восторгом отзывается о трагедии другого профессионального историка, М. П. Погодина. В заметках о его трагедии и в письме к нему, написанном в конце ноября 1830 г., поэт очень хвалит это произведение именно за объективное, беспристрастное исследование *истины минувшего века* (хотя и отмечает многие погрешности в слогe и языке).

Воспитанный на немецкой классической философии И. В. Киреевский (см. введение к гл. 2), которого Пушкин очень

^{*} *“Я прочел со вниманием все, что было напечатано о Пугачеве, — писал впоследствии Пушкин об источниках своей “Истории Пугачева”, отвечая ее критикам, — и сверх того восемнадцать толстых томов in folio разных рукописей, указов, донесений и проч. Я посетил места, где произошли главные события эпохи, мною описанной, поверяя мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев и вновь поверяя их дряхлеющую память исторической критикою.”* (Оксман Ю. Пушкин в работе над “Историей Пугачева” [302, Т. 7, с. 326]).

высоко ценил как литературного критика, именно **историю** считает главной, центральной наукой своей эпохи (вспомним для сравнения, что для величайшего мыслителя предшествовавшей эпохи, для Канта, такой наукой была математика — Кант полагал, что в каждой науке ровно столько науки, сколько в ней математики): “Поэт для настоящего что историк для прошедшего: проводник народного самопознания... История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает **все**” [185, с. 44]. “Критик отнюдь не умозрительно приходит к идее синтеза художественности и историзма... он точно предугадывает реальные явления 1830-х годов, когда Пушкин, поэт и историк, именно в этом двойном качестве явился “проводником народного самопознания”, — пишет современный исследователь [Там же, с. 18].

Хорошо известно, какое огромное значение для возникновения и становления классической немецкой философии имела драматическая европейская история конца XVIII — начала XIX вв., — в особенности история Франции, — Французская революция и годы владычества Наполеона. Немецкая классическая философия — это миропонимание сверстников великой революции: нет догмы, нет ничего установленного навечно, вчерашние авторитеты ниспровергаются, мир постоянно создается заново [50, с. 35]. И романтизм, и классическая немецкая философия (в том числе диалектика Гегеля) были порождениями революции. Еще в 1842 г. Маркс характеризовал философию Канта как “немецкую теорию французской революции”.

Итак, **драматург и ученый-историк** существуют в творческой индивидуальности Пушкина нераздельно. Его **историческим** исследованиям (“История Петра I”, “История Пугачева”) присуща научная объективность; они представляют собой глубокое, добросовестное, всестороннее исследование *истины минувшего века*. В его **художественных произведениях** двойственные, противоречивые, амбивалентные образы Петра Первого, Наполеона, Пугачева, Клеопатры воссозданы с добро-

совестностью **профессионального историка**. “Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальной”, — пишет Пушкин той же болдинской осенью 1830 г. [302, Т. 6, с. 308].

Впрочем, это единство **исторической** и **поэтической** истины не сразу было им достигнуто. Археолог А. А. Формозов в книге “Пушкин и древности” заметил, что у Пушкина они часто не совпадают: “Что-что, а различие двух путей познания ясно ему до предела:

...Мечты поэта —
Историк строгий гонит вас!

Отсюда и все остальное. Смешны рассказы о жизни Овидия в Аккермане, раз Тома находились “при самом устье Дуная”, но стихи — “в Молдавии, в глуши степей”. Нет в Керчи гробницы Митридата, но — “зрит пловец — могила Митридата” [368, с. 126]. О легендарности сюжета трагедии “Моцарт и Сальери” писал еще П. А. Катенин: “... есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его на показ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?” [306, Т. 1, с. 184]. Современные исследователи склоняются к мнению о невинности исторического Сальери [70, с. 218–222; 217, с. 19–26].

Итак, иногда *низкие истины* и *возвышающий обман* у Пушкина разделены и противопоставлены, т. е. **историческая** (научная, объективная) истина не совпадает с **поэтической** истиной.

В частности, и в “Арапе Петра Великого”, и в стихотворении “Пир Петра Первого” образ императора идеализирован. Один из аспектов удивительного совершенства “Медного всадника” (этого, по словам пушкиниста Н. В. Измайлова, чуда искусства и вершинного достижения Пушкина) состоит в том, что в поэме воплощен подлинно многосторонний, амбивалентный образ Петра, — великого государственного деятеля, но и жестокого



Конь на скале без всадника.

Рис. Пушкина (в рукописи поэмы “Тазит”, 1833 г.)

тирана, безжалостно растаптывающего счастье маленького человека. Обе истины слиты воедино*.

“Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине”, — так начинается авторское предисловие к поэме “Медный всадник” [302, Т. 3, с. 254]. Действительно, в этом случае никак нельзя говорить ни о клевете, ни об очернении памяти великого человека. По мнению одного из современных исследователей, причиной написания поэмы была осознанная Пушкиным невозможность опубликования правдивой (т. е. беспристрастной, объективной, “научной”) истории Петра. Открывшуюся ему амбивалентную

истину поэт решил воплотить в художественном произведении [244, с. 128–138]. Вот как характеризует историзм поэта Н. Я. Эйдельман: “По природе своей талант объективен, по существу своему не может не искать, например, в веселом печального, в трагедии — комического, в высоком — снижающего, иронического. Этот поиск противодействия на всякое “действие”, органическое неприятие одного тона, законченных, “исчерпывающих” оценок — вот прекрасные качества для историка; и в этом смысле, вероятно, всякий гений-художник является и потенциальным историком” [406, с. 361].

И. Фейнберг указывает на следующую мысль поэта, называя ее **ключевой** при оценке пушкинского понимания императора: “Достойна удивления разность между государствен-

* “В Пушкине было верное понимание истории... Принадлежностями ума его были: ясность, пронизательность и трезвость”, — говорил друг поэта Вяземский по поводу работы его над “Историей Петра” (Фейнберг И. “История Петра I” [302, Т. 8, с. 426]).

ными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости; вторые жестоки, своенравны, и, кажется, писаны кнутом” [302, Т. 8, с. 409].

Размышления Пушкина о Петре Первом во многом подобны размышлениям его о Наполеоне (см. гл. 1). Не случайно в заметке “О дворянстве”, написанной в 30-е годы XIX в., он сближает эти две фигуры: *Les moyens avec lesquels on accomplit une révolution, ne sont plus ceux qui la consolident. — Pierre I est tout à la fois Robespierre et Napoléon (La Révolution incarnée)*.

Средства, которыми достигается революция, недостаточны для ее закрепления. — Петр I — одновременно Робеспьер и Наполеон (воплощенная Революция) [Там же, Т. 6, с. 312].

“...всякое исследование пояснял ... поэзией и наоборот”, — так характеризует творческий метод Пушкина его первый биограф П. В. Анненков [15, с. 277].

3.6. Гете и Пушкин — “художественные философы”

Сравнивая Гете и Пушкина, С. Л. Франк называет обоих “художественными философами”. Вот что он пишет о Гете: “Интеллектуальное постижение и художественное восприятие есть у него **один и тот же творческий процесс**. В нем не просто поэт противостоит мыслителю или сочетается с мыслителем; наоборот, именно в качестве поэта он есть мыслитель и в качестве мыслителя он — художник. Свободная игра художественной фантазии не изгоняет и не ослабляет в его духе стремления к объективному, интеллектуальному постижению истины, как это бывает у других поэтов; напротив, **познание осуществляется у него средствами художественного творчества, так что вся двойственность между искусством и наукой, между поэтическим вымыслом и научной изобретательностью в известном смысле погашена в нем и слита в неразрывное единство**. Художественный инстинкт не только действует в нем как субъективная психическая сила, но вместе с тем служит ему философским путеводителем и мерилom объективной истины. Вле-

чение к красоте не ослепляет его в научном смысле, а наоборот, озаряет его путь к познанию” [375, с. 105, 106].

М. М. Бахтин в работе с выразительным названием “Время и пространство в произведениях Гете” замечает: “Гете с отвращением относился к словам, за которыми не было собственно **зримого** опыта... Самые сложные и ответственные понятия и идеи, по Гете, всегда могут быть представлены в **зримой форме**, могут быть **показаны** с помощью схематического или символического чертежа, модели или с помощью адекватного рисунка... **Даже самая основа философского мировоззрения может раскрыться в простом и четком зрительном образе.** Когда Гете при морском переезде из Неаполя в Сицилию в первый раз очутился в открытом море и линия горизонта сомкнулась вокруг него, он заявляет: “Кто не был окружен со всех сторон морем, не имеет понятия о мире и о своем соотношении с миром” (XI, 248). **Слово** для Гете было совместимо с самой четкою зримостью... Общеизвестна героическая борьба Гете за внедрение в естественные науки идеи становления, развития. Здесь не место касаться его научных работ по существу. Отметим лишь, что и в них конкретная зримость лишена статичности, сочетается с временем. **Повсюду здесь видящий глаз ищет и находит время — развитие, становление, историю. За готовым он прозревает становящееся и готовящееся**, причем все это с исключительной наглядностью” [40, с. 207–209].

В статьях о Пушкине 1930–1940-х годов Франк показал, что художником аналогичного плана был и Пушкин [307]. В самом деле, **Пушкин, подобно Гете, рисовал.** И для него **слово (левое полушарие!)** прямо и непосредственно соотносится со **зримым и наглядным образом (правое полушарие!)** (его рукописи испещрены рисунками). Он создает проекты иллюстраций к собственным произведениям [386]. Замыслы многих произведений Пушкина, — в частности, такого вершинного, как “Медный всадник”, — возникали сначала в графической форме [367, с. 8].

*Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.*

Что это такое? — Не что иное, как **философский театр**. Речь идет о философской проблеме, но обсуждение построено как театральная мизансцена — один участник диалога подает реплику, другой отвечает, — но не словами, а действием!

Точно то же — в “Моцарте и Сальери”:

Моцарт:

*...гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?*

Сальери:

*Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта)*

Рисунок, даже гениальный, статичен. Возможности театра богаче возможностей графики потому, что театральное зрелище может быть динамичным.

Еще один пример такого рода — стихотворение “От меня вечер Леила” [302, Т. 2, с. 398]; и здесь диалог и “сценическое действие” (Леила *уходит* — даже указано, *как уходит — равнодушно*) воплощают философскую проблематику (*всему пора*). Философская нагруженность “Фауста” известна; связи философских воззрений его автора с трудами создателей классической немецкой философии исследованы во множестве работ. **Пушкин, подобно Гете, — тоже создатель философского театра, драматург-философ!**

В своей блистательной статье “О задачах познания Пушкина” (1949) Франк сближает Пушкина с Гете: “Всякое “философствование”, всякое оторванное от конкретности “умозрение” ему чуждо и ненавистно. О нем можно было бы сказать то же, что Гете сказал о самом себе, именно, что он был лишен особого органа для “философии” — и притом на том же основании: на основании прирожденного, инстинктивного сознания, что всякая теория “сера”, по сравнению с “златым древом жизни”. В связи с этим философ отмечал, что “при характеристике мысли Пушкина невольно навязывается и здесь один термин Гете: термин “предметного мышления”. Под ним, как известно, подразумевается мышление, которое никогда не удаляется от

конкретной полноты реальности, никогда не поддается искушению подменить ее отвлеченными, упрощающими схемами и систематически-логическими связями” [307, с. 428].

Наилучшим воплощением этой **конкретной полноты реальности**, от которой никогда не удаляется мышление обоих поэтов, является, конечно, их драматургия, объединяющая в своей великолепной полноте историческую конкретность, философскую проблематику, поэтическое слово, театральное зрелище, а иногда (как, например, в трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”) — еще и музыку.

М. Л. Гаспаров пишет: “...все творчество Пушкина было, так сказать, конспектом европейской культуры для России” [98, с. 190]. Действительно, зрелое творчество поэта представляет собой некий **сверхсинтез**: оно не только суммировало в себе все предшествовавшее развитие европейской литературы (здесь следовало бы воспользоваться гегелевским термином “снятие” (Aufheben) [287, с. 38–55]), но и вышло за пределы **искусства** литературы в область **науки** истории и философии. **“Истинное есть целое”**, — пишет современник Гете и Пушкина Гегель.

Наука и искусство — две различных, но взаимосвязанных области культуры; граничащая с обеими, их одухотворяющая философия, — ее **душа** (как известно, Гегель определяет философию именно так — **теоретическая душа культуры**). Уже было сказано о том, что Г. С. Кнабе, определяя начальный рубеж “нашего времени”, связывает его со смертью Гегеля (1831), Гете (1832) и Пушкина (1837), подчеркивая тем самым не только равное величие этих трех гениев, но и их глубокое внутреннее родство [188, с. 53].

Заключение **Пушкин, Моцарт, Гете**

Итак, высшие достижения Пушкина и Гете, — объективных творцов, **поэтов действительности**, — принадлежат к драматическому роду. О драматургической по своей природе сонатной

форме в творчестве Пушкина речь шла в главе 2. Нельзя не вспомнить еще об одном гениальном **драматурге** этого времени, о драматурге, который тоже часто обращался к сонатной форме, — о Моцарте, к высшим достижениям которого относятся **музыкальные драмы** — оперы, прежде всего — “Дон Жуан” (1787). Пушкин в трагедии “Каменный гость” обращается к этому же сюжету [195, с. 272–310]. Главный герой его произведения, этот обаятельный убийца и неотразимо обольстительный обманщик, заставляет вспомнить о том красавце, которого описал Гегель в известной статье “Кто мыслит абстрактно?” Великий философ иллюстрирует свою концепцию возвышения от абстрактного к конкретному (см. гл. 1) житейским примером. Вот ведут на казнь убийцу. Окружающие смотрят на него и говорят: “Вот убийца”. Быть может, при казни присутствуют дамы, которые заметили, что убийца — молодой и красивый мужчина. Так вот, те, которые мыслят об убийце только одно — что он убийца, — мыслят абстрактно, характеризуя объект своего исследования одним-единственным качеством. Дамы в данном случае мыслят конкретно, синтезируя в сознании уже три различных аспекта одного и того же объекта [102, с. 387–394].

Оперное творчество Моцарта развивалось аналогично пушкинскому творчеству, — от классицизма к реализму, — от произведений, написанных в жанре *opera seria* (серьезная опера, музыкальный аналог трагедии классицизма) и *opera buffa* (комическая опера, музыкальный аналог классицистической комедии) к величайшим шедеврам последних лет: “... его (Моцарта. — А. П.) величайшим духовным подвигом было то, что он освободил оперу от искусственного противопоставления вычурных героических образов и не менее далекой от правды комедийной деформации и вернулся к самой человеческой жизни как к единственному источнику трагедийного и комического. Моцарт — величайший реалист музыкальной драмы и его образы всегда вырастают на почве действительности и относятся только с нею. Совершенно своеобразно сплавив трагедийное и комическое, сопоставив низменнейшее с наиболее

возвышенным, он тем самым в необычайной, огромной степени расширил знание человека — в той части, в которой это касается музыкальной драмы” [1, Ч. 1, кн. 2, с. 423]. Поэтому Моцарта называют **“взрывателем жанров”**: он взорвал и “seria” и “buffa”, поставив на их место драму реальной человеческой жизни.

“Серьезные” и “комические” персонажи, драматические и чисто комедийные ситуации соединены здесь в едином развитии действия, черты, идущие от seria и от буффа, перерождаются в новом целом и способствуют жизненной полновесности образов и коллизий, а значительность симфонического развития углубляет смысл трагикомедии и крепит единство общей концепции. **Художественные аналогии подобного типа драматургического мышления можно найти лишь в драмах Шекспира и в “Фаусте” Гете**, — пишет музыковед Т. Н. Ливанова об опере Моцарта “Дон Жуан” [204, Т. 2, с. 463] [см. также: 195, с. 272–310]. (В зрелом творчестве Пушкина имело место подобное же “взрывание жанров” — [см., например: 116, с. 92–108; 117].

В инструментальной музыке Моцарта, — в его симфониях, сонатах, концертах, — достигает высокого развития **драматургическая** по своей природе **сонатная форма**, — воплощение духа диалектики (см. гл. 2).

Вот что пишет о творчестве композитора Г. В. Чичерин: “Моцартовская картина мира, его мироощущение глубоко проблематичны, схватывают все противоречия, и таким же клубком противоречий является перед ним каждый живой характер: каждый проблематичен*.”

В этом житейская мудрость Моцарта, это именно сближает его с романом XIX века, особенно Бальзаком, даже с Достоевским. Прежде всего в элементах будущего у Моцарта мы находим ту психологическую правду, реализм, громадное многооб-

* Определение “проблематичен” надо понимать в том смысле, который вкладывает в этот термин Гете: “Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никоим образом! Между ними лежит проблема — вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое” [114, с. 332].

разие и внутреннюю многогранность характеров... которые делают его вторым Шекспиром и сближают с психологическим романом XIX века. В музыке не было ничего подобного ни до, ни после него; в поэзии не было ничего подобного после Шекспира... одновременно с Моцартом выступил его духовный брат Гете, “Гец” которого возрождает шекспировскую драму; подобное моцартовскому богатство и реализм характеров дал в романе XIX века Бальзак” [391, с. 134–135, 210].

Музыковед Г. Аберт указывает на антропоцентризм моцартовской картины мира: “...нет никакого смысла, рассматривая личность Моцарта, исходить из круга абстрактных идей, зафиксированных в его произведениях и письмах. Ни его отношение к религии, ни восприятие природы никогда не приведут нас к пониманию действительной сущности его мироощущения. В центре его картины мира находилось нечто совсем другое: **человек***. Для Моцарта он поистине мера всех вещей” [1, Ч. 2, кн. 1, с. 6].

Моцартовед Ганс Мерсман пишет: “Для Моцарта (так же, как и для Гете) жизнь и человек — первичные факторы. Полнота интенсивных отношений постоянно пропитывает жизнь и творчество и связывает их в органическое целое” [цит. по: 391, с. 90]. Типологическое родство и внутренняя близость немецкой классической философии (прежде всего, Гегеля), музыкальной “венской классики” (в частности, Моцарта) и “ваймарской классики” (в первую очередь Гете) уже становились предметом специального анализа [161, с. 356; см. также 254, с. 85–89]. Уже было сказано о диалектической природе сонатной формы, воплощенной в произведениях и Моцарта, и Пушкина. Диалектически мыслит и Гете: “...в вопросах диалектики у него много точек соприкосновения с его младшим современником Г.-В.-Ф. Гегелем” [366, с. 5].

* Вспомним о том, что антропоцентризм — принцип культуры Возрождения. Уже было сказано о том, что творчество Пушкина представляет собой воплощение Ренессанса (см. Гл. 1). Вот что Р. Ю. Данилевский пишет об антропоцентризме Гете и Пушкина: “Можно сказать, что в своем мировосприятии оба поэта были единомышленниками: **весь мир для них вращался вокруг человеческой личности...**”

Итак, наиболее выдающиеся творческие личности эпохи — **драматурги** Пушкин, Моцарт, Гете — во многом подобны друг другу. “Только Моцарт мог бы написать музыку к “Фаусту”, — говорил Гете Эккерману. У Гете есть замечательное позднее произведение, — роман “Избирательное сродство душ”, — сюжет которого очень близок сюжету поздней же оперы Моцарта “Так поступают все женщины, или Школа влюбленных” (1789) [290, с. 120]. Оба произведения — это истории о сердечном непостоянстве (умирание одной любви, рождение и расцвет другой). Гете говорил, что повод для написания этого романа дал ему Шеллинг, разрушивший брак А. В. Шлегеля [132, с. 120]. Таким образом, реальная история из жизни иенских романтиков (история их музы, Каролины Михаэлис-Шлегель-Шеллинг), становится основой выдающегося позднего произведения *великана романтической поэзии!* Вспомним, что и самого Гете, и Пушкина, и Шеллинга уже современники называли Протеем (морское божество, непрестанно меняющее свой облик), — тем самым подчеркивая их изменчивость и непостоянство (см. первый эпиграф к гл. 1).

В основе сюжетов романа Гете и оперы Моцарта, — образно говоря, “любовный четырехугольник”. Две влюбленные пары переживают ряд перипетий, в результате которых каждый участник событий переживает некую сердечную катастрофу — охладевает к прежнему возлюбленному (возлюбленной) и влюбляется в другого (другую). В опере Моцарта действие начинается с пари, которое молодые офицеры Гульельмо и Феррандо заключают со старым философом Доном Альфонсо. Молодые люди совершенно уверены в постоянстве своих невест, Альфонсо же утверждает, что каждую из девушек можно склонить к измене в продолжение двадцати четырех часов.

По условиям пари юноши изображают отъезд на войну, а после каждый из офицеров (переодетый и замаскированный до неузнаваемости) начинает ухаживать за невестой другого, разыгрывая пылкую страсть. Гульельмо остается притворщиком от начала до конца, Феррандо же *действительно* увлекается

чужой невестой. Обе девушки соглашаются выйти замуж за новых поклонников.

“Искусственные и живые страсти смешиваются и подменяют друг друга”, — так пишет С. Г. Бочаров о романе Стендаля “Красное и черное” (1830 г.), от которого Пушкин, как известно, был *в восторге* [89, с. 252–266]. Отметим, что опера Моцарта была написана на сорок лет раньше романа Стендаля. Неизвестно, мог ли Пушкин слышать “Так поступают все”, но хорошо известно, что он знал другую оперу Моцарта, — “Дон Жуан” (один из эпизодов либретто служит эпиграфом к трагедии “Каменный гость”). Во втором действии этой оперы есть удивительная сцена, построенная на сопоставлении подлинной страсти (Донна Эльвира) и страсти притворной (Дон Жуан) (вторая сцена второго действия — терцет Донны Эльвиры, Дон Жуана и Лепорелло “Ah, taci, ingiusto core!”).

“Любовный четырехугольник” намечен в “Евгении Онегине” (притворное ухаживание Онегина за Ольгой на балу, приводящее к дуэли и гибели искренне влюбленного Ленского и к разлучению Татьяны с Онегиным), а притворная влюбленность Германна — один из мотивов “Пиковой дамы”.

Быть может, не будет преувеличением следующее утверждение: **первая болдинская осень (1830 г.) проходит для Пушкина под знаком Моцарта**. 26 октября он завершает трагедию “Моцарт и Сальери” (самый яркий эпизод сюжета “Моцарт и Пушкин”), а в самом начале ноября — трагедию “Каменный гость”, в которой обращается к сюжету моцартовского “Don Giovanni” (уже было сказано о том, что эпиграф представляет собой фрагмент либретто этой оперы).

Нельзя не отметить еще одно *странное сближение* между Пушкиным и Моцартом — это **мотив губительного любопытства**. В интродукции к опере “Так поступают все” (еще до заключения пари) старый философ Дон Альфонсо говорит:

O pazzo desire
Cercar di scoprire
Quel mal che trovato
Meschini ci fa.

О как неразумно
Пытаться обнаружить (найти, открыть) зло,
Которое (если мы его откроем)
Сделает нас несчастными.

Нечто подобное говорит Дон Гуан Доне Анне в четвертой, заключительной сцене трагедии “Каменный гость”, когда разговор заходит о виновности мнимого Дона Диего перед Доной Анной [302, Т. 4, с. 314]:

*Не желайте знать
Ужасную, убийственную тайну.*

И Пушкин, и Гете, и Моцарт многим обязаны Шекспиру (“поэту действительности”; вспомним, что так же называли и Гете, а Пушкин сам так себя назвал), который является, может быть, самым ярким воплощением ренессансного антропоцентризма. **Сближение Моцарта и Шекспира — такое же общее место моцартоведения** (Лерт, Коген, Аберт, Соллертинский, Хильдесхаймер), **как сближение Шекспира и Пушкина в пушкинистике**. В центре внимания Пушкина, Моцарта, Гете — человек во всем многообразии и единстве, неисчерпаемости, противоречивости и подвижности его внутреннего мира, отсюда и сближающие всех троих особенности творческого метода, — прежде всего его *диалектичность*.

Г. В. Чичерин сближает Моцарта и Гете. Сравните мнение выдающегося австрийского музыканта XX в., моцартоведа Бернгарда Паумгартнера: “...он (Моцарт. — А. П.), как музыкант, обладал универсальностью, не имеющей себе равных... **В последний раз его великий дух охватил самое существенное в уходящих явлениях его эпохи, со всей их многогранностью...**” (*Paumgartner B. Mozart. Berlin, 1927.*) [цит. по: 391, с. 93].

Точно то же можно было бы сказать о Пушкине (см. гл. 4) и о Гете. Действительно, давно существует известный тезис “**Пушкин — родоначальник новой русской литературы**”. В противовес указанной формуле в начале 1920-х годов возникла концепция, согласно которой Пушкин был не прародителем новой русской литературы, но завершителем прежней ли-

нии. Появившись в недрах ОПОЯЗа, новая формула была, очевидно, плодом коллективных усилий. На приоритете в этом вопросе настаивал В. М. Жирмунский, однако, как установил А. П. Чудаков, публично этот тезис был высказан Б. М. Эйхенбаумом 14 февраля 1921 года: **“Пушкин не начало, а конец длинного пути, пройденного русской поэзией 18 века”**. Наиболее полное обоснование указанная точка зрения получила в неоконченной и, возможно, не предназначавшейся к публикации статье Ю. Н. Тынянова “Ленский”. “Пушкин, — писал в ней Ю. Н. Тынянов, — не только завершитель в области художественной литературы: в той же мере он завершает и теоретическую литературную мысль 18 века; его произведениям предшествуют долгие литературные изучения (“Борис Годунов”), и всегда они являются разрешением теоретических задач... [396, с. 183–191].

Гений подобен зеркалу, поставленному поперек хода времен (а композиция гениальных произведений, как было показано в главе 2, может быть зеркальной). Великие произведения литературы готовятся веками, уходят корнями в далекое прошлое, — и живут в веках, достигая далекого будущего, непрерывно обогащаясь новыми смыслами, перерастая то, чем они были в эпоху своего создания [40, с. 331]. Синтезировав наивысшие достижения прошлого и своего времени, *“в просвещении встав с веком наравне”*, Пушкин (подобно Гете, Леонардо, Моцарту) предвосхитил будущее. **Он одновременно и родоначальник, и завершитель.**

Многое, написанное Г. В. Чичериным о Моцарте, имеет самое прямое отношение также и к Пушкину: “Возникший на перевале старого и нового миров, в обстановке “бури и натиска” с их предвидениями, моцартовский синтез есть синтез с будущим, охват будущего... Это есть то, что в гегелевской теории развития называется **узловым пунктом**. Моцарт **узловой пункт** в развитии музыки. Синтез с будущим, **новаторство** в нем, вечно ищущем, преобладает над синтезом прошлого... **Узловой пункт исторического развития включает и синтез прошлого и охват будущего, причем это есть органически нечто**

единое, синтез прошлого включает и охват будущего... синтез — не мозаика, не сумма, не эклектика, не хрестоматия, а **органическое слияние** в высшем единстве, причем то, из чего все лучшее, достойное жить, было впитано, отбрасывается как выжатый лимон. В общем XVIII век был выжатым лимоном Моцарта, совершившего скачок в будущее...

При анализе зрелых произведений Моцарта **постоянно обнаруживается как основное явление этот синтез, универсализм** Моцарта... Мы видим ясно при анализе зрелых вещей Моцарта, что синтез прошлого и новаторство, музыкальный переворот — у него органически нечто единое (таким образом, и Моцарт тоже — одновременно и родоначальник, и завершитель. — А. П.). Впитано и пересоздано... он, как музыкант, обладал универсальностью, не имеющей себе равных. **В других областях искусства ему в этом, возможно, подобны лишь Гете и Леонардо.** В последний раз его великий дух охватил самое существенное в уходящих явлениях его эпохи, со всей их многогранностью... Моцарт взорвал XVIII век и вышел в будущее... Как говорил Лерт, музыка Моцарта “обладала страшной силой сжимать все самые противоположные течения эпохи и, сплавив их воедино, породить новое” [391, с. 34, 35, 91–93, 133, 134].

Итак, **новое как синтез противоположностей, почерпнутых из современности и прошлого!** Очень показательно, что Чичерин и в самом начале своей книги использует гегелевскую терминологию (наделяя Моцарта функцией **узлового пункта**), и обращается к гегелевской диалектике, создавая “завершающую формулу” Моцарта: **великий реалист, объективный художник, в творчестве которого воплощено “положительное восприятие всеобщей жизни и преодоление в ней скорби без уничтожения последней”**, духовный брат Гете, в диалектическом единстве сочетающий **острейшие противоречия жизни.** Все это верно и по отношению к Пушкину, которого по справедливости надо считать **духовным братом** Гете и Моцарта.

Гегель утверждал, что его философия есть современная ей эпоха, постигнутая в мышлении; сердце его философской си-

стемы — проблема противоречия. О необходимости воплощения противоречий в поэзии написал Гете: “Я ... начинаю верить, что ... лишь одной поэзии может удасться выразить ... такие тайны, которые в прозе ... кажутся абсурдными, ибо они могут быть выражены только в противоречиях, которые неприемлемы для человеческого рассудка” [87, с. 188] (см. гл. 2).

Моцарт, подобно всем европейским композиторам XVIII–XIX вв., — от И. С. Баха до Р. Вагнера, — мыслит в пределах мажороминорной ладогармонической системы. В его произведениях очень часто встречаются структуры следующего вида: одна и та же музыкальная мысль излагается сначала в мажоре, после — в миноре (пример см. 5.1). Однако мажор и минор суть противоположности, так что и в этом случае имеет место воплощение противоречия. Ю. М. Лотман, комментируя роман в стихах “Евгений Онегин”, отмечает особенность пушкинской поэтики: текст внутренне противоречив, потому что лишь наличие противоречий позволяет воспринять его как адекватный действительности и выходящий за пределы норм литературы в область непосредственной жизненной реальности (см. 2.1).

В высшей степени примечательно это совпадение устремлений философа, композитора и двух поэтов: и Гегель, и Моцарт, и Гете, и Пушкин стремятся выйти за пределы, соответственно, философии, музыки, литературы в область живой жизни.

ГЛАВА 4

“Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости...”. **Предшественники и современники Пушкина**

*Укрывшись в кабинет,
Один я не скучаю
И часто целый свет
С восторгом забываю.
Друзья мне мертвецы...*

А. С. Пушкин. Городок, 1815 г.

Муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов. Скажем более: она приняла их в себя как свое законное достояние и возвратила их миру в новом, преобразованном виде.

В. Г. Белинский

“Евгений Онегин” создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть, и тысячелетия).

М. М. Бахтин

...Я могу усвоить почти любой род и стиль композиции и подражать им.

В. А. Моцарт (из письма к отцу
от 7 февраля 1778 г.)

Введение

Две завершающие главы книги конкретизируют некоторые аспекты глобальной концепции Г. В. Чичерина, изложенной в гл. 3 (**узловой пункт: синтез прошлого и охват будущего**).

В первых трех главах неоднократно излагалась, ставшая уже общим местом пушкиноведения, мысль о пушкинском наследии как синтезе, сумме всей предшествующей ему литературы.

Сопоставляя творчество поэта и любимый им Петербург, Е. Г. Эткинд пишет о том, что Пушкин строит свое искусство из элементов уже зрелой всемирной культуры. **“Строительство новых смыслов из чужого материала”**, — так характеризуют творческий метод зрелого Пушкина А. Л. Осповат и Р. Д. Тименчик [251, с. 284] (см. введение).

На этот в высшей степени **синтетический** характер пушкинского творчества давно уже указывают самые проницательные исследователи, в частности, С. Г. Бочаров (“Пушкин имел дело ...с **суммарным опытом** европейского романа как исходным пунктом романа собственного”) и Л. В. Пумпянский (в четырех строках, посвященных Вольтеру в послании “К вельможе” 1830 г., дано “сокращение целых пластов мысли” и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию [65, с. 214; 271, с. 97]). Характеризуя это явление, С. Г. Бочаров даже пользуется **гегелевской терминологией**: “В “Онегине”, в четырех строфах третьей главы, повествующих о чтении Татьяны, и в одной строфе главы седьмой — о чтении Онегина — дана ... сокращенная суммарная история и теория европейского романа, по крайней мере на трех его стадиях и в трех его типах, представленных именами Ричардсона, Байрона и Констанана; все эти пласты европейской литературы в структуре пушкинского романа присутствуют, выражаясь гегелевским языком, в снятом виде...” [65, с. 214]. Именно эта особенность пушкинского наследия и делает зрелое творчество поэта воплощением (иноформой) такого, — тоже в высшей степени **синтетического** (охватывающего в единстве самое ценное из прошлого) явления, как классическая немецкая философия.

В главе 3 уже было сказано о функциональной асимметрии человеческого мозга, о том, что в левом полушарии локализовано логическое, а в правом — образное мышление. Историки

культуры говорят о “правополушарных” (Барокко и Романтизм) и “левополушарных” (Возрождение и Классицизм) стилях, иногда поочередно сменяющих друг друга, иногда существующих одновременно [328].

Упомянуто было и о том, что Ф. Х. Кессиди в работе “К проблеме “греческого чуда” высказывает предположение о природе гения: гениальная одаренность связана с одинаково высоким развитием как правополушарного (“образного”), так и левополушарного (“логического”, “словесного”) мышления [278, с. 91–97]. Это как раз случай Пушкина: ведь он не только великий поэт и выдающийся историк, но и замечательный рисовальщик (о связи литературной и художественной одаренности пишет В. Дранков [149, с. 215]).

В главе 1 шла речь и о том, что гений Пушкина достигает зрелости благодаря синтезу противоположностей — классицизма и романтизма; за каждым из стилей — целый ряд культурно-исторических феноменов, уходящий в глубину веков. В частности, в зрелом творчестве Пушкина достигнут синтез двух противоположных концепций прекрасного, выработанных столетиями европейской философской мысли.

“Мысль о синтезирующем характере пушкинского поэтического слова, о способности его абсорбировать различные источники, прежде бывшие разобщенными и даже несовместимыми, и заставить их взаимодействовать между собой, образуя новое единство, издавна утвердилась в работах о Пушкине в качестве определяющей черты его творческого облика”, — утверждает Б. М. Гаспаров [96, с. 6].

Итак, четвертая глава касается связей пушкинского наследия с идеями мыслителей античности, средневековья, Возрождения, XVII–XIX вв. (**синтез прошлого**), а пятая посвящена связям пушкинской мысли с философией второй половины XIX в. и XX в. (Киркегор, Юнг, Бор, концепция фрактальности) (**охват будущего**).

Обе эти темы очень обширны, практически необозримы и сколько-нибудь полно могут быть изложены разве что в будущей “Пушкинской энциклопедии”.

Действительно, в материалах к ней имеются статьи “Аристотель”, “Данте”, “Монтень”, “Шекспир”, “Лакло”, “Расин”, “Лабрюйер”, “Байрон”, “Мюссе”, излагающие историю каждой проблемы и снабженные подробной библиографией [296]. Отнюдь не претендуя на полноту изложения, автор пишет только о тех конкретных аспектах каждой из этих обширных проблем, которые были предметом его собственных исследований.

Гегель, утверждавший, что **истинное (das Wahre) — это целое (das Ganze)**, рассмотрел всю историю предшествовавшей ему философии как путь к своей собственной, глобальной и всеобъемлющей, системе. И в таком же отношении, как Гегель к предшествовавшей ему философии, находятся Пушкин и Гете к предшествовавшей им европейской (и не только европейской) литературе (и шире — культуре в целом). В первых трех главах неоднократно шла речь о том, что оба великих поэта воплощают гегелевский идеал образованности (образование как проживание всей истории культуры в пределах отдельной жизни). Что касается Гете, то вот как об этом пишет Шпенглер в “Закате Европы”: **“...каждая сколько-нибудь значительная частная жизнь с глубочайшей необходимостью повторяет все эпохи той культуры, к которой она принадлежит...** В гетевском Вертере, этой картине поворота в судьбах юности, знакомом каждому фаустовскому, но ни одному античному человеку, вновь всплывает ранняя утренняя заря Петrarки и миннезанга. Когда Гете набрасывал план своего перво-Фауста, он был Парцифалем. Когда он заканчивал первую часть, он был Гамлетом. И только со второй частью он стал космополитом XIX века, понимавшим Байрона” [404, с. 269]. В главе 3 была приведена обширная цитата из книги Р. Ю. Данилевского “Пушкин и Гете”, в которой сказано о том, что Пушкин развивался аналогично. Материал четвертой главы должен проиллюстрировать эту мысль.

Немецкая классическая философия — венец и итог более чем двухтысячелетнего развития европейской философской мысли, у самых истоков которой можно видеть противостоя-

ние двух диаметрально противоположных точек зрения. Вся последующая история европейской философии может быть описана как противостояние линии Парменида и линии Гераклита, закона исключенного третьего и принципа совпадения противоположностей, концепции неподвижной истины и представления об истине как о процессе (движении, изменении, развитии) [274, с. 41].

Один из истоков классической немецкой философии вообще и системы Гегеля в частности — философия Гераклита (см. заключение гл. 2). Стихотворение Пушкина, к которому мы обратимся в четвертой главе, “Движение”, имеет самое прямое отношение к этой философской проблематике. Другое — “Не дорого ценю я громкие права...” — связано с концепцией наивысшего счастья в этике Аристотеля. О связи пушкинского творчества с аристотелевской концепцией искусства как подражания природе будет сказано в заключительном разделе пятой главы.

Продолжает линию Гераклита философия христианского средневековья — важный этап в развитии диалектических учений [255]. Догмат Боговоплощения объединяет в высшем единстве острейшие противоположности — божественное достоинство и всемогущество, с одной стороны, и крестную смерть в страданиях — с другой. Христианский мыслитель Пушкин многим обязан величайшему христианскому поэту Данте. Подчеркнем, что самое построение этого ряда величайших из великих — Данте, Шекспир, Гете — является заслугой немецких мыслителей гетевской эпохи.

“Нам легко может померещиться, будто Шекспир так и стоял веками рядом с Данте в перечне величайших поэтов Европы... нужно специальное усилие, чтобы концепция такого ряда — в котором за Данте и Шекспиром следует, конечно, Гете — была осознана как историческая заслуга совершенно конкретных сил начала XIX в., прежде всего немецкой романтики и немецкого классического идеализма”, — пишет С. С. Аверинцев [7, с. 322].

Продолжает четвертую главу раздел, посвященный связям пушкинского творчества с двумя выдающимися представите-

лями северного Возрождения — диалектиками Монтенем и Шекспиром.

В первой главе было сказано о том, что французский классицизм — почвенный для Пушкина стиль. О связях поэта с французскими писателями XVII–XVIII вв. речь идет в разделе “Еще об эпиграфе к “Евгению Онегину””. Один из разделов главы 4 имеет отношение к современным поэту литераторам, — рассматривается поэма “Домик в Коломне” в ее соотношении с произведениями Байрона и Мюссе.

4.1. К проблеме «Пушкин и античность»

4.1.1. Пушкин и Гераклит: проблема движения

*Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей.*

Стихотворение написано в 1825 г. [302, Т. 2, с. 67]. В этом шутовском произведении, которое известный пушкинист М. П. Алексеев справедливо называет шедевром русской философской лирики, поэт касается двух глубоких взаимосвязанных философских проблем [9, с. 65].

Первая — это различие **чувственного** свидетельства о реальности и **умопостигаемой** истины. Галилей был коперниканцем, приверженцем гелиоцентрической системы, согласно которой в центре мира находится Солнце, а планеты (в том числе Земля) движутся вокруг него. Католицизм канонизировал восходящую к античному ученому Птолемею Александрийскому геоцентрическую систему мира — в центре находится *неподвижная* Земля, вокруг которой вращаются Солнце и планеты. Разумеется, геоцентрическая система лучше согласуется с чувственным свидетельством о реальности, — каждый

человек может собственными глазами видеть, как Солнце движется по небу. Однако научная истина иногда находится в резком противоречии с **очевидностью** (т. е. с тем, что **видно глазами**): смена дня и ночи обусловлена не движением Солнца вокруг неподвижной Земли (хотя люди веками верили в это), а вращением Земли вокруг своей оси. Итак, глаза ума (**умозрение**; по-гречески — **теория**, слово, однокоренное со словом “театр” — “зрелище”) [97, с. 370] видят совсем не то же самое, что просто глаза.

Вторая — проблема движения. Существует ли движение? Нелепо отрицать движение как **чувственную** достоверность, но (ведь чувства часто обманывают нас!) можно и должно поставить вопрос о его **истинности**. **Как возможно (и возможно ли вообще) выразить движение в логике понятий?**

Пушкинисты полагают, что “мудрец брадатый” — это греческий философ V в. до н. э. Зенон Элейский, а его оппонент — киник Антисфен [302, Т. 2, с. 556]. Зенон Элейский был учеником одного из величайших древнегреческих философов Парменида, отрицавшего истинность движения и утверждавшего неподвижность (неизменность) умопостигаемой истины.

Главное сочинение Парменида — поэма “О природе”. В центре внимания философа находятся две проблемы — вопрос об отношении бытия и небытия и вопрос об отношении бытия и мышления. Он утверждает: **бытие есть, а небытия нет**.

Парменид впервые прибегает к **доказательству** философского тезиса. До него философы просто утверждали, в лучшем случае они опирались на аналогии и метафоры. Парменид доказывает, что небытие не существует потому, что “небытие невозможно ни познать, ни в слове выразить”: “То, что не есть, невыразимо, немислимо”. Парменид признает существующим лишь то, что мыслимо и выразимо в словах: “Мышление и бытие одно и то же”.

Из того, что небытие не существует, Парменид делает безупречно логичный вывод о том, что бытие едино и неподвижно. В самом деле, разделить бытие на части могло бы лишь небытие, но его нет. Всякое изменение предполагает, что нечто ис-

чезает и что-то появляется, но на уровне бытия нечто может исчезнуть лишь в небытии и появиться лишь из небытия, а небытия нет. Поэтому бытие и едино и неизменно [388, с. 150–153]. Следовательно, истина о бытии тоже едина (единственна) и неизменна (неподвижна).

Итак, Парменид утверждает: бытие есть, а небытия нет. Тем самым он неявно формулирует один из законов логики — закон противоречия (непротиворечивости): **ложно, что А и не-А.**

А — бытие, не-А — небытие, — ведь не-бытие есть отрицание бытия. Утверждать, что бытие есть и, одновременно, что не-бытие тоже есть, означает допустить противоречие. Итак, ЕСЛИ бытие есть, ТО небытия нет.

По свидетельству Платона, Зенон был на 25 лет моложе своего учителя. По-видимому, он написал всего одну книгу, которая представляла собой ряд задач или “апорий”, цель которых состояла в защите учения Парменида и его **концепции неподвижной, неизменной истины.** Зенон разбирал тезисы противников Парменида (например, что сущее множественно, что движение реально существует) и показывал, что все эти тезисы приводят к логическим противоречиям.

Первым оппонентом Зенона был некий философ, который стал тут же перед Зеноном ходить, но Зенон пояснил, что он доказывает вовсе не то, что движения нет, а лишь то, что оно нелепимо* [388, с. 157].

Самая известная из апорий Зенона “Ахиллес” формулируется таким образом: представим себе состязание в беге между быстроногим Ахиллесом и черепахой, бегущими в одном и том же направлении по двум параллельным дорожкам. Ахиллес дает черепахе фору, она стартует, например, с середины дистанции.

Зенон доказывает, что Ахиллес никогда не догонит черепаху. Он рассуждает так: пока Ахиллес пробежит половину расстояния, отделяющего его от черепахи, она продвинется впе-

* Гегель в “Лекциях по истории философии” сопоставляет Зенона с Кантом.

ред (она движется медленнее, чем Ахиллес, но не неподвижна); далее, пока он пробежит половину оставшегося расстояния, она еще продвинется вперед. И так до бесконечности. Совершенно ясно, что рассуждение Зенона, — логически безупречное!, — находится в вопиющем противоречии с реальностью (ведь на самом деле, конечно, Ахиллес догонит и перегонит черепаху). В чем же дело?

Дело в том, что **движение противоречиво**. Вместо того, чтобы рассматривать **движение**, Зенон, — избегая противоречия!, — мысленно как бы все время **останавливает** Ахилла и черепаху. Он мыслит процесс движения как совокупность неподвижных положений, — такой способ рассмотрения проблемы и приводит к абсурдному результату.

Гегель пишет о том, что в случае **движущегося** тела на вопрос, — находится ли тело в точке А или нет?, — **возможен только противоречивый ответ**: да, находится, и, вместе с тем, — нет, не находится: “Нечто движется не поскольку оно в этом “теперь” находится здесь, а в другом “теперь” там, а лишь поскольку оно в одном и том же “теперь” находится здесь и не здесь, поскольку оно в этом “здесь” одновременно и находится, и не находится. Надлежит согласиться с древними диалектиками, что противоречия, которые они нашли в движении, действительно существуют; но из этого не следует, что движения нет, а *наоборот*, что **движение есть само существующее противоречие**” [17, Т. 3, с. 321, 322].

Действительно, если, рассматривая **покоящееся** тело, на вопрос — находится ли это тело в точке А, или нет, — можно дать однозначный ответ: да, находится, или — нет, не находится (и в этом случае закон исключенного третьего справедлив: из двух противоположных утверждений одно верно, другое ложно), то в случае движущегося тела такой ответ дать нельзя.

Гегель в “Лекциях по истории философии” пишет: “...Двигаться означает быть в данном месте и в то же время не быть в нем, — следовательно, находиться в обоих местах одновременно; в этом состоит непрерывность времени и пространства, которая единственно только и делает возможным движение. Зе-

нон же в своем умозаключении строго отделял друг от друга эти две точки” [цит. по: 131, с. 267]*.

Итак, по Гегелю **движение есть само существующее противоречие.**

Зенон защищает учение Парменида, указывая на противоречивость движения. Мышление и бытие тождественны; бытие едино и неподвижно, значит, и мышление должно быть таким же, единым и неподвижным, т. е. непротиворечивым. Если, пытаясь мыслить движение, мы впадаем в противоречие, значит, движение не существует: “...именно у Парменида мы впервые находим формулировку принципа исключенного третьего, а доказательства Зенона Элейского путем приведения к абсурду знамениты и сейчас” [71, с. 11]. Зенон и Гегель судят о противоречии различно: для первого противоречие означает гибель мышления и он приходит к выводу о том, что не существует движение (раз уж мышление существует). Для второго противоречие — корень всякого движения и жизненности, и к тому же **критерий истины.**

Философской системе Парменида и Зенона противостоят идеи другого великого греческого философа, современника Парменида, Гераклита Эфесского. Учение Гераклита строится на двух неразрывно связанных друг с другом философских идеях, — это **единство противоположностей и движение.**

Первая и притом важнейшая идея Гераклита — это идея борьбы и единства (тождества) противоположностей.

“Сопряжения: целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего — одно, из одного — все” [371,

* “...способ, которым движущееся вступает в отношение с каждой проходящей им точкой пространства, коренным образом отличен от способа, которым устанавливается отношение между покоящимся телом и точкой, которую оно занимает. Мы даже пойдем еще дальше, а именно вместе с Аристотелем скажем, что **движение и неподвижность соотносятся как бытие и становление** (выделение автора. — *Ред.*). Неподвижное, покоящееся тело действительно **есть** в точке или месте, определенном его положением покоя; и наоборот, движущееся тело **не есть** в точках своей траектории...” [190, с. 36, 37].

с. 198, 199]. “Путь вверх-вниз один и тот же” [Там же, с. 204]. “Одно и то же в нас — живое и мертвое, бодрствующее и спящее, молодое и старое, ибо эти [противоположности], переменявшись, суть те, а те, вновь переменявшись, суть эти” [Там же, с. 213, 214]. “Бессмертные смертны, смертные бессмертны, [одни] живут за счет смерти других, за счет жизни других умирают” [Там же, с. 215]. “Они не понимают, как враждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры” [Там же, с. 199]. “Из различающегося прекраснейшая гармония” [Там же, с. 21]. “Одно-единственное Мудрое [Существо] называться не желает и желает именем Зевса” [Там же, с. 239].

Итак, все в мире состоит из противоположностей, противоборствующих сил и тенденций. Действуя одновременно, эти противоположно направленные силы образуют напряженное состояние, которым и определяется внутренняя гармония вещей. Эту мысль Гераклит поясняет знаменитым примером лука и лиры. Оба конца лука стремятся разогнуться, но тетива стягивает их, и эта взаимная сопряженность образует высшее единство.

Вторая важнейшая идея Гераклита — это идея безостановочной изменчивости вещей, их текучести. “Нельзя войти в одну и ту же реку дважды и нельзя тронуть дважды нечто смертное в том же состоянии, но, по причине неудержимости и быстроты изменения, все рассеивается и собирается, приходит и уходит.” “Мы входим и не входим в одну и ту же реку, мы те же самые и не те же самые” [313, Т. 1, с. 24]. Эта сторона учения Гераклита стала особенно популярной у его последователей (например, у Кратила), и в сознание последующих поколений Гераклит вошел прежде всего как философ, учивший, что “все течет”. Это выражение не фигурирует ни в одном из дошедших до нас фрагментов Гераклита, однако мы находим его при изложении взглядов Гераклита у Платона (Теэтет, 182С, Кратил 440) и у Аристотеля (Метафизика, XIII 4. 1078b 13) [315, Ч. 1, с. 20, 21].

Ясно, что **воззрения Гераклита противоположны воззрениям Парменида**. Отвергая возможность и мыслимость небы-

тия, Парменид мимоходом обрушивается на “двухголовых” людей, “у кого “быть” и “не быть” считаются одним и тем же и не одним и тем же и для всего имеется обратный путь”.

Этот полемический выпад, несомненно, направлен против Гераклита и его последователей. Он показывает, что в эпоху создания поэмы Парменида учение Гераклита было уже хорошо известно.

Итак, Гераклит учит о тождестве противоположностей (принцип совпадения противоположностей — *principium coincidentiae oppositorum*) и о вечной изменчивости всего сущего (“все течет”). Эти две идеи связаны между собой: попытка осмыслить движение приводит к логическому противоречию; как впоследствии сформулирует Гегель, “движение есть само существующее противоречие”. Именно учение Гераклита стало основой диалектической логики Гегеля, писавшего о том, что нет ни одного положения Гераклита, которое он (Гегель) не взял в свою логику [103, Т. 9, с. 246].

Гегель отзывается о Гераклите с восторгом: “Что касается общего принципа, то мы должны сказать, что этот смелый ум ... первым молвил глубокое слово: “Бытие и небытие тождественны, все и есть и не есть одновременно”. Истинное существует лишь как единство безусловных противоположностей, а именно как единство чистой противоположности бытия и небытия... Но мы имеем еще одно высказывание, которое точнее указывает смысл этого принципа... Гераклит утверждает: “Все течет, ничто не бывает и не остается неизменным”... Ближайшим определением для этого общего принципа является становление, истина бытия; поскольку все есть и одновременно не есть, то Гераклит этим выразил, что **мир есть становление**. В последнее входит не только возникновение, но и исчезновение; оба они не самостоятельны, а тождественны. Такова эта великая мысль — перейти от бытия к становлению” [101, с. 290]. Вслед за Гераклитом Гегель утверждает: “**Истина есть процесс**”.

В главе 2 уже была процитирована обширная работа пушкиниста М. О. Гершензона (1922 г.) “Гольфстрем”, в которой исследователь сблизил Гераклита с Пушкиным: “Прежде всего я

установлю на большом расстоянии друг от друга две точки на линии потока: это будут Гераклит и Пушкин; потом прослежу, насколько возможно, его течение и, наконец, попытаюсь найти его таинственные истоки... Нам открылось поразительное зрелище совпадения двух далеко разобщенных могучих умов... Метафизика Гераклита и психология Пушкина — точно две далеко отстоящие друг от друга заводы, в которых застоялось и углубилось определенное течение человеческой мысли, идущее из темной дали времен” [107, Т. 1, с. 7–121]. С. Л. Франк (см. гл. 2, введение) тоже сближает Пушкина с Гераклитом! Важный момент этого сближения — представления Гераклита о гармонии: “Гармония, рождающаяся из противоположностей, являет собой своеобразный гераклитовский мотив в эстетике” [342, с. 77]. “Противоречивость сближает, разнообразие порождает прекраснейшую гармонию, и все через распрю создается”, — пишет сам Гераклит [17, Т. 1, Ч. 1, с. 276]. Аристотель, пересказывая в “Никомаховой этике” слова философа, передает их так: “Враждебное примиряется, и из расходящегося — прекраснейшая гармония” [346, с. 47]. Греческое слово “гармония” означает “связь”, “скрепа”. Пушкинское понимание гармонии близко гераклитовскому. Действительно, в основе величайших созданий Пушкина часто лежит антагонизм и взаимодействие двух антиподов, — таковы “Евгений Онегин” (Онегин и Татьяна), “Медный всадник” (Петр и Евгений), “маленькие трагедии” (в каждой — пара противостоящих друг другу протагонистов).

Итак, у **самых истоков европейской культуры мы видим противостояние двух диаметрально противоположных точек зрения**.*

Вся последующая история европейской мысли может быть описана как противостояние линии Парменида и линии Гераклита, закона исключенного третьего (*tertium non datur*) и принципа совпадения противоположностей (*principium coinci-*

* Это противостояние будет неоднократно возрождаться в истории философии: Платон и Аристотель, аристотелева логика и христианская теология, Гегель и Кант.

dentiae oppositorum), концепции неподвижной истины и представления об истине как о процессе (движении, изменении, развитии).

Как следует относиться к противоречию?

ЧТО ЕСТЬ СУЩЕЕ? ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ОНО БЫТИЕМ ИЛИ СТАНОВЛЕНИЕМ?

Существует ли движение? — все это **вечные вопросы** философии, на каждый из которых возможны два противоположных ответа.

Вопрос о реальности движения и о возможности его мыслить (или, в другой формулировке, **вопрос о противоречивости или непротиворечивости истины**) пройдет красной нитью через всю историю европейской философии (вспомним о том, что великий философ XX века Мартин Хайдеггер (1889–1976) определил сущность философии как вопрошание; философия — наука не ответов, но вопросов) и доживет до нашего времени (см. например: *Яновская С. А.* Преодолены ли в современной науке трудности, известные под названием “апорий Зенона”? [426].

Создатель логики Аристотель избирает линию Парменида. Аристотелевская логика, одним из законов которой является закон исключенного третьего, изгоняет движение из области науки. Впрочем, о **неподвижной истине** пишет еще учитель Аристотеля, Платон, в диалоге “Кратил”: в изменчивом (подвижном) знания не бывает; там, где всегда происходит изменяемость, не может быть знания*.

Это платоновское убеждение воплотилось и в истории европейской науки и в эстетике классицизма. Классическая наука есть по преимуществу наука о неподвижном, неизменном, постоянном. Исследование движения, изменения, развития, ста-

* “...там по справедливости нельзя указать и на знание... где все вещи изменяются и ничто не стоит. Ведь если это самое знание есть знание того, что не изменяется, то знание всегда пребывает и всегда есть знание: а когда изменяется и самый вид знания, то как скоро вид знания изменяется в иной, знания уже нет, и **где всегда происходит изменяемость, там никогда не бывает знания...**” [263, Т. 1, с. 440].

новления (“Мир есть становление”, — писал Гегель) в продолжение длительного времени оставалось прерогативой искусства (в частности, временных искусств — поэзии и музыки) и философии (и только в XX в. стало достоянием естествознания).

Платоновское представление о неподвижности истины (идеи неподвижны — для их характеристики философ вводит специальный термин **акинетос**) родственно неизменности гомеровских героев: “Ахилл и Одиссей замечательно представлены, описаны прекрасно подобранными и специально образованными словами, эпитеты прочно прикреплены к ним, их чувства ясно, без утайки выражены в их действиях и словах, но развития они лишены, и все в их жизни однозначно определено, утверждено. Гомеровские герои столь мало представлены в развитии, в становлении, что изображаются обычно всегда в одном и том же возрасте, установленном заранее, — таковы Нестор, Агамемнон, Ахилл. Незаметно даже, чтобы развивался Одиссей, хотя разнообразие событий, происшедших за долгое время, предоставляло немало возможностей показать происходящие в нем изменения” [28; 279, с. 50–59].

Юный Пушкин увидел в ликах кумиров “*печать недвижных дум*” (стихотворение “В начале жизни школу помню я...”), и эта формула представляет собой великолепную характеристику античной культуры, удивительно глубокомысленную в своей краткости.

Вспомним также о том, что Гораций, вдохновитель Буало, в “Науке поэзии” пишет о том, что в характере должна преобладать одна-единственная черта (именно таковы персонажи классицистов) и формулирует требование постоянства характера героя (его **верности себе** — *sibi constet*) [121, с. 386]:

Будет Медея мятежна и зла, будет Ино печальна,
Ио — скиталица, мрачен Орест, Иксион — вероломен.
Если же новый предмет ты выводишь на сцену и хочешь
Новый характер создать, — да будет он выдержан строго,
Верным себе оставаясь от первой строки до последней.

(Перевод М. Гаспарова)

Буало, законодатель французского классицизма, — последователь Горация:

“Я вам перескажу Горация заветы,
Полученные мной в мои молодые лета”, —
пишет он в “Науке поэзии”.

4.1.2. Пушкин и Аристотель: концепция наивысшего счастья

Из Пиндемонти

*Не дорого ценю я громкие права.
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова*
Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.*

Никому

*Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! Вот права...*

* Hamlet (прим. Пушкина).

Произведения Аристотеля (создателя классической логики и классической же “Поэтики”) были известны Пушкину [296, Т. XVIII/XIX, с. 35, 36].

Поэт неоднократно упоминает философа: в письме к Вяземскому (июль 1824 г.) — как законодателя классической драматургии [302, Т. 9, с. 100]. В статье “О ничтожестве литературы русской” он замечает: “*Татары не походили на мавров. Они, завоевав Россию, не подарили ей ни алгебры, ни Аристотеля*” [Там же, Т. 6, с. 361]. Действительно, в эпоху позднего средневековья, в период крестовых походов в Европу сначала от восточных, а позднее и от западных арабов испанского Кордовского халифата попадают арабизированные сочинения Аристотеля [387, с. 210]. В этом втором случае, конечно, речь идет о наследии философа в целом, — не только о поэтике, но и о логике, гносеологии, этике.

Чтобы сходство пушкинской мысли с аристотелевской концепцией наивысшего счастья выступило рельефнее, вспомним некоторые общеизвестные факты. С именем Аристотеля, наиболее выдающегося среди учеников Платона, связано возникновение этики как особой систематизированной дисциплины. Напомним, что **Аристотель определил этику как “философию, касающуюся человека”**. Философ занимался ею не только теоретически: среди его воспитанников — один из наиболее знаменитых людей древности Александр Македонский.

Аристотель был ученым-энциклопедистом; он занимался различными областями знания. Этику он помещает между психологией (наукой о душе) и политикой (наукой о полисе, т. е. государстве). Назначение этики — основываясь на психологии, воспитывать хороших, т. е. добродетельных, граждан государства. Совершенный человек и совершенный полис предполагают друг друга (Аристотель разделяет мнение своего учителя, Платона, создателя концепции идеального государства).

Однако сократовское отождествление добродетели и знания Аристотель считал ошибкой. Целью этики являются не знания, а поступки, она имеет дело не с благом самим по себе, а с осуществимым благом. Вопрос о том, что такое благо, в эти-

ке неразрывно связан с вопросом о том, как его достичь. Тем самым этику как практическую философию он отделяет от теоретической философии (метафизики) [413, с. 7, 8].

Аристотель констатирует, что человек действует целесообразно, что у каждой деятельности — своя цель, а разные цели взаимосвязаны и иерархически организованы. В его этике появляется понятие **высшей цели, высшего блага**. Цель любой деятельности есть некое благо. Одна цель является средством по отношению к другой цели. Для того, чтобы эта последовательность средств и целей не ушла в бесконечность и не утратила смысл, приходится допустить существование последней, высшей цели, наивысшего блага.

Эта самая высокая цель — счастье. Счастье — такая цель, которая никогда не может стать средством, оно желанно ради него самого. Нельзя сказать: “Я хочу быть счастливым для того, чтобы...”. **Счастье — это последняя цель человеческой деятельности, наивысшее благо.**

Счастье предполагает наличие внешних благ, благосклонность судьбы, но решающим образом зависит от совершенства души, вернее, от совершенной **деятельности** души или, что одно и то же, от деятельности души, сообразной с добродетелью. **Добродетельность как качественная характеристика души в ее деятельном выражении и составляет, согласно Аристотелю, предмет этики.**

Человек — разумное существо, мера совершенства его деятельности зависит от меры ее разумности: “Благо есть то, что соответствует указаниям разума; для каждого отдельного человека благо то, что ему указывает разум относительно каждого частного случая; благо — нечто такое, присутствие чего делает человека спокойным и самоудовлетворенным...” (Аристотель. Риторика 1362 а 25) [16, с. 33].

Человеческая душа, однако, не тождественна разуму. Она имеет еще и неразумную часть. Поэтому Аристотель не согласен с Сократом и Платоном в том, что добродетель тождественна знанию. “...Сократ полагал, что добродетели суть качества разума (ибо все они знания), мы же полагаем, что они

сопряжены с разумом” [387, с. 158]. Он указывает на то, что многие люди творят зло, несмотря на то, что могут отличить добро от зла. Характер человека может быть добродетельным, если разумная часть души господствует над неразумной, в противном случае он порочен.

Поскольку нравственное действие опирается на разум, оно подразумевает свободный выбор между добром и злом. “В нашей власти добродетель, точно так же, как и порок, ибо мы властны действовать во всех тех случаях, когда мы властны воздержаться от действия” [19, Т. 4, с. 105]. Введя понятие свободного выбора (*proairesis*) Аристотель открывает первую страницу длительного спора о свободной воле.

Нравственные добродетели возникают как результат взаимодействия разумной и неразумной частей души; они являются специфической мерой человеческого бытия. Животные и боги непричастны к ним, так как первым для этого недостает разума, а вторые лишены аффектов, неразумных страстей. Животные ниже добродетелей, боги выше их.

Поскольку душа состоит из разумной и неразумной частей, Аристотель говорит о добродетелях двоякого рода. Во-первых, о добродетелях разума в собственном смысле слова как высшего, повелевающего начала в человеке; это **дианоэтические** (мыслительные) добродетели (мудрость, сообразительность, рассудительность). Они приобретаются благодаря обучению.

Во-вторых, о добродетелях повинующегося разума, т. е. разума в его соотнесенности с неразумной частью души; они называются **этическими** (нравственными) и приобретаются благодаря правильным поступкам. Таковы, например, щедрость, мужество, справедливость. Эти добродетели представляют собой своего рода навык, возникают благодаря привычке. Аристотель пишет: “Справедливым человек становится, творя дела справедливости, а умеренным — поступая с умеренностью, а без подобной деятельности пусть никому и в голову не приходит стать хорошим человеком”.

Этические добродетели обозначают такое соотношение разума и аффектов, когда последние подчиняются первому по-

добно тому, как ребенок следует указаниям отца. Далее, они являются **серединой между порочными крайностями**: “Как в страстях, так и в поступках пороки переступают должное либо в сторону избытка, либо в сторону недостатка, добродетель же умеет находить середину и ее избирает” [19, Т. 4, с. 87]. Например, мужество — середина по отношению к двум крайностям: трусости и безумной отваге. Щедрость находится между скупостью и расточительностью, стыдливость — между застенчивостью и наглостью, правдивость — между иронией и хвастовством (хвастун преувеличивает, ироничный человек умалывает), любезность — между грубостью и льстивостью [387, с. 157]. “Каждый знающий избегает излишества и недостатка, ищет среднего и стремится к нему, и именно **среднего не по отношению к делу, а к себе самому**” [Там же, с. 86].

Добродетель — мера, и она противостоит безмерности — пороку: зло беспредельно и безобразно, а добро ограничено и прекрасно. Избыток и недостаток — принадлежности порока, середина — принадлежность добродетели. Поэтому, тонко замечает Аристотель, совершенные люди однообразны, порочные — разнообразны. (Сравните это со словами Л. Толстого о том, что все счастливые семьи счастливы одинаково, а каждая несчастливая — несчастлива по-своему (“Анна Каренина”).)

Добродетели ведут к счастью и одновременно составляют его основное содержание. “Счастливая жизнь и счастье состоят в том, чтобы жить хорошо, а хорошо жить — значит жить добродетельно” [19, Т. 4, с. 303].

Очень своеобразно мнение Аристотеля о высшем счастье, доступном человеку. Для того, чтобы понять его рассуждение, надо уточнить понятие добродетели. Во времена Аристотеля это понятие еще не имело специфически морального смысла, еще не понималось как делание добра другому человеку. Это слово означало просто добротность, высокое качество, соответствие вещи своему назначению. В этом смысле говорили, например, о добродетели коня или глаза. Под добродетелью понималось вообще наилучшее состояние, все, что имело преимущественную значимость для индивида или вещи, будь то прак-

тического, нравственного, интеллектуального или физического свойства. Поэтому выражения “совершенная деятельность” и “деятельность, сообразная с добродетелью” означали одно и то же.

Является ли счастьем **обладание** добродетелью или ее **применение**? Как на Олимпийских играх награждаются не самые сильные и красивые, а самые сильные и красивые из числа тех, кто принимал участие в состязаниях, так и **добродетель раскрывает себя в деятельности**, в ходе применения. “Прекрасного и благого достигают те, кто совершает правильные поступки” [19, Т. 4, с. 67].

Итак, **счастье есть деятельность**. — Какая? — Соответствующая человеческой природе. — Какова же природа человека? Отвечая на этот вопрос, Аристотель указывает на то, что жизнь, рассмотренная в аспекте питания и роста, роднит человека с растениями. Жизнь, рассмотренная в аспекте чувств, роднит его с животными. И только деятельная жизнь, поскольку она зависит от правильных суждений, свойственна одному человеку. Разум — вот что есть только у человека. “Назначение человека — деятельность души, согласованная с суждением” [Там же, с. 64].

Счастье — не что иное, как совершенная деятельность, или, говоря по-другому, деятельность, сообразная с добродетелью, а если добродетелей несколько, то с самой лучшей из них.

Уже было сказано о том, что, в соответствии с разделением души на разумную и неразумную части, Аристотель различает мыслительные и нравственные добродетели. В согласии с этим возможны два уровня счастья.

Этические (нравственные) добродетели, — например, мужество и справедливость, — ведут к счастью, связанному с государственной деятельностью; они необходимы полководцу и законодателю. Но это счастье — не самая высокая ступень доступного человеку счастья. Осуществление этических добродетелей требует многого: “...щедрый нуждается в деньгах, чтобы творить дела щедрости, справедливый — чтобы воздавать (ибо одних добрых намерений недостаточно...), мужественный нуж-

дается в силе, если он желает совершить что-либо сообразное своей добродетели... каким образом иначе он или остальные проявят себя?” Итак, “действие нуждается во многом”, так что этические добродетели, практическое мышление, рассудок, практичность с ее изобретательностью — все это и трудно, и низменно, ибо ограничено человеком и человеческим [387, с. 165].

“Хотя нельзя отрицать, что добродетельная деятельность — политическая и военная — выдается над другими по красоте и величию, но все же она лишена покоя, стремится всегда к известной цели и желательна не ради ее самой. Созерцательная деятельность разума, напротив, отличается значительностью, существует ради себя самой, не стремится ни к какой [внешней] цели и заключает в себе ей одной свойственное наслаждение... если она, сверх того, является самоудовлетворенною, заключающею в себе покой и лишнюю тревожностей, насколько это возможно человеку... то она-то и есть совершенное блаженство человека, если оно продолжается всю жизнь, ибо ничто неполное не свойственно блаженству” [19, Т. 4, с. 279–290].

Выше практичности — мудрость. Наиболее высокое счастье сопряжено с мыслительными (дианоэтическими) добродетелями. Этические добродетели, как уже было сказано, являются серединой между двумя порочными крайностями; к дианоэтическим (мыслительным) добродетелям это не относится. Мудрости не может быть слишком много!

Уже определение счастья как того, что само по себе делает жизнь желанной и ни в чем не нуждающейся, данное в книге I “Никомаховой этики”, предполагает, что счастье не может быть достигнуто на пути практической деятельности, потому что человек, преследующий практические, а тем более политические цели, нуждается во многом. **“Если счастье есть деятельность, сообразная с добродетелью, то, конечно... с важнейшею добродетелью, а эта присуща лучшей части души”.**

Эта добродетель — мудрость. “Никомахова этика” заканчивается описанием самого высокого счастья, которое Аристо-

тель находит в созерцательной (“теоретической”) деятельности. Теоретическая, созерцательная деятельность более независима, чем деятельность нравственно-политическая; она самая приятная, ибо, “по общему признанию, созерцание истины есть самая приятная из всех деятельностей, сообразных с добродетелью”. Житейские нужды в одинаковой степени тягостят как мудреца (“теоретика”, созерцателя), так и праведника, человека, ведущего нравственную жизнь. Праведник сверх того нуждается в людях, относительно которых и вместе с которыми он станет поступать справедливо, а мудрец может предаться созерцанию (“теории”) и сам с собою, и тем лучше, чем он мудрее.

“Мы считаем богов наиболее счастливыми и блаженными; но в какого рода действиях они нуждаются? Неужели же в справедливых? Не покажутся ли они смешными, заключая союзы, выдавая вклады и делая тому подобное? Или же в мужественных, причем они станут переносить страшное и опасное, ибо это прекрасно? Или же в щедрых? Но кого же они станут дарить? К тому же нелепо думать, что у них есть долги или нечто подобное. Или же, может быть, в делах благоразумия? Но не будет ли обидной похвалою сказать, что они не имеют дурных страстей? Если мы пройдем всю область действия, то она окажется мелкою и недостойною богов. Однако все приписывают им жизнь, а следовательно, и деятельность... Но если отнять у живого существа не только деятельность, но в еще большей мере и производительность, то что же останется за исключением созерцания. Итак, деятельность Божества, будучи самою блаженною, есть созерцательная деятельность, а следовательно, и из людских деятельностей наиболее блаженна та, которая родственнее всего божественной... Блаженство простирается так же далеко, как и созерцание; и чем в каком-либо существе более созерцания, тем в нем и более блаженства...” [387, с. 165–167].

Ценя созерцательное блаженство, Аристотель превозносит и философию в целом как наиболее умосозерцательную и наименее полезную науку, если под полезностью понимать служе-

ние внешней цели, что, по его мнению, подобает лишь несвободной науке: “Как свободным называем того человека, который живет ради самого себя, а не для другого, точно так же и эта наука единственно свободная, ибо она одна существует ради самой себя... **все другие науки более необходимы, нежели она, но лучше — нет ни одной**” [19, Т. 1, с. 69, 70].

В соответствии с различием двух уровней счастья Аристотель пишет о *bios politicos* (политическая, полисная, общественная жизнь) и *bios theoretikos* (созерцательная жизнь). В средневековой философии этим терминам соответствуют латинские *vita activa* (деятельная жизнь) и *vita contemplativa* (созерцательная жизнь). Аристотель и античность вообще отдают решительное предпочтение созерцанию.

Теоретическую (созерцательную) деятельность философ ставит выше любой другой, ибо она родственна божественной, а Божество, по Аристотелю, ничего не делает, но лишь мыслит само себя [250, с. 35].

Как известно, название пушкинского стихотворения мистифицирует читателя; у итальянского поэта Пиндемонти нет такого произведения. Пушкин предполагал выдать этот текст за перевод для того, чтобы было легче провести его через цензуру (произведение, написанное в 1836 г., не было опубликовано при жизни поэта). В стихотворении идет речь о **блаженстве созерцания**, противопоставленном государственной (политической) и военной деятельности, о том самом блаженстве созерцания, которое Аристотель считал наивысшим доступным человеку счастьем. Примечательно это совпадение воззрений двух мыслителей, разделенных более чем двумя тысячелетиями!

Современные исследователи связывают стихотворение с наследием Горация, к творчеству которого Пушкин в поздние годы обращался часто [184, с. 155; 340]. Как известно, в молодости Гораций посетил Афины, где занимался греческой философией и поэзией [207]. Горацианский культ душевного покоя, равновесия, независимости преемственно связан с этикой Аристотеля.

4.2. К проблеме “Пушкин и Данте”

“1830 год может по праву быть назван в календаре творческих связей и отношений Пушкина с “великанами” мировой литературы... годом Данте”, — пишет Д. Д. Благой в своих очерках о жизни и творчестве Пушкина [55, с. 141]. Еще в первой половине этого года Пушкин написал сонет, который открывается именем великого итальянца: “Суровый Дант не презирал сонета...”.

1830 год — год знаменитой первой болдинской осени, в произведениях которой много дантовских отзвуков. В “Моцарте и Сальери” один из героев поминает Алигьери. В черновике “Гробовщика” процитирован заключительный стих пятой песни “Ада” (о пушкинских пародиях на Данте см. первый раздел гл. 5).

Выскажем здесь только два частных замечания по поводу обширной и глубокой проблемы (литературу вопроса см. [26, с. 47–73; 55, с. 104–162; 70, с. 68–86; 296, с. 124–129]).

1. В главе 1 шла речь о стихотворении 1830 г. “В начале жизни школу помню я...”, написанном дантовскими терцинами. С. Г. Бочаров, интерпретируя это произведение, указывает на громадность его содержания. В нем сопоставлены две вселенные, две эпохи в истории культуры — античное язычество (*кумиры, двух бесов изображения*) и христианство (*смиренная, одетая убого, но видом величавая жена*). Стихотворение было написано в конце октября 1830 г., а в конце сентября завершена была заключительная глава “Евгения Онегина”. Бросается в глаза сходство между *величавой женой* октябрьского стихотворения и Татьяной — великосветской дамой. К обеим относится эпитет **величавая** (*Кто б смел искать девчонки нежной в сей величавой, в сей небрежной законодательнице зал?*), обе отмечены великолепным спокойствием и строгостью:

*Меня смущала строгая краса
Ее чела, спокойных уст и взоров,
И полные святыни слова.*

*Она не то чтоб содрогнулась
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась;
Не сжала даже губ она.*

Таким образом, этот пленительный женский образ существовал в сознании поэта в **двух** ипостасях. Точно то же и у Данте: в “Комедии” Беатриче — символ божественной любви, в “Новой жизни” — земная девушка. Д. Д. Благой пишет о знакомстве Пушкина не только с “Комедией”, но и с “Новой жизнью” (“...на каком бы языке Пушкин “Новую жизнь” ни читал, несомненно, она произвела на него сильнейшее впечатление...”) и цитирует фрагмент, отчасти напоминающий пушкинские терцины: “Увенчанная смирением, облаченная в ризы скромности, она проходила, не показывая ни малейших знаков гордыни...” [55, с. 142, 143].

2. Д. Д. Благой, специально исследовавший композицию пушкинских произведений (Пушкин-зодчий) [57, Т. 2, с. 89–232], писал о том, что наибольшего совершенства поэт достигает в маленьких трагедиях и в некоторых из “Повестей Белкина”, написанных осенью 1830 г. [55, с. 148].

Трагедия “Моцарт и Сальери” может рассматриваться как центральная (вторая) часть давно задуманной и завершенной в Болдине в 1830 г. драматической трилогии. Попробуем доказать это. “Скупой рыцарь” завершен 23 октября 1830 г., “Моцарт и Сальери” — 26 октября, “Каменный гость” — 4 ноября [59]. Конечно, в Болдине написан еще “Пир во время чумы” (завершенный 8 ноября), но это произведение стоит особняком в ряду маленьких трагедий; во-первых, потому, что представляет собой, по словам А. А. Ахматовой, “простой перевод” [31, с. 122], во-вторых, потому, что замысел его возник, вероятно, прямо в Болдине в 1830 г., тогда как первые три фигурируют в перечне, который пушкинисты датируют еще 1826 г. (Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный бес, Дмитрий и Марина, Курбский) [59, с. 233].

Вот как автор статьи “Пушкин и Данте” В. Э. Вацура пишет о начальном этапе знакомства Пушкина с творчеством итальянского поэта: “... в 1821–1825 гг. в его рукописях появляются итальянские цитаты из “Ада”. Самая ранняя из них: “Ed ella a me: nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria” (**И мне она: нет большего горя, чем вспоминать о счастливом времени в несчастье**) (слова Франчески да Римини из пятой песни. — А. П.) [78].

Этот мотив утраченного счастья отзовется во всех трех трагедиях (задуманных, напомним, в 1826 г.): завершение знаменитого монолога Барона — предвидение того, что наследник расточит его богатство и, следовательно, разрушит его счастье; Сальери горестно восклицает в первом монологе “*Я счастлив был...*”. Дон Гуан называет Командора “мертвым счастливцем”, и Статуя является мстить не просто убийце, но разрушителю счастья.

А. А. Ахматова в работе “Каменный гость” Пушкина” [31, с. 111–133] убедительно показывает, насколько эта тема (в 1830 г., накануне женитьбы) была близка самому Пушкину, и, в частности, цитирует его письмо к будущей теще от 5 апреля 1830 г.: “*Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад*” [302, Т. 9, с. 300].

Именно эта ситуация, — вдова, увлеченная новой любовью, — и воссоздана в “Каменном госте”.

В библиотеке Пушкина было пять изданий Данте; одно из них содержало итальянский текст, остальные были французскими переводами [228]. Пушкинисты спорят о том, в какой мере поэт знал итальянский язык и мог ли читать Данте в подлиннике. Французский, как известно, Пушкин знал в совершенстве. Во французском прозаическом переводе А. Ф. Арто де Монтора (с итальянским текстом en regard и сравнительно немногочисленными примечаниями), напечатанном вторым изданием в 1828 г., разрезаны первые 16 страниц “Ада”. Полностью разрезано издание со стихотворным переводом Анто-

ни Дешана, вышедшим в Париже в 1829 г. (Дешан перевел I, III, V, XV, XIX, XXI, XXIII, XXV, XXXII песни “Ада”). Таким образом, ясно, что Пушкин, несомненно, хорошо знал первую песнь “Ада”, — даже если он не читал ее в подлиннике, он знал ее по двум французским переводам.

В первой песни “Ада” Данте описывает трех хищных зверей, заступивших ему путь к свету: рысь (lonza) — символ сладострастия, лев (leone) — гордости, волчица (lupa) — алчности (скупости). Таковы, по Данте, три самых губительных человеческих порока. Именно их исследует Пушкин в маленьких трагедиях. **Можно предположить, что замысел пушкинской драматической трилогии сложился под влиянием чтения первой песни “Ада”: главные герои трагедий — сладострастник Дон Гуан, гордец Сальери и скупец Барон.**

Отметим, что эти три героя воплощают также и три различных возраста человека — юность, зрелость и старость. В завершённом 18 сентября 1830 г. в Болдине “Путешествии Онегина” первая строфа (в окончательной редакции романа это строфа X восьмой главы) содержит такое же “тройственное членение” возрастов:

*Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился...*

Заметим, что сумма возрастов — 20, 30 и 50 — составляет 100 (десятью десять, по понятиям средневековья, унаследованным от античности — образ совершенства) [313, Т. 1, с. 30, 31].

Нечто подобное, — перечисление возрастов с указанием качеств, присущих юности, зрелости и старости, — можно увидеть в знаменитом послании Горация к Пизонам (*De Arte Poetica*, “Наука поэзии”) [122]:

Юноша, коль от надзора наставника он уж свободен,
Любит коней и собак и зеленое Марсово поле;
Мягче он воска к пороку, не слушает добрых советов...
Мужеский возраст с умом, изменившим наклонность
с летами,

Ищет богатства, связей; он почестей раб...
Старец не знает покоя: или, несчастный, в заботах
Копит добро, иль боится прожить, что накоплено прежде...

(Перевод М. Дмитриева)

Те же возрасты и те же качества, — сладострастие, гордость (любовь к славе) и скупость, — упомянуты в знаменитом трактате “Поэтическое искусство” (1674) ведущего теоретика французского классицизма Н. Буало. И послание Горация, и трактат Буало были хорошо известны Пушкину. В частности, в примечании к заметке об Альфреде де Мюссе, написанной в Болдине в конце октября 1830 г., Пушкин цитирует строку из послания Горация, которую Байрон поставил эпиграфом к Первой песни “Дон Жуана”: *Difficile est proprie communia dicere* (Трудно хорошо выразить общие вещи), — и пишет следующее: “*Communia* значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. *Ad Pisones*). Предмет Д. Жуана принадлежал исключительно Байрону” [59, с. 260].

Пушкин, вероятно, предполагает, что его читатель помнит соответствующий эпизод послания Горация. Вот он [433, с. 128–130]:

*Difficile est proprie communia dicere; tuque
Rectius Pliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus*

Трудно, однако ж, дать общему личности, верней в Илиаде
Действие вновь отыскать, чем представить предмет незнакомый.

(Перевод М. Дмитриева)

Этот текст позволяет понять замысел самого Пушкина: поэт следует совету Горация. Байрон поступает иначе. Пушкинские Скупой и Дон Жуан хорошо знакомы читателю по произведениям других авторов, а Моцарт и Сальери — как исторические личности. Уже было сказано о том, что “Пир во время чумы” занимает особое положение в ряду маленьких трагедий; особенность его еще и в том, что в нем действуют **неизвестные** персонажи.

Итак, если рассматривать “Каменного гостя”, “Моцарта и Сальери” и “Скупого рыцаря” как трилогию, то получится в своем роде исчерпывающее повествование, объемлющее всю человеческую жизнь от юности до старости. В этом сказывается пушкинский “энциклопедизм”, исключительная широта охвата явлений действительности, черта, входящая, по мнению Д. Д. Благого, в типологию гениальности и характеризующая творчество Гомера, Данте и Гете [55, с. 160–162]. Если эти три маленькие трагедии были задуманы как цикл, то понятно намерение Пушкина издать их вместе, под одной обложкой; эскиз титульного листа к изданию трагедий был набросан поэтом в октябре 1830 г. [59, с. 235] (“Пир во время чумы” был написан в начале ноября).

На три равные части можно разделить текст наиболее совершенного создания Пушкина, — поэмы “Медный всадник” (правда, он написан позднее — в 1833 г.). В произведении 481 строка: $481 = 160 + 160 + 161$. Такое деление соответствует движению сюжета. Первая треть — идиллическая; дифирамб Петербургу и мечты Евгения о счастье. Вторая треть — кульминационная: наводнение и гибель невесты Евгения. Третья — заключительная: история безумия и гибели главного героя.

Болдинской осенью 1830 г., завершая “Онегина”, поэт составляет план романа — три части, в каждой из которых три

песни. Пушкин “задумал построить... свое главное произведение... по “математическому” образцу “тройственной поэмы” Данте” [55, с. 148]. Этот план сохранился в пушкинских рукописях [59, с. 124]:

Онегин

Часть первая. Предисловие

I песнь. Хандра

II Поэт

III Барышня

Часть вторая

IV песнь. Деревня

V Именины

VI Поединок

Часть третья

VII песнь. Москва

VIII Странствие

IX Большой свет

Эта дантовская “тройственность” отразилась также в композиции “Моцарта и Сальери”. Трагедия содержит **три** монолога Сальери. Д. Д. Благой указывает на характерный композиционный ритм: монолог — диалог — монолог — диалог — монолог. Итак, пять элементов, центр симметрии — третий (т. е. второй монолог Сальери). Как уже было показано (см. гл. 2), центральному положению второго монолога в композиционной структуре пьесы соответствует его кульминационность.

Трижды звучит музыка Моцарта: слепой скрипач играет арию из “Дон Жуана”; Моцарт играет Сальери “безделицу”; Моцарт играет Requiem. Центральному положению “безделицы” соответствует ее важная роль в структуре трагедии: она представляет собой “формулу целого” (см. 5.4).

Отметим, что деление в “золотой” пропорции (0,62 и 0,38) близко к тройственному делению (0,66 и 0,33). Число строк “Моцарта и Сальери” — 231 кратно трем. $231 : 3 = 77$. Произведение может быть разделено на три равные части также и в соответствии с движением сюжета: первый фрагмент — от начала

до явления слепого скрипача, второй, кульминационный — 78–156-я строки — до конца сцены I, третий — сцена II.

Итак, очевидно, что восходящая к Данте идея “тройственного членения” художественного целого владела воображением Пушкина болдинской осенью 1830 г.

В заключительном разделе гл. 3 было сказано о том, что осень 1830 г. прошла для Пушкина под знаком Моцарта. Теперь следует добавить — также и под знаком Данте.

4.3. Пушкин, Монтень, Шекспир

Et tu Shakespeare eris si fata sinant.

И ты будешь Шекспиром, если судьба дозволит.

А. Мицкевич. Некролог Пушкину

Введение

Проблема “Пушкин и Монтень” давно находится в поле зрения исследователей. “Пушкин читал Монтеня, несомненно, еще в юности”, — отмечают Б. В. Томашевский и Л. И. Вольперт [296, Т. XVIII–XIX]. В одном из писем к жене Пушкин просит: “Пришли мне *Essais de Montaigne* четыре синих книги на длинных моих полках”.

“Мы знаем эти длинные книжные полки в последней пушкинской квартире на Мойке. Мы можем сейчас найти на них эти четыре синих книги, изданные в Париже в 1828 г. Пушкин приобрел их в том же году. В одной из них закладка, положенная рукою поэта на странице, что открывает всемирно известную главу, скромно озаглавленную французским философом: “О том, что философствовать, — это значит учиться умирать”, — пишет С. Д. Артамонов. Он отмечает связь знаменитого пушкинского стихотворения “Брожу ли я вдоль улиц шумных” (1829 г.) с этой главой книги Монтеня [21, с. 142–155].

Письмо к Н. Н. Пушкиной датировано 1835 г. Все четыре тома Монтеня разрезаны до конца [228]. Таким образом, **как и в случае с Вольтером** (см. гл. 1) **речь идет об интересе, про-**

ходящем через всю жизнь, о тщательном, многолетнем изучении и перечитывании!

Монтень — скептик. Характерная черта его скептицизма — дистанцирование от наиболее острых проблем: существует ли Бог, бессмертна ли душа. Его девиз — *Que sais-je?* (Что я знаю?): **“Я полагаю, что почти на всякий вопрос надо отвечать: не знаю”** [230, Кн. 3, с. 288].

“Опыты” Монтеня — одно из классических воплощений ренессансного антропоцентризма. “...содержание моей книги — я сам...”, — пишет он на первой же странице в обращении к читателю. А в главе 2 кн. 3 (“О раскаянии”) он пишет о человеческой изменчивости: “Другие творят человека; я же только рассказываю о нем и изображаю личность, отнюдь не являющуюся перлом творения... Штрихи моего наброска нисколько не искажают истины, хотя они все время меняются, и эти изменения необычайно разнообразны. Весь мир — это вечные качели. Все, что он в себе заключает, непрерывно качается: земля, скалистые горы Кавказа, египетские пирамиды, — и качается все это вместе со всем остальным, а также и само по себе. Даже устойчивость — и она не что иное, как ослабленное и замедленное качание. Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою. Я беру его таким, каков он предо мной в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении, и не в движении от возраста к возрасту или, как говорят в народе, от семилетия к семилетию, но от одного дня к другому, от минуты к минуте. Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре перемениться, и не только произвольно, но и намеренно. Эти мои писания — не более чем протокол, регистрирующий всевозможные проносящиеся вереницей явления и неопределенные, а иногда и противоречащие друг другу фантазии, то ли потому, что я сам становлюсь другим, то ли потому, что постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения. Вот и получается, что иногда я противоречу себе само-

му, но истине, как говорил Демад, я не противоречу никогда” [230, Кн. 3, с. 22–23].

Итак, Монтень пишет об **изменчивости** человека, о **подвижности** души и ее трансформациях. Это ново и необычно. Ведь античность склонялась к мнению о постоянстве и неизменности людей, во всяком случае, хороших, **добродетельных** людей. “Добродетель — это нечто постоянное”, — пишет Аристотель в “Никомаховой этике”. Верность, постоянство во все времена считались добродетелями. Уже шла речь о воззрении Платона, в соответствии с которым в изменчивом не может быть знания, а истина — неподвижна. Вспомним высказывание С. С. Авринцева: “Если классическое античное представление о человеке было статуарно-замкнутым и массивно-целостным, то христианство с небывалой интенсивностью выясняет мучительное **раздвоение** внутри личности...” [4, с. 85, 86].

Но, как было показано, раздвоенность, противоречивость, единство противоположностей неразрывно связаны с движением, — вот Монтень и пишет об этой непрерывной изменчивости, подвижности, противоречивости человеческой души. Все это очень ново и составляет отличительную особенность иного, — по сравнению с античным, — мироощущения.

Монтень (1533–1592) — старший современник Шекспира (1564–1616). Они жили в разных странах, но в одну историческую эпоху. Культурная элита Англии и Франции находилась в одной духовной атмосфере. Досужие люди скрупулезно подсчитали уже в новые времена, что **в сочинениях Шекспира содержится 750 прямых заимствований из “Опытов” Монтеня** (G. C. Taylor. Shakespeare's debt to Montaigne. — Cambridge, 1925) [21, с. 146]. А. К. Якимович пишет о том, как повлиял на Шекспира скептицизм Монтеня: “В “Гамлете” (1600) портрет нового человека Нового времени окрасился чертами острого скептицизма — как говорят, не без влияния Монтеня ... мыслители скептического рода, релятивисты вроде Монтеня, давно уже утверждали, что вещи хорошие могут оборачиваться и злом и что на самом деле добро и зло в жизни людей переплетены до неразличимости. Здесь царство относительности: как сказано у

Монтеня, по одну сторону Пиренеев считается добром то, что по другую сторону Пиренеев считается злом” [419, с. 89, 266].

В 1834 г. в заметках “Table – talk” (Застольные разговоры) Пушкин сравнивает творческие методы Шекспира и Мольера, отдавая предпочтение первому: *“Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мститель, чадолюбив, остроумен”* [302, Т. 7, с. 178].

Действительно, в пьесах Шекспира воссозданы неповторимые, изменчивые, **диалектически противоречивые** и многосторонние характеры, люди, каждый из которых проживает на глазах зрителя целую жизнь. Каков, например, Гамлет в начале трагедии? Это молодой человек, проживший начало жизни счастливо и впервые достигнутый несчастьем: неожиданная смерть отца вынуждает его, студента Виттенбергского университета, покинуть Германию и возвратиться на родину, в Данию.

А каков он в конце трагедии? Принц вступает в единоборство с королем-убийцей, переживает предательство друзей и отправляет их на смерть, теряет возлюбленную, собственноручно умерщвляет ее отца! Все эти катастрофические события кардинально изменяют его, **“извлекают из него такие формы, каких ничем не предвещала его юность”** [28, Гл. 1]. А как непредсказуемо и необратимо эволюционируют в продолжение действия Джульетта, Отелло, Лир! Как разнообразен, многосторонен, динамичен, противоречив и уникален каждый из этих характеров! Как все это далеко от **неподвижных** и **односторонних** персонажей классицистической драматургии (например, мольеровского Скупого или персонажа знаменитой комедии Фонвизина “Недоросль”, наделенного выразительной фамилией Скотинин)! Мастера барокко вообще и Шекспир в частности ближе подошли к воссозданию человеческой изменчивости и уникальности, нежели приверженцы класси-

цизма. Шекспир — непревзойденный мастер воссоздания **конкретного человека во всей его уникальной неповторимости**, и именно это делает его впоследствии кумиром романтиков, Пушкина, Гете. Вот что пишет о творческом методе Шекспира один из исследователей его творчества: “И. А. Смирнов, определивший Шекспира как “творца душ”, дал наиболее глубокое его определение... Шекспир, в отличие от представителей... классицизма, рассматривает характер как отражение диалектического развития человеческого духа, тогда как последние принимают характер как нечто самодовлеющее и неизменное. И так как диалектическое развитие человеческого духа определяется соотношением вечно борющихся в нем душевных группировок, то противоречия характеров, по Шекспиру, представляются не чем иным, как последствием смены личностей, результатом своего рода душевной революции... И если принять, что байроновские и мольеровские типы являются крайним выражением взгляда на характер как на нечто совершенно **законченное** и неподвижное, проявляющее себя одинаково во всех случаях жизни, то придется согласиться с Л. Толстым, что Гамлет действительно не имеет характера. Больше того, всякий человек, переживающий глубокую душевную борьбу, находящийся в процессе развития, движения, не имеет и не может иметь характера в обычном смысле этого слова... Гамлет — это мост к новому человеку, дух в процессе превращений, в процессе самотворчества...” [75, с. 381–383]. Противоречивость шекспировских характеров — следствие их изменчивости, развития, становления; человек тот же — и не тот же! Он **становится** другим, он меняется на глазах зрителя! Ценою противоречивости Шекспир запечатлевает изменчивость, динамику характера и воплощает внутреннюю бесконечность человеческой души.

Как достигаются многосторонность и противоречивость шекспировских образов? — Одни и те же события и люди изображаются с разных точек зрения, даются в восприятии и оценке различных персонажей. Это напоминает слова Монтеня: “противоречащие друг другу фантазии... потому, что

постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения. Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине... я не противоречу никогда”.

В статье “Ромео и Джульетта”, трагедия Шекспира” литературовед Н. Я. Берковский приводит примеры этой многосторонности и противоречивости: “Люди у Шекспира идут своими путями. Новости одного не скоро станут новостями другого, а то и никогда не станут. Страсть Ромео и Джульетты в полном развитии, а Меркуцио все еще твердит о любви Ромео к Розалинде (акт II, сцена 1) после сцены между Ромео и Джульеттой в саду. **У каждого свой день, своя собственная ночь, каждый видит небо по-своему, сколько людей — столько же восприятий,** разновидностей того же ландшафта. Меркуцио говорит другу, что ночь сырая, что ему хочется поскорее домой, в свою удобную постель (акт II, сцена I). Это ночь первого свидания Ромео и Джульетты, для них обоих волшебная. Меркуцио сетует на сырость и высказывается как прозаик возле дома Капулетти, у ограды сада. За оградой — другая ночь, поэзия Ромео, поэзия Джульетты... **Есть один пейзаж, и есть два мнения о нем, два чувства. Как это свойственно манере Шекспира, образ пейзажа обогащается и колеблется, предложен выбор, нужно выбрать, что глубже и вернее, догматы отсутствуют...**

Мы имеем дело со своеобразным умножением персонажа. Он представлен еще и в своих отражениях, каким его видят другие. Есть Тибальт собственной персоной, есть Тибальт, описанный Меркуцио (акт II, сцена 4), — отличный портрет... Портрет — дополнительный образ и самого портретиста. Когда Меркуцио рисует нам Тибальта, то виден и этот забияка, виртуоз убийств по всем правилам фехтования, виден и сам Меркуцио с его ненавистью гуманиста к виртуозам этого порядка. Текст Шекспира полон отражений персонажей и их взаимоотражений*... События и персонажи становятся пробле-

* Еще одна косвенная характеристика Тибальта — скорбь Джульетты, узнавшей о его гибели.

мой*, образ их не сразу и не без споров вырабатывается. **Жизнь у Шекспира ищет своей свободы, как художник он поиски эти поддерживает**” [50, с. 323, 324].

Монтень пишет: “Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине... я не противоречу никогда”. Нечто подобное происходит и с Шекспиром: он тоже **противоречит себе самому**, но эти противоречия объясняются тем, что он **постигает предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения**.

Персонажи Шекспира, — своеобразные, многосторонние личности, каждая из которых единственна в своем роде, уникальна. *“Гений, парадоксов друг”*, — пишет Пушкин. **Шекспировские характеры часто парадоксальны**. Джульетта убивает себя из любви к Ромео. Ее поступок **прекрасен?** — Да, потому что он свидетельствует о силе ее любви, а любовь прекрасна. Но у Джульетты есть родители — синьор Капулетти и его супруга, они любят свою дочь и по отношению к ним Джульетта поступает жестоко.

Итак, поступок Джульетты прекрасен, но и жесток. Его красота не отменяет его жестокости. Нечто подобное можно было бы сказать об образах Тибальта и Гамлета.

Это умение видеть явление в единстве противоположных аспектов сделает впоследствии Шекспира кумиром Гете, Пушкина*, Байрона, Стендаля, Китса...

* О том, что такое **проблема**, пишет Гете: “Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никким образом! Между ними лежит проблема, то, что недоступно взору, — вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое” [113, с. 393].

Пример такого рода **проблематического** образа можно отыскать в “Гамлете”: Офелия говорит о принце — “чекан изящества”, а королева — “он тучен и одышлив”. Итак, каков же принц Гамлет, тучен он или изящен? Каков Тибальт — является ли он **виртуозом убийств по всем правилам фехтования** или любящим братом, гибель которого вызывает у Джульетты слезы? На эти вопросы предстоит ответить читателю, вернее сказать, ему предстоит воссоздать в своем воображении эти образы, противоречивые в своей многосторонности и вместе с тем цельные. — А. П.

** “*Односторонность есть пагуба мысли*”, — напишет **ученик Шекспира** Пушкин в письме Катенину в 1826 г.

Взаимодействуя с разными людьми, шекспировские персонажи обнаруживают различные стороны своей натуры. И слезы Джульетты, и брань Меркуцио одинаково важны для характеристики Тибальта. Свидетельство королевы — “тучен и одышлив”, и свидетельство Офелии — “чекан изящества”, — одинаково важны для характеристики Гамлета.

“Сущность человека — движение”, — напишет уже после смерти Шекспира Паскаль, один из величайших мыслителей XVII века. Но уже было сказано о том, что движение связано с **противоречием**.

Итак, Шекспир показывает, что люди различны и изменчивы, и каждый воспринимает мир по-своему (у каждого своя картина мира и своя правда). Уникальная натура каждого человека представляет собой некую **цельность** и определенность, и вместе с тем может проявлять себя **многообразно**.

Современный исследователь пишет: **“Наибольшее воздействие Монтеня на Шекспира сказывается в трагедии “Гамлет”... Историзм и диалектичность мышления — вот в чем Шекспир более всего близок Монтеню”** [192, с. 154, 155]. Об историзме и диалектичности пушкинского мышления речь уже шла. Обратимся наконец к проблеме “Пушкин и Шекспир”.

Она давно находится в поле зрения филологов [см., напр.: 9, с. 253–292]. Вот каким выводом завершает М. П. Алексеев свое исследование: “...приведенные здесь данные безусловно позволяют признать широкое и довольно полное знакомство Пушкина с произведениями Шекспира; их понимание и истолкование достигнуты были продолжительными и упорными занятиями поэта, который тщательно изучал их тексты как в переводах, так и в подлиннике. Результаты этих трудов, сопоставленные с итогами изучения Шекспира современной Пушкину критики, в особенности разительны: Пушкин впервые обнаружил ту глубину и безошибочность в постижении великого английского драматурга, которых в состоянии была достигнуть русская литературная и эстетическая мысль в XIX ст., и впоследствии часто возвращавшаяся к его оценкам и суждениям о Шекспире” [Там же, с. 292].

Вот что пишут современные исследователи: “Точный объем знакомства Пушкина с творчеством Шекспира не установлен. Реминисценции в его произведениях и письмах и воспоминания о нем относятся к 16 пьесам (в хронологической последовательности): “Гамлет”, “Отелло”, “Мера за меру”, “Король Генрих V”, “Буря”, “Ромео и Джульетта”, “Макбет”, “Как вам это понравится”, “Кориолан”, “Юлий Цезарь”, “Король Лир”, “Король Ричард III”, “Венецианский купец”, “Король Генрих IV”, “Виндзорские проказницы”, и “Сон в летнюю ночь”, а также к поэме “Изнасилование Лукреции” и сонетам. Несомненно, однако, что этим известные Пушкину произведения Шекспира не исчерпываются” [296, Т. 18, 19].

Итак, Пушкин был хорошо знаком с творчеством Шекспира. Поэт упоминает великого английского писателя около 120 раз (для сравнения: Вольтера — более 250 раз, Байрона — около 170) [91, с. 38]. В его библиотеке имелось тринадцатитомное собрание сочинений Шекспира во французском переводе (1827 г.). Разрезаны: избранные сонеты, “Гамлет”, “Антоний и Клеопатра”, “Макбет”, “Сон в летнюю ночь”, “Ромео и Джульетта”, “Король Иоанн”, “Мера за меру”, “Зимняя сказка”, “Укрощение строптивой”, “Конец — делу венец”, “Бесплодные усилия любви”, “Генрих VIII”, “Перикл”, “Венецианский купец” [228].

Н. Я. Берковский пишет о “Ромео и Джульетте”: “Текст Шекспира полон отражений персонажей и их взаимоотражений, это как бы маски и слепки, которые предшествуют лицам, добавочные души, сверх воочию известных и исчисленных. То же с событиями. Они удваиваются, они сначала показаны, а затем еще кем-то рассказаны: донесение Бенволио о битве слуг (акт I, сцена 1), его же донесение о битве Меркуцио и Тибальта (акт III, сцена 1). Происходит игра событий и версий о них, игра персонажей и откликов по поводу персонажей. События и персонажи становятся проблемой, образ их не сразу и не без споров вырабатывается” [50, с. 324].

Но ведь это написано как будто о трагедии Пушкина “Монах и Сальери” или о его поэме “Медный всадник”! **“Текст... полон отражений персонажей и их взаимоотражений”.**

В главе 2 шла речь о том, что точка золотого сечения всей пьесы в целом подобна зеркалу, поставленному поперек хода действия (см. рис. 2, 3). Изгнание скрипача — “отражение” отравления Моцарта, исполнение “безделицы” — отражение эпизода с черным человеком. **“События удваиваются, они сначала рассказаны, а затем показаны”**. Так происходит с “безделицей”, с Реквиемом, с появлением слепого скрипача, наконец, с отравлением Моцарта, — все это сначала рассказано, а затем показано. В “Медном всаднике” тоже существует система отражений.

“События и персонажи становятся проблемой, образ их не сразу и не без споров вырабатывается”. В самом деле, каждый персонаж трагедии **двоится**: существует Моцарт в восприятии зрителя (великий музыкант, любящий отец и супруг — однозначно положительный образ) и Моцарт в восприятии Сальери (предельно противоречивом: с одной стороны — безумец и гуляка праздный, с другой — бог и бессмертный гений). Сальери в восприятии Моцарта — друг, в его и в своей собственной оценке — гений, в глазах зрителя — предатель и убийца. Кроме того, в пьесе присутствуют еще, по словам Н. Я. Берковского **“как бы маски и слепки... добавочные души”**: слепой скрипач — “тень” Моцарта, черный человек — Сальери.

В “Медном всаднике” все три действующих лица, — Евгений, Петр, Нева, — амбивалентны. Бунт Евгения — “отражение” бунта Невы, император Александр — “отражение” императора Петра. В 2.3 уже было отмечено, что творческий метод Пушкина подобен шекспировскому.

Л. В. Пумпянский отмечает удивительный (по сравнению с Шекспиром) лаконизм Пушкина-драматурга: “Пять актов Шекспира становятся тремя сценами Пушкина” [270, с. 519]. Об удивительном, “головокружительном” лаконизме Пушкина пишет и А. А. Ахматова.

Известно, как высоко Пушкин ценил Шекспира и как тщательно изучал его произведения. Поразмыслим о результатах этого изучения. Речь пойдет о театральности трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери” и о некоторых моментах формообразо-

вания у Шекспира (см. Музыкальное приложение). Главный объект нашего изучения — “Гамлет” в тех его аспектах, которые могли повлиять на Пушкина. Эту пьесу Пушкин изучал особенно внимательно (известны замечания поэта о слоге трагедии (сцена с призраком) (1828 г.), в стихотворении “Из Пиндемонти” (см. начало этой главы) процитирована реплика Гамлета (разговор с Полонием из второго акта).

4.3.1. Театральность трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”: “...по системе Отца нашего — Шекспира”

Сценическую судьбу драматических произведений Пушкина трудно назвать счастливой. Некоторые исследователи полагают даже, что его пьесы более предназначены для чтения, чем для театра. Однако такой авторитетный пушкинист, как С. М. Бонди, решительно отстаивает противоположную концепцию: в частности, он пишет о театральности “Моцарта и Сальери”.

Никто не сомневается в театральности пьес Шекспира, в частности, “Гамлета”. *“Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего — Шекспира”*, — так пишет Пушкин о “Борисе Годунове”. **Чему же научился драматург Пушкин у драматурга Шекспира?** Рассмотрим некоторые аспекты этой обширной проблемы. Один из возможных ответов на сформулированный вопрос таков: **театральности** (т. е. умению писать для театра, для сцены).

Конкретизируем задачу. В. Рецпер сближает трагедии Шекспира и Пушкина: “Моцарт и Сальери”, маленькая трагедия Пушкина... обрела незанятое место “русского Гамлета” [304, с. 452]. Исследователь отмечает некоторые черты сходства. Настоящее исследование посвящено еще одному аспекту подобия этих двух произведений; речь пойдет об их **театральности**.

В 1981 г. была опубликована работа А. Парфенова “Театральность “Гамлета” [257, с. 42–56]. Я полагаю, что некоторые результаты этого исследования имеют прямое отношение к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”. Другим источником стало классическое исследование С. М. Бонди, в котором осо-

бенное внимание уделено именно театральности пушкинской трагедии [60, с. 242–310]. Итак, опираясь на результаты С. Бонди и А. Парфенова, попробуем сопоставить два произведения в аспекте театральности.

А. Парфенов дает такое определение **театральности**: “Литературное произведение, как правило, представляет собой не одну, а две и более — иногда целую систему — художественных реальностей... Возникает возможность построить некоторую иерархию реальностей — от наиболее условной до включающей в себя зрительный зал. Такого рода структуры мы называем театральностью драматического произведения” [257, с. 42].

В “Гамлете” иерархия реальностей такова: “спектакль в спектакле” или “сцена на сцене” (“мышеловка” — “Убийство Гонзаго”, III акт) — собственно сцена — зрительный зал. Сложные соотношения подобия и различия между событиями, принадлежащими каждой из этих реальностей (“метафоры”, “параллелизмы”) находятся в центре внимания А. Парфенова.

В “Моцарте и Сальери” **“мышеловке” соответствует “безделица”**, — набросок, который Моцарт играет Сальери. В этом случае иерархия реальностей такова: музыка (в частности, “безделица”) — сцена — зрительный зал. **Следовательно, оба произведения построены изоморфно (напомним, что греческое слово “изоморфизм” означает “равенство формы”): в каждом имеет место трехступенчатая иерархия реальностей.**

А. Парфенов пишет: “...в “Гамлете” “спектакль в спектакле” становится **центральным** моментом действия и тем самым принимает на себя огромную смысловую нагрузку”. Точно то же может быть сказано о “безделице” в структуре “Моцарта и Сальери”: она представляет собой квинтэссенцию всей трагической истории, выраженную музыкой, **формулу целого*** (см. также 5.5 “Фрактальность в поэзии”).

* Вот что пишет С. М. Бонди: “...когда Сальери решил отравить Моцарта? ... Ответ может быть один: когда он слушал новое произведение Моцарта, которое тот принес ему показать. Ведь именно в этом произведении, как видно из невятного предварительного объяснения Моцарта — и как должно быть вполне **ясно слышно со сцены в самой музыке** (на что и рассчитывает

“Безделица” — “формула целого” — трагедия в трагедии. Таким образом, эпизод исполнения “безделицы” (правильный выбор фрагмента моцартовской музыки и выразительность сценического поведения Сальери) имеет совершенно исключительное значение для успеха постановки: “Такое глубокое, сильное и тонкое применение музыки в театре (не в музыкальной драме, не в опере), как то, которое мы находим у Пушкина в “Моцарте и Сальери”, не известно, кажется, во всей мировой драматургии” [60, с. 233].

В структуре “Гамлета” “мышеловка” тоже представляет собой **формулу целого** (трагедия ведь представляет собой историю цареубийства) и **предсказание будущего** (ведь принц Гамлет убьет короля Клавдия). “Мышеловка” тоже представляет собой трагедию в трагедии.

Интересно, что подобного рода **предсказание будущего** есть и в тексте “Бориса Годунова” — это сон Григория в сцене “Ночь. Келья в Чудовом монастыре”. Эта особенность композиции первой трагедии Пушкина отмечена еще Адамом Мицкевичем в статье “Пушкин и литературное движение в России”: “... он рассказывает о видениях сражений, мятежей, переворотов. Его рассказ, смысл которого неясен ему самому, является дополнением хроники монаха; он **позволяет заглянуть в будущее и становится профетическим символом всей драмы**” (подлинник по-французски) [164, с. 210].

Итак, и в “Гамлете” (“мышеловка”), и в “Моцарте и Сальери” (“безделица”) имеется **формула целого** (“профетический символ”, если воспользоваться терминологией Мицкевича). В обоих произведениях она принадлежит самой условной из реальностей, участвующих в иерархии: в “Гамлете” — “спектаклю в спектакле”, в пушкинской трагедии — музыке.

Пушкин!), — все разъяснено: и дружба Моцарта и Сальери, и то, что Сальери на самом деле враг Моцарта, и то, к чему логически должны привести такие отношения — неминуемая гибель Моцарта... На сцене все это должно быть видно. Зрители слушают такую выразительную музыку Моцарта и в то же время видят, как она действует на Сальери...” [60, с. 287, 288].

Замечательно, что место **формулы целого** в структуре пьесы определяется **структурными инвариантами** (см. 2.3 и 5.5, а также Математическое приложение 1): в “Гамлете” — структурный инвариант нулевого порядка (в точности середина всего произведения в целом; в трагедии пять актов, “мышеловка” находится в середине третьего); в “Моцарте и Сальери” (“безделица”) — точка золотого сечения сцены 1. Это свидетельствует о совершенстве композиции произведений, о виртуозности обоих драматургов.

Отметим, что смысл сна Григория **не ясен ему самому**; точно так же и смысл “безделицы” не ясен Моцарту, — во всяком случае, не постигнут на уровне сознания, а остается темным предчувствием беды (об этом очень подробно и доказательно пишет С. М. Бонди).

Итак, если “безделица” есть **формула целого**, то эта формула (как любая музыка вообще) **многозначна**: это подчеркивает и Моцарт в своем комментарии (“виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое...”). **При желании здесь можно увидеть образ человеческого существования вообще; ведь люди смертны** [292, с. 499]. “...Пушкин хорошо понимал обобщенный характер музыкальных образов, подобных — при всей условности этой аналогии — неким алгебраическим формулам, куда можно подставлять разные конкретные (“арифметические”) значения”, — пишет музыковед Л. Мазель [218, с. 5]. В соответствии с концепцией С. М. Бонди, можно понять “безделицу” как трагическую историю двух композиторов, завершающуюся гибелью Моцарта, однако это не единственная возможная интерпретация. Многозначность пушкинской трагедии, обилие самых различных ее толкований [231] можно сопоставить с многозначностью “Гамлета”, о которой красноречиво пишет, в частности, Л. С. Выготский в знаменитой книге “Психология искусства” [94, с. 208–248].

Как известно, трагедия “Моцарт и Сальери” закончена 26 октября 1830 г. Тогда же в октябре 1830 г. возникло стихотворение, озаглавленное автором “Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”.

*Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...*

Нельзя не заметить, что это стихотворение прямо связано с трагедией. В самом деле, Пушкин находится в том же положении, что и его Моцарт: ночью, во мраке, томясь бессонницей, он пишет. Оба, — и Пушкин, и пушкинский Моцарт, — создают шедевры. Оба не вполне понимают смысл созданного: “Дело в том, что у Пушкина Моцарт вовсе не понимает ситуации, не понимает, что Сальери его лютей враг... если в произведении Моцарта и отражены музыкальным языком трагические отношения Сальери и Моцарта, то сделано это не сознательно, не на заранее придуманную “программу”, а как-то интуитивно, непосредственно, и сам ее автор принужден придумывать, соображать, что же обозначает то, что он написал...” [60, с. 288].

Здесь можно вспомнить мысль Канта об иррациональных и алогических компонентах художественного сознания, о роли бессознательного в творческом акте: “Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве природы он дает правило; и поэтому **автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого...** Природа

предписывает через гения правило искусству” [175, Т. 5, с. 323, 324].

Стихотворение Пушкина загадочно, асемантически, как музыка: не случайно С. М. Бонди, вспоминая в своей работе один из оркестровых эпизодов “Пиковой дамы” Чайковского (начало четвертой картины “Спальня графини”), сопоставляет эту музыку с тремя строками “Стихов, сочиненных ночью...”.

4.3.2. Философская проблематика “Гамлета” в рецепции Пушкина

Укажем на три философские проблемы, к которым обращается Шекспир в “Гамлете”. Это проблемы мести (см. Музыкальное приложение), самоубийства (тема знаменитого монолога “Быть или не быть”) и безумия. Может быть, внимательное чтение “Гамлета” способствовало пушкинским размышлениям обо всем этом. О проблеме безумия шла речь в 2.1.

О пристальном интересе поэта к этическим аспектам христианства также уже было сказано в главе 1. Там же имеется ссылка на работу И. З. Сурат “Пушкин как религиозная проблема”. Этика Пушкина тоже является **проблемой**: он постоянно размышляет об основополагающем различии, едва ли не противоположности между античными (языческими) и христианскими представлениями о справедливости и милосердии, а также о **проблеме человеческой свободы**.

Христианство требует, чтобы воля человека подчинилась воле Бога. Тогда как возможна человеческая свобода? Выдающийся теолог и философ Романо Гвардини пишет об этом так: “Особые вопросы ставят перед христианской верой и главные элементы картины мира в новое время. Как обстоит дело с Богом и его могуществом, если оправдано то переживание свободы, которое отличает человека нового времени? И, с другой стороны, какая может быть у человека автономия, если Бог — это действительно Бог? Вправду ли Бог действует, если инициатива и творческая сила на стороне человека, как утверждает новое время? И может ли человек действовать и творить, если творит Бог?” [100].

В 1.6 приводилась мысль Н. А. Бердяева о подобии явления Пушкина Ренессансу.

Ренессанс — эпоха, разделяющая Средневековье и Новое время. Если принцип античной культуры — космоцентризм (центральность космоса, объективно прекрасного мироздания, в котором человек отнюдь не занимает центрального положения), средневековой — теоцентризм (центральность Бога), то принцип культуры Возрождения — антропоцентризм, центральность человека в мире. Начиная с эпохи Возрождения начинает складываться идея личности, окончательно сформировавшаяся в конце XVIII в. и послужившая “могучей закваской романтизма. Она (идея личности. — А. П.) была призвана заполнить вакуум, образовавшийся вследствие окончательной десакрализации представлений о месте отдельного человека в мире... Над человеческим и земным более не стало высшего смысла и закона. Исходной для человека и впрямь неотъемлемой от него в итоге нового времени оказалась только его принадлежность самому себе, его индивидуальность. Именно в сфере индивидуального он и должен был отныне искать духовную опору. Т. е. сиюминутную и особенную правду своего бытия уразуметь как нечто общезначимое и бесценное, осознать себя как “личность” [37].

Европейская культура движется от представления об общезначимой, универсальной, единственной, “божественной”, неподвижной истине (“риторическая культура”, “культура общего места”, “рефлексивный традиционализм” по С. Аверинцеву и А. Михайлову) к представлению об индивидуальной, особенной, личностной истине (этот строй мысли восходит к софистам, находит свое воплощение, в частности, в размышлениях Киркегора, и обретает завершение в принципиально плюралистичном постмодерне. “Человек есть мера всех вещей”, но людей-то (а, значит, и истин) много!

Время Пушкина, Моцарта, Гете — момент краткого неустойчивого равновесия этих двух начал, — “я” и мира, общего и особенного. Творчество Пушкина вырастает на основе всей предшествующей европейской культуры и осуществляет синтез

предшествующего. Возрождение, по Баткину, — это синтез или диалог античности и христианства. Однако нетрудно показать, что античные и христианские представления о справедливости и добродетели едва ли не противоположны.

Вот что находим у Аристотеля: “...люди в том случае склонны приходиться в негодование, если они заслуживают величайших благ и обладают ими (а ведь это случай Сальери, который “усильным, напряженным постоянством... в искусстве безграничном достигнул степени высокой”. — *А. П.*), ибо несправедливо, чтобы люди, неравные между собой, удостоились одинаковых [благ]... [люди легко приходят в негодование], если они честны и серьезны, потому что в таком случае они имеют правильные суждения и ненавидят все несправедливое; еще, когда люди честолюбивы и стремятся к каким-нибудь целям, особенно если их честолюбие касается того, чего другие достигли незаслуженно (по мнению Сальери, гениальность досталась Моцарту даром. — *А. П.*). Вообще люди, считающие себя достойными того, чего не считают достойными других, легко приходят в негодование на них за это. Поэтому-то люди с рабской душой, низкие и нечестолюбивые, нелегко приходят в негодование, потому что нет ничего такого, чего они считали бы себя достойными” (Аристотель. Риторика, кн. 2, 9, 1387 b) [16, с. 92, 93].

“...нет ничего такого, чего они считали бы себя достойными” — но ведь это смирение, одна из величайших христианских (но не античных!) добродетелей, совершенно чуждая “честному и серьезному”, но честолюбивому и гордому (а это античные добродетели!) Сальери.

Центральный конфликт трагедии “Моцарт и Сальери” можно интерпретировать как столкновение принципов **справедливости** (понимаемой уравнительно) и **милосердия**.

Античная этика — этика справедливости, христианская — этика милосердия (любви). Культура Возрождения, составляющая фундамент всей последующей новоевропейской культуры, является, как уже было сказано, синтезом (диалогом) античности и христианства. Новоевропейская этика стремится

сочетать принципы справедливости и милосердия, однако Н. Бор в работе “Единство знаний” (1954) отмечает их **дополнительность**: “Общую цель всех культур составляет самое тесное сочетание справедливости и милосердия, какого только можно достигнуть; тем не менее следует признать, что в каждом случае, где нужно строго применить закон, не остается места для проявления милосердия, и наоборот, доброжелательство и сострадание могут вступить в конфликт с самими принципами правосудия” [61, с. 113] (о **принципе дополнительности** см. 1.6). Следовательно, новоевропейская этика не может не быть проблематической!

Современный исследователь пишет: “Хотя в юности Пушкин отдал дань увлечению античной (языческой) философией..., со временем он вполне понял и оценил историческое значение христианства... Основной смысл христианства Пушкин видел в гуманизации человеческого общества. Ценность “Божественного Евангелия”, по его мнению, состоит не только в его мудрости, не только в “кротости духа, сладости красноречия и младенческой простоте сердца”, но и прежде всего в духе “благоволения”, “любви и доброжелательства”. Познакомившись с нравами и жестокими обычаями кавказских горцев, Пушкин пришел к заключению о важности миссионерской деятельности, которая могла бы приобщить их к христианским ценностям. Об этом он писал в “Путешествии в Арзрум”, этой же теме посвящена и его поэма “Тазит”, основанная на противопоставлении двух культур: исламской и христианской. О признании Пушкиным значения этических принципов христианства свидетельствует и его “покаянная” лирика конца 1820-х – начала 1830-х годов, о которой писали митрополиты Антоний (Храповицкий), Анастасий (Грибановский) и другие деятели церкви, а также много пишут в последние годы” [311, с. 96].

Юный Пушкин отнюдь не был склонен прощать врагам. В письме к Вяземскому (1822 г.) он пишет о мщении как об *одной из первых христианских добродетелей* [302, Т. 9, с. 43]. В позднем же его творчестве все громче звучит призыв к милосердию и прощению.

В знаменитом финальном стихотворении “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” (1836 г.) читаем: “*И долго буду тем любезен я народу, что... милость к падишим призывал*”. Об этом же написаны “Анджело” и “Капитанская дочка”, — оба произведения представляют собой гимны к *милости*.

Впрочем, уже в 1826 г. появляется созданное совместно с Языковым пародийное четверостишие “Мстительность” [302, Т. 2, с. 438]:

*Пчела ужалила медведя в лоб.
Она за соты мстит обидчику желала;
Но что же? Умерла сама, лишившись жала.
Какой удел того, кто жаждет мести? — Гроб.*

Поэт выходит на последнюю дуэль как мститель, но умирает как христианин, завещая своему секунданту Данзасу не мстить за него.

Античная этика — этика **справедливости** (одинаковое наказание за одно и то же преступление; одинаковое вознаграждение за равный труд), христианская (новозаветная) — этика **милосердия** (любви, прощения). Помещенная в Евангелие от Матфея притча о рабочих в винограднике трактует о том, что награда дается не по мере заслуг, но по милосердию дающего, т. е. по милосердию Бога.

Что же касается проблемы самоубийства (о которой Камю, — уже в XX веке, — сказал, что это единственная по-настоящему серьезная философская проблема), то ее важность для поэта доказать нетрудно. Известно, что в 1820 г. “по Петербургу поползла гнусная сплетня о том, что поэт был секретно, по приказанию правительства, высечен. Распустил ее известный авантюрист, бретер, картежник Ф. И. Толстой (“Американец”). Пушкин не знал источника клеветы и был совершенно потрясен, считая себя бесповоротно опозоренным, а жизнь свою — уничтоженной. Не зная, на что решиться, — покончить ли с собой или убить императора как косвенного виновника сплетни, — он бросился к Чаадаеву. Здесь он нашел успокоение: Чаадаев доказал ему, что человек, которому предстоит ве-

ликое поприще, должен презирать клевету и быть выше своих гонителей” [213, с. 55].

Сохранился черновик неотправленного письма Пушкина императору Александру I (1825), в котором поэт вспоминает об этом мрачном эпизоде своей юности: *“Des propos inconsiderés, des vers satiriques me firent remarquer dans le public, le bruit se répandit que j’avais été traduit et fouetté à la chancellerie secrète.*

Je fus le dernier à apprendre ce bruit qui était devenu général, je me vis flétri dans l’opinion, je suis découragé — je me battais, j’avais 20 ans en 1820 — je délibérais si je ne ferais pas bien de me suicider ou d’assassiner — V” (Необдуманные речи, сатирические стихи обратили на меня внимание в обществе, распространились сплетни, будто я был отвезен в тайную канцелярию и высечен. До меня позже всех дошли эти сплетни, сделавшиеся общим достоянием, я почувствовал себя опозоренным в общественном мнении, я впал в отчаяние, дрался на дуэли — мне было 20 лет в 1820 году — я размышлял, не следует ли мне покончить с собой или убить — В.” [302, Т. 9, с. 193–194].

Еще один раз в жизни поэта проблема самоубийства стала для него трагически актуальной — после ранения на последней дуэли, когда, накануне кончины, он жестоко страдал от раны: “Было 3 часа ночи 28 января 1837 года. Александр Сергеевич тихо подозвал дежурившего в кабинете слугу и велел подать один из ящичков письменного стола. Слуга исполнил его волю, но, вспомнив, что там лежали пистолеты, разбудил Данзаса, дремавшего у окна в вольтеровском кресле. Данзас решительно отобрал оружие, которое Пушкин уже успел спрятать под одеялом. Около четырех часов пополуночи боль в животе усилилась до такой степени, что терпеть уже было невозможно. Послали за Арендтом... Он снова обследовал Пушкина и, выявив картину начинающегося перитонита, назначил, как полагалось в таких случаях, “промывательное”, а для утолнения боли — опий... “...Боль в животе возросла до высочайшей степени, — записал И. Т. Спасский. — Это была настоящая пытка. Физиономия Пушкина изменилась: взор его сделался дик, казалось, глаза готовы были выскочить из своих орбит, чело покрылось

холодным потом, руки похолодели, пульса как не бывало. Больной испытывал ужасную муку. Но и тут необыкновенная твердость его души раскрылась в полной мере. Готовый вскрикнуть, он только стонал, боясь, как он говорил, чтобы жена не услышала, чтобы ее не испугать...”

Между тем опий, назначенный Н. Ф. Арендтом, начинал уже оказывать действие, и больной постепенно успокоился” [405, с. 88, 89].

В сущности говоря, — проблема обоснованности и дозволенности самоубийства — это один из аспектов проблемы человеческой свободы и активности (см. 2.3).

Один из *вечных вопросов* философии, — проблема свободы, — очень занимал Пушкина и в наиболее глобальном своем варианте, и в частном аспекте, каким является проблема самоубийства. Достаточно вспомнить о том, как много самоубийц среди пушкинских героев: черкешенка (“Кавказский пленник”), Сальери (см. далее), дочь мельника (“Русалка”), Клеопатра и ее любовники (“Египетские ночи”), Алексей Иванович (“Мы проводили вечер на даче...”), Петроний (“Повесть из римской жизни”), наконец, Радищев (статья 1836 г. “Александр Радищев”).

Проблема самоубийства, подобно многим другим этическим проблемам, трактуется языческими и христианскими мыслителями противоположно: представители античного стоицизма признают самоубийство, совершенное при определенных условиях (в частности, если неизбежное телесное страдание нарушает покой души), не только дозволенным, но и добродетельным поступком [93, с. 111], христиане же считают самоубийство смертным грехом.

Среди рукописей Пушкина имеется список драматических замыслов, в котором есть запись “Иисус”. В работе “Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе” Ю. М. Лотман пишет, что **сложный и исключительно значимый** пушкинский замысел был построен на столкновении древней языческой и новой христианской цивилизаций, на столкновении **этических принципов** двух эпох. Уходящая в прошлое античность вопло-

щалась в фигурах самоубийц — Петрония и любовников Клеопатры: “Существенно, что и в “египетском”, и в “римском”, и в христианском эпизодах речь идет о смерти, по существу добровольно избранной и одновременно жертвенной. Это резко выделяет самое важное для Пушкина — психологию мотивировки, этическое обоснование жертвы. С этим связывается еще одна параллель: в “Повести из римской жизни” большое место, видимо, должны были занимать рассуждения о самоубийстве (*“рассуждения о роде смерти” — VIII, 936*). В уста Петрония Пушкин вкладывает слова: *“Читая в поэтах мысли о смерти <...>, мне всегда любопытно знать, как умерли те, которые так сильно поражены были мыслию о смерти (вариант: “которые так часто и так глубоко говорили о смерти”)*” (VIII, 936). Сходную мысль во многих вариациях Пушкин мог встретить в писаниях весьма занимавшего его и перечитываемого им в эти годы Радищева: “Я всегда с величайшим удовольствием читал размышления стоящих на воскраии гроба, на праге вечности, и, соображая причину их кончины и побуждения, ими же вождаемы были, почерпал многое, что мне в другом месте находить не удавалось”.

А. А. Ахматова пишет о двух поздних пушкинских прозаических текстах (“Мы проводили вечер на даче...” и “Повесть из римской жизни”): “...два совершенно законченные и глубоко продуманные произведения, внутренне очень близкие друг другу (и по фактуре) и трактующие одну и ту же проблему (самоубийство)... Проблема остается та же. Добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остаться — было бы равносильным потере уважения к самому себе (Алексей Иванович) или подчинению воле тирана. Позволю себе заметить, что Клеопатра столь же знаменитая самоубийца, как и Петроний.

Сближаю с этим в творчестве Пушкина следующие строки: Бросался ты в огонь, *ища желанной смерти*, — в том же 1835 году писал Пушкин о Барклае де Толли (“Полководец”).

Кажется, все уже давно согласны с тем, что в этом стихотворении Пушкин оплакивает если не самого себя, то какого-то носителя истины в растленном одичалом обществе (*“О люди! жал-*

кий род, достойный слез и смеха...”) и не находит для такого человека никакого исхода, кроме самоубийства” [29, с. 206, 207].

Таким образом, становится понятной мысль А. А. Ахматовой, прозорливо определившей жанр “Повести из римской жизни” как “прозаическую маленькую трагедию”: “В основе “маленьких трагедий” лежат конфликты между эпохами и культурами. В основе замысла об Иисусе — столкновение эпохи античного язычества и новой христианской цивилизации...”

Введение такого персонажа, как раб христианин, меняло атмосферу предсмертных вечеров Петрония. У Тацита она была очерчена точно: “Разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов <...> И от друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души или мнений философов, но они пели ему шуточные песни и читали легкомысленные стихи” (сравните с 1.1. — А. П.) ... Если вспомнить, что при этом Петроний то снимал, то вновь надевал повязки, постепенно истекая кровью, то перед нами возникнет выразительный портрет вольнодумца *fin de siècle*. Этой “антисократической” (сравните подчеркнутый отказ от разговоров о бессмертии души) смерти мог быть резко противопоставлен рассказ о последнем ужине Христа” [213, с. 287–290].

Итак, один из последних замыслов Пушкина был, подобно “маленьким трагедиям”, воплощением философской (этической) антиномии.

4.4. Еще об эпиграфе к “Онегину”

Пушкинскому роману в стихах предпослан французский эпиграф:

Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire.

Tiré d'une lettre particulière

Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одина-

ковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого.

Из частного письма

В 1997 г. выдающийся математик В. И. Арнольд опубликовал лаконичную работу “Об эпитафе к “Евгению Онегину” [20, с. 63.]: он заметил связь между пушкинским текстом и одним из эпизодов романа Шодерло де Лакло “Опасные связи” (письмо L — от президентши де Турвель к виконту де Вальмону).

Вот что пишет об эпитафе и о работе В. И. Арнольда Л. И. Вольперт: “Эпитафа был сначала предпослан первой главе (там он и значился при первой публикации в 1825 г.). Но в 1833 г. Пушкин, как верно заметил С. Г. Бочаров [65, с. 212–250], повысил этот текст в значении, выдвинув его в качестве общего эпитафа ко всему роману. Однако тот же С. Г. Бочаров (как впрочем, и другие исследователи, включая Владимира Набокова) высказал уверенность, что это очередная мистификация поэта, мол, это творение его собственного пера... Пушкин, действительно, мог бы сочинить его сам (он умел это блистательно делать), но на этот раз, по-видимому, дело обстояло иначе.

В 1997 г. пушкинисту-любителю В. И. Арнольду посчастливилось открыть источник. Он высказал предположение, на наш взгляд весьма убедительное, что эпитафа — неточная цитация из “Опасных связей” Шодерло де Лакло. Серьезная находка, можно даже сказать — небольшое открытие: ведь речь идет об эпитафе ко всему роману. Жаль, что В. И. Арнольд не пошел дальше краткой констатации: он не попытался связать свою находку с поэтикой “Евгения Онегина”. По его мнению, слова взяты из письма г-жи де Турвель виконту Вальмону: “Je n'ai pas la vanite qu'on reproche a mon sexe; j'ai encore moins cette fausse modestie qui n'est qu'un raffinement de l'orgueil” (“Мне чуждо тщеславие, в котором укоряют мой пол; еще меньше у меня той ложной скромности, которая представляет собой лишь утонченную гордыню”).

По-видимому, источник эпитафии оставался столь долго нераскрытым, потому что Пушкин несколько изменил французское высказывание. Он любил “игру” с чужим текстом (псевдоцитаты, эпитафии с ложной атрибуцией, шуточные маргиналии). Из слов г-жи де Турвель поэт как бы заново составляет нужную ему “цитату”... Заменяя первое лицо на третье, женский род — на мужской, и главное — добавив свою концовку, своеобразную ироническую пуанту, Пушкин наметил стилиевой камертон романа в стихах и предложил один из ключей к разгадке героя” [91, с. 300, 301].

Перечитывая недавно “Характеры” Лабрюйера, автор этих строк обратил внимание на следующую фразу: **“Un homme vain trouve son compte à dire du bien ou du mal de soi: un homme modeste ne parle point de soi”** (Человек тщеславный равно получает удовольствие, говоря о себе как хорошее, так и дурное; человек скромный просто не говорит о себе)* [200, с. 383]. Если текст Лакло говорит о тщеславии и гордости, то у Лабрюйера речь идет о другом важнейшем моменте пушкинского текста, — о равнодушии тщеславного к **доброму** и **дурному**.

Вышеприведенная фраза взята из главы XI (“О человеке”). Вот фрагмент главы XI, представляющий собою как бы отграниченный от остального текста главы краткий трактат о тщеславии и ложной скромности, проливающий новый свет на пушкинский эпитафия.

Les hommes, dans leur coeur, veulent être estimés, et ils cachent avec soin l'envie qu'ils ont d'être estimés ; parceque les hommes veulent passer pour vertueux, et que vouloir tirer de la vertu tout autre avantage que la vertu même, je veux dire l'estime et les louanges, ce ne serait plus être vertueux, mais aimer l'estime et les louanges, ou être vain: les hommes sont très vains, et ils ne haïssent rien tant que de passer pour tels.

Un homme vain trouve son compte à dire du bien ou du mal de soi: un homme modeste ne parle point de soi.

* *Жан де Лабрюйер. Характеры, или Нравы нынешнего века: Пер. Ю. Корнеева и Э. Линецкой.*

On ne voit point mieux le ridicule de la vanité, et combien elle est un vice honteux, qu'en ce qu'elle n'ose se montrer, et qu'elle se cache souvent sous les apparences de son contraire.

La fausse modestie est le dernier raffinement de la vanité; elle fait que l'homme vain ne paraît point tel, et se fait valoir au contraire par la vertu opposée au vice qui fait son caractère: c'est un mensonge. La fausse gloire est l'écueil de la vanité; elle nous conduit à vouloir être estimés par des choses qui, à la vérité, se trouvent en nous, mais qui sont frivoles et indignes qu'on les relève: c'est une erreur [428, P. 149, 150]

В глубине души люди желают, чтобы их уважали, но тщательнее скрывают это свое желание, ибо хотя слыть добродетельными, а добиваться за добродетель иной награды (я имею в виду уважение и похвалу), чем сама добродетель, — значит признать, что вы не добродетельны, а тщеславны, ибо стремитесь снискать уважение и похвалы. Люди весьма тщеславны, но очень не любят, когда их считают тщеславными.

Человек тщеславный равно получает удовольствие, говоря о себе как хорошее, так и дурное; человек скромный просто не говорит о себе.

Смешная сторона тщеславия и вся постыдность этого порока полнее всего проявляются в том, что его боятся обнаружить и обычно прячут под личиной противоположных достоинств.

Ложная скромность — самая утонченная уловка тщеславия. С ее помощью человек тщеславный кажется нетщеславным и завоевывает себе всеобщее уважение, хотя его мнимая добродетель составляет противоположность главному пороку, свойственному его характеру; следовательно, это ложь. Ложное чувство собственного достоинства — вот камень преткновения для тщеславия. Оно побуждает нас добиваться уважения за свойства, действительно присущие нам, но неблагоприятные и недостойные того, чтобы выставлять их напоказ; следовательно, это ошибка [200, с. 383].

Итак, источником эпиграфа может быть не только Шодерло де Лакло, но также и Лабрюйер. Первое издание “Характеров” вышло в 1688 г., первое издание “Опасных связей” почти

веком позже — в 1782 г. Едва ли Шодерло де Лакло мог не знать книгу Лабрюйера! Слова г-жи де Турвель обнаруживают близкое знакомство автора романа с “Характерами”: Лабрюйер — наставник, Шодерло де Лакло — последователь. За век, протекший между “Характерами” и “Опасными связями”, “теория тщеславия” Лабрюйера могла стать общим местом, — Шодерло де Лакло сжимает ее в единственную фразу.

Поэт познакомился с книгой Лабрюйера еще в Лицее [89, с. 19–33]. Имя Лабрюйера упомянуто в незаконченном произведении 1829 г. “Роман в письмах”, книга его была в пушкинской библиотеке. “Пушкин хорошо знал “Характеры”, — отмечает Л. И. Вольперт [Там же, с. 22].

Едва ли возможно сомневаться в том, что автором эпитафия был сам Пушкин. Вот что пишет С. М. Громбах в работе, датированной еще 1969 г.: “Автором французского эпитафия был сам Пушкин. Мистификация читателя, отсылка его к мнимым или вымышленным источникам не раз встречается в пушкинских эпитафиях. **А в данном случае авторство Пушкина с несомненностью устанавливается теми многочисленными изменениями, которым подвергался эпитафия в рукописи.**

Окончательный текст эпитафия родился не сразу, он уточнялся и отшлифовывался. Если отметить все поправки и замены, внесенные Пушкиным, то эпитафия предстанет в следующем виде: “*Pas entierement exempt de vanite, il avait encore plus (зачеркнуто: d'orgueil) de (зачеркнуто: ce genre) cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité (зачеркнуто: sur les autres), peut-être imaginaire...* первоначальное “не вполне свободный от суетности (*pas entierement exempt de vanite*)” было заменено на “исполненный суетности” (*pétri de vanité*) [127].

Если источником пушкинского эпитафия был не только роман Шодерло де Лакло, но также и “Характеры”, то следует согласиться с мнением С. Г. Бочарова, полагающего, что “прямые источники пушкинской мнимой французской цитаты ...вероятно, не будут найдены”, а “французский эпитафия... был для Пушкина опытом в духе “метафизического языка”, опытом от-

точного психологического афоризма, сочетающего четкое аналитическое расчленение противоречивых состояний с их рационалистическим упорядочением. Ближайшим и особенно вдохновлявшим образцом такого аналитического языка был “Адольф”, но та культура выражения, *rustiche* которой создан в этом пушкинском тексте, конечно, шире “Адольфа” [65, с. 213].

Быть может, даже шире вообще французских XVIII–XIX веков, а восходит к семнадцатому столетию! “Литературные пристрастия Пушкина и Стендаля, как это ни парадоксально, целиком принадлежат французскому XVII, а не XVIII столетию (тем более не XIX! — А. П.). “Величавый” Корнель, “поэт тревоги” нежный Расин, бессмертный “исполин Мольер” остаются для обоих недосягаемыми образцами. Стендаль высоко оценивает Мадлен де Лафайет...”, — пишет Л. И. Вольперт [89, с. 216].

В отличие от Корнеля, Расина, Мольера, Лабрюйера и Паскаля Пушкин, кажется, нигде не упоминает имени Мари-Мадлен де Лафайет (1634–1693), автора “Принцессы Клевской” (1678), первого психологического романа в истории европейской литературы. Тем не менее трудно предположить, что поэт, так хорошо знавший французскую литературу XVII века, мог не знать это блистательное произведение! В Царскосельском лицее литературу учили по Лагарпу, и многое юный Пушкин черпал из его “Лицея...” [78, с. 375]. В стихотворении “Городок” (1815) поэт вспоминает об этом учебнике (Жан-Франсуа Лагарп. Лицей, или Курс древней и новой литературы [427]):

*Здесь Озеров с Расином,
Руссо и Карамзин,
С Мольером-исполином
Фонвизин и Княжнин.
За ними, хмурясь важно,
Их грозный Аристарх
Является отважно
В шестнадцати томах.
Хоть страшно стихоткачу*

*Лагарпа видит вкус,
Но часто, признаюсь,
Над ним я время трачу.*

В десятом томе шестнадцатитомника Лагарпа (*Siecle de Louis XIV — Век Людовика XIV*) имеется страница, посвященная г-же де Лафайет. Сначала автор с похвалой отзывается о ее романе “Заида” (1670 г.), а после восхищенно пишет о “Принцессе Клевской”: “**La Princesse de Cleves** est une autre production de Madame de la Fayette, encore plus aimable et plus touchante. Jamais l’amour combattu par le devoir n’a ete peint avec plus de delicatessen...” [Там же, с. 359]. (“**Принцесса Клевская**” — другое произведение мадам де Лафайет, еще более очаровательное и трогательное. Никогда противоборство любви и долга не было изображено с большей проникновенностью...).

Содержание романа подчеркнуто просто. Действие происходит в XVI веке, в эпоху Екатерины Медичи. При дворе блещет красотой и грацией принцесса Клевская. Ее супруг, принц Клевский — богатый аристократ, приближенный короля, достойнейший человек, умный и сердечный, — страстно любит свою жену. Принцесса вышла замуж не по сердечной склонности, а по настоянию своей матери, она ценит и уважает своего супруга, но не любит его. При дворе славится красотой, умом и обходительностью герцог Немурский. Встретив принцессу, он полюбил ее с первого взгляда. В ней рождается ответное чувство. Не в силах бороться с собственным сердцем, принцесса рассказывает о своей любви мужу, рассчитывая на его поддержку. Принц Клевский умирает от горя. Принцесса, потрясенная смертью мужа, уходит в монастырь, отказав герцогу.

Литературовед В. Р. Грив уже более полувека назад в статье “Мадам де Лафайет” сравнил героиню этой писательницы с пушкинской Татьяной. Вот каким образом сопоставляет он роман принцессы Клевской и герцога Немурского с любовью Татьяны и Онегина: “Любовь принцессы истинна — это страсть без всяких побочных мотивов, настоящая любовь к человеку, а

любовь Немура — видоизмененное тщеславие; завязать с принцессой тайную связь ему не удалось, и вот в нем заговорило и ущемленное самолюбие, и чувственность, и страсть. Препятствия усиливают его страсть; становясь неодолимыми, они доводят ее до бурного разрешения. Не будь препятствий, страсть его не была бы так сильна. Такая экспозиция и сопоставление мужского и женского характеров оказались прообразами для многих последующих классических произведений. Мы встречаемся со сходной ситуацией в одном из величайших произведений нашей русской литературы — в “Евгении Онегине”. Татьяна отказывает Онегину по тем же основаниям, что и героиня мадам де Лафайет: она не верит в силу чувства Онегина, в его постоянство, потому что знает, что он не человек больших страстей и целей” [125, с. 347].

Современник Мари-Мадлен де Лафайет, великий драматург Расин использовал этот же сюжетный ход, — расставание влюбленных, добровольное, но трагическое отречение от страсти, — в одной из лучших своих пьес, — в трагедии “Береника” (1670).

Автору случалось писать о характерной особенности пушкинского творчества, — поэт любит исследовать противоположные выходы из некоторой ситуации [273, с. 13–22]. Одновременно с завершением “Евгения Онегина” Пушкин работает над прозаическим отрывком “На углу маленькой площади...” (конец 1829 – начало 1831 г.) . Здесь смоделирована противоположная ситуация — светская дама Зинаида оставляет мужа и уходит к возлюбленному.

Итак, центральное произведение Пушкина, — роман в стихах “Евгений Онегин”, — оказывается как бы овеян психологической атмосферой французского XVII века: эпитафия восходит к Лабрюйеру, финал — к мадам де Лафайет и Расину. Этот вывод не отменяет, конечно, заключений Л. И. Вольперт, В. И. Арнольда и С. Г. Бочарова (высказавшего глубокую мысль о том, что “Пушкин имел дело ...с **суммарным опытом** европейского романа как исходным пунктом романа собственного”) [65, с. 212–251]. Дело в том, что **культура выражения, pastiche которой создан** в пушкинском эпитафии к “Онегину”, предель-

но широка: она восходит и к семнадцатому (Лабрюйер), и к восемнадцатому (Лакло) и к девятнадцатому (Констан) векам.

Эпиграф **синтезирует** высказывания французских скептиков XVII–XIX вв. Перед нами конкретный пример того всеобъемлющего пушкинского **синтеза**, о котором идет речь в этой главе.

Если же говорить о пушкинском романе в целом, то невозможно ограничиться только французской литературой. Придется вспомнить и Байрона, и Метьюрина, и Шиллера, и Гете [133, с. 35–40].

“Онегин” создавался в продолжение семи лет — с 1823 по 1830 г. Его автор очень изменился за это время: если в первой главе Пушкин опасается, как бы читатель не отождествил его с главным героем и подчеркивает разность (строфа LVI) (опасения красноречиво свидетельствуют о том, что такое отождествление было вполне возможно!), то в последней главе дело обстоит совсем иначе.

Как известно, Кюхельбекер сравнил Татьяну 8-й главы с самим Пушкиным: “Поэт в своей 8 главе похож на Татьяну сам: для лицейского его товарища, для человека, который с ним вырос и его знает наизусть, как я, везде заметно чувство, коим Пушкин переполнен” [199, с. 99, 100]. Таким образом, “Онегин” может быть прочитан как история душевной жизни его автора, — и это уже стало общим местом “онегинистики” [394].

В конце сентября 1830 г. поэт завершает восьмую главу “Онегина”, а в ноябре того же года пишет в письме П. А. Осиповой: “*В вопросе счастья я атеист; я не верю в него...*” (вспомним о том, что это написано накануне женитьбы!) Пушкин *не верит в счастье* точно так же, как Татьяна *не верит в счастье* с Онегиным.

Сочиняя французский эпиграф к роману в стихах, он перефразирует слова г-жи де Турвель: ей чужды тщеславие и ложная скромность (т. е. гордыня), а ее антагонисту, виконту де Вальмону, они в высшей степени присущи. Пушкинский эпиграф характеризует Онегина, также проникнутого тщеславием и гордостью. В первой главе Онегин — такой же соблазнитель,

как его юный создатель и как Вальмон. Однако для своего любимого создания — для Татьяны — взрослый Пушкин не хочет судьбы г-жи де Турвель. Высокую трагическую поэзию отречения Татьяна предпочитает сомнительной поэзии обладания*.

Такой же выбор делает и автор “Онегина”. Вспомним последнюю строфу романа, которая оказалась пророческой:

*Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не дотив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним...*

4.5. Пушкин, Байрон, Мюссе: к вопросу о поэзии и нравственности

*Вы требуете смысла наконец!
И вот где в затруднении певец!*
Байрон. “Беппо” (перевод В. Левика)

Эпиграф взят из поэмы Байрона “Беппо”, написанной в октябре 1817 г. в Венеции. Русскоязычному читателю она, конечно, тотчас же напомнит поэму Пушкина “Домик в Коломне” (см. также гл. 5): та же строфа — октава, тот же размер — пятистопный ямб, и, наконец, тот же род повествования — “**рассказ ни о чем**”, анекдотический сюжет, расцвеченный бесчисленными отступлениями. Правда, поэма Пушкина гораздо лаконичнее: в ней только сорок октав, тогда как у Байрона — девяносто девять.

* “Да, да, девушки, признавайтесь — первые, и потом слушайте отповеди, и потом выходите замуж за почетных раненых, и потом слушайте признания и не снисходите до них — и вы будете в тысячу раз счастливее нашей другой героини, той, у которой от исполнения всех желаний ничего другого не осталось, как лечь на рельсы.

Между полнотой желания и исполнением желаний, между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь...” [385, с. 46].

Героиня поэмы Байрона — венецианка Лаура, супруг которой Джузеппе (Беппо) — купец, — шесть лет назад пропал без вести. Истосковавшись в одиночестве, красавица стала возлюбленной некоего графа, “знатока балета, скрипки и стиха”. Их роман длится шесть лет. Поэма начинается описанием венецианского карнавала. Лаура и граф отправляются на маскарад, где некто, одетый турком, не сводит с нее глаз, а после провожает до самого дома. Граф требует дерзкого к ответу: выясняется, что незнакомец — супруг Лауры, Беппо, возвратившийся в Венецию после многолетнего отсутствия [201, Т. 2, с. 288, 289]:

И в чем бедняге юность отказала,
Все получил он в зрелые года.
С женой, по слухам, ссорился немало,
Но графу стал он другом навсегда.
Листок дописан и рука устала.
Пора кончать. Вы скажете: о да!
Давно пора, рассказ и так уж длинен.
Я знаю сам, но я ли в том повинен!

Уже современники сопоставляли Пушкина с Байроном. В жизни Пушкина был период страстного увлечения творчеством Байрона (1820–1823) (он сам позднее признавался, что в юности от Байрона *с ума сходил*). Уже было сказано о том, что Байрон упомянут им около 170 раз (см. 4.3).

В зрелые годы поэт предпочитал Шекспира, однако Байрон оставался в поле его зрения. О “Беппо” Пушкин вспоминает в предисловии к первому изданию (1825) первой главы “Онегина”:

“Первая глава представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года и напоминает “Беппо”, шуточное произведение мрачного Байрона” [302, Т. 4, с. 385]). Юного Пушкина пленяют в Байроне “унылый романтизм”, одиночество и мрачность его героев (тип “байронического героя” возникает в ранних поэмах Пушкина), в более поздние годы он отдает должное байроновской иронии, которой проникнуты “Беппо” и “Дон Жуан”.

Болдинской осенью 1830 г. Пушкин похвалил юного французского поэта Альфреда де Мюссе за то, что в поэме “Мардош” тот *“первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка”* [302, Т. 6, с. 314]. “Мардош” входит в первую книгу девятнадцатилетнего автора, — сборник стихотворений, поэм и драматических сцен “Сказки Испании и Италии”, увидевший свет в 1829 г.

Следует обратить особое внимание на парадоксальность формулировок (ведь, по словам самого Пушкина, *гений — парадоксов друг*): *“шуточное произведение мрачного Байрона”, “...тон ...в шуточных произведениях, что вовсе не шутка”*. Конечно, любой внимательный читатель согласится, что и сам Пушкин в первой главе “Онегина” и, в особенности, в “Домике в Коломне”, тоже прекрасно “схватил” этот иронический тон.

24 октября 1830 г. (первая болдинская осень) датирована небольшая статья Пушкина “Об Альфреде Мюссе”. В ней упомянуты три сочинения французского поэта: “Порция”, “Мардош” и “Каштаны из огня”.

“Драматический очерк “Les marrons du feu” (“Каштаны из огня”. — А. П.) обещает Франции романтического трагика”, — пишет Пушкин. Сюжет этого лаконичного произведения подчеркнуто прост: юный вельможа Рафаэль Гаручи разлюбил страстно в него влюбленную танцовщицу Камарго и готов уступить ее своему другу, аббату Аннибале Дезидерио. Оскорбленная Камарго приказывает влюбленному в нее Дезидерио умертвить Рафаэля, обещая ответить на его любовь. Аббат предательски убивает Гаручи, является к Камарго, но та его отвергает.

Во-первых, бросается в глаза близость этой фавулы сюжету завершенной двумя днями позже, 26 октября, пушкинской трагедии “Моцарт и Сальери”: **томимый непреодолимой страстью герой предательски убивает друга.**

Во-вторых, и в поэме Байрона, и в драматическом очерке Мюссе, и в поэме Пушкина “Домик в Коломне” присутствует одна и та же глубокая проблематика: это вопросы о смысле и цели искусства и о допустимости морализирования. **Вне вся-**

кого сомнения, в творческом сознании Пушкина, создающего “Домик...”, присутствовали и поэма Байрона и произведения Мюссе.

Сопоставим. Пятидесятая октава поэмы Байрона [201, Т. 2, с. 276]:

Но что ж Лаура? Уверяю вас,
Мне, как и вам, читатель, надоело
От темы отклоняться каждый раз.
Вы рады ждать, но все ж не без предела,
Вам досадил мой сбивчивый рассказ!
До авторских симпатий нет вам дела,
Вы требуете смысла наконец!
И вот где в затруднении певец!

Пьеса Мюссе завершается репликой аббата [238, Т. 1, с. 58]:

Ушла! Господь меня прости.
Я друга погубил, я должен в ад пойти,
Я выпачкал камзол, и прочь меня прогнали.
Какой еще искать в истории морали?

Этот же вопрос звучит в поэме Пушкина [302, Т. 3, с. 234]:

*Да нет ли хоть у вас нравученья?
— “Нет... или есть: минуточку терпенья...”*

*Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего”.*

Байрон сам пишет о том, что в его поэме **затруднительно** отыскать смысл.

“О нравственности он и не думает, над нравучением издевается и, к несчастью, чрезвычайно мило...”, — читая этот от-

звья Пушкина о Мюссе, нельзя, конечно, не вспомнить финал “Домика в Коломне”. Впрочем, все это вполне приложимо и к “Бешпо”.

Что же такое смысл поэтического произведения? Тождествен ли он **морали (нравоучению)** или нет?

Вот как М. М. Бахтин отвечает на вопрос о том, что такое смысл: “Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла” [40, с. 350]. На какие же вопросы отвечает “Домик в Коломне”? — Если верить автору, то на следующие:

1. **Безопасно ли даром нанимать кухарку?** (Ответ: **нет** (при этом можно вспомнить еще одно произведение болдинской осени 1830 г. — “Сказку о попе и о работнике его Балде”).
2. **Следует ли родившемуся мужчиной рядиться в юбку?** (Ответ: **нет**, потому что придется брить бороду).

Вопросы кажутся анекдотическими, а ответы — тривиальными. Может быть, именно это было причиной неуспеха поэмы у современников: “Когда в сокращенном виде напечатана она была в “Новоселье” 1833 года, то почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта” [15, с. 271].

Предоставляем читателю возможность самостоятельно подумать о том, на какие вопросы отвечают “Бешпо” и “Каштаны из огня”. Итак, если согласиться с тем, что вышеупомянутые произведения Пушкина, Байрона и Мюссе суть шедевры, то, очевидно, к ним следует прилагать критерии оценки, которые не предполагают присутствия абсолютных истин и нравоучения.

Хорошо известно, как критически зрелый Пушкин относился к тем современным ему писателям-классицистам, в произведениях которых *всегда наказан был порок, добру достойный был венок*. **“Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение”**, — пишет он в 1836 г. [302, Т. 6, с. 124]. Что же касается морализирования, то вот что Пушкин пишет в статье

о Мюссе: “...поэзия — вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет... Не странно ли в XIX веке воскрешать чопорность и лицемерие, осмеянные некогда Молиером, и обходиться с публикой, как взрослые люди обходятся с детьми; не позволять ей читать книги, которыми сами наслаждаетесь, и впопад и невпопад ко всякой всячине приклеивать нравоучение” [302, Т. 6, с. 313]. Это было написано в 1830 г.; несколькими годами раньше Пушкин написал на полях статьи П. А. Вяземского о В. А. Озерове (1825–1827 гг.): “Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело”; “Господи Суси! Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона”.

В 1836 г. в статье “Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной” он высказался вполне исчерпывающе: “Для удовлетворения публики, всегда требующей новизны и сильных впечатлений, многие писатели обратились к изображениям отвратительным, мало заботясь об изящном, об истине, о собственном убеждении. Но нравственное чувство, как и талант, дается не всякому. Нельзя требовать от всех писателей стремления к одной цели. Никакой закон не может сказать: пишите именно о таких-то предметах, а не о других. Мысли, как и действия, разделяются на **преступные** и на **не подлежащие никакой ответственности**. Закон не вмешивается в привычки частного человека, не требует отчета о его обеде, о его прогулках и тому подобном; закон также не вмешивается в предметы, избираемые писателем, не требует, чтоб он описывал нравы женовского пастора, а не приключения разбойника или палача, выхвалял счастье супружеское, а не смеялся над невзгодами брака. Требовать от всех произведений словесности изящества или нравственной цели было бы то же, что требовать от всякого гражданина беспорочного житья и образованности. Закон постигает одни преступления, оставляя слабости и пороки на совесть каждого” [302, Т. 6, с. 122, 123].

Единство истины, добра и красоты было аксиомой европейской эстетической мысли очень долго — от Сократа до Канта.

Кант делает первый шаг к разъединению красоты и добра. Эстетика Канта так же антиномична, как и вся его философия в целом: **прекрасное есть символ нравственно доброго**, но вместе с тем **прекрасное... совершенно не зависит от представления о добром** [292, с. 220].

Мысль ведущего теоретика романтизма Шеллинга движется в том же направлении. Поскольку прекрасное, по Шеллингу, оказывается совпадением противоположностей природного и нравственного, постольку оно настолько же выше нравственного, насколько целое выше одной своей стороны. Поэтому искусство, согласно Шеллингу, должно быть абсолютно свободно от всякого подчинения нравственному началу, которое, оказываясь односторонней точкой зрения, выступает как морализирование [95, с. 118, 122]. Искусство, пишет Шеллинг, должно “порвать со всем, что носит морализирующий характер” [398, с. 385]. Этот момент его эстетики близок мыслям Пушкина. Поэзии противопоставлен морализм, “*цель художества есть идеал, а не нравоучение*” [302, Т. 6, с. 124], но воплощенный идеал обладает спасительной и очистительной нравственной силой, пробуждает “*чувства добрые*” [339, с. 222].

4.6. Эстетика Пушкина как синтез противоположных концепций прекрасного

В истории европейской эстетики можно выделить две противостоящие друг другу линии. Одна из них восходит к пифагорейцам и достигает высокого развития в пределах античной культуры: это понимание прекрасного как симметричного (со-размерного). К такому пониманию близки и представители эстетики классицизма (ведь эстетический идеал классицистов — античность). Другая возникает в пределах средневекового христианского монотеоцентризма: прекрасное есть воплощение Бога, атрибут которого — бесконечность. С нею преемственно связана романтическая концепция прекрасного: бесконечное, выраженное (воплощенное) в конечном (см. 2.2). “Художником может быть лишь тот, у кого есть своя религия,

то есть интуиция бесконечного”, — пишет Ф. Шлегель [313, Т. 4, с. 1].

В соответствии с учением пифагорейцев красота вещи обусловлена совершенной структурой, а совершенная структура состоит в соразмерности (греч. *symmetria*) частей, из которых она состоит. Соразмерность частей может быть выражена количественно, математически [342, с. 70, 71]. В диалоге позднего периода “Послезаконие” (который, возможно, написан кем-либо из учеников Платона) мы находим высказывание о том, что наука о числе является высшей мудростью, данной нам Небом: “...необходимо класть в основу всего число” (Послезаконие 977 d); “...никто, не познав [числа], никогда не сможет обрести истинного мнения о справедливом, прекрасном, благом и других подобных вещах и расчислить это для себя и для того, чтобы убедить другого” (Послезаконие, 978 b) [263, Т. 3, ч. 2].

Это открытие первоначально было сделано пифагорейцами в области музыки. Впоследствии такой взгляд утвердился в области пластических искусств, — архитектуры и скульптуры. Римский архитектор эпохи Августа Витрувий систематически изложил эту теорию в своем трактате “Об архитектуре”: “Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которая по-гречески называется *analogia*... Пропорция есть соответствие между частями всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека. Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и начала корней волос составляет десятую долю тела, так же как и вытянутая кисть от запястья до конца среднего пальца... Ступня составляет шестую часть длины тела, локтевая часть руки — четверть, и грудь — тоже четверть. У остальных частей есть также своя соразмерность,

которую тоже принимали в расчет знаменитые древние живописцы и ваятели и этим достигли великой славы” [171, Т. 1, с. 199].

Еще старший современник Платона, великий скульптор, пифагореец Поликлет (живший на четыре века раньше Витрувия) написал трактат “Канон” (греческое слово, которое можно перевести как “правило” или “образец”), в котором рассчитал размеры частей тела, исходя из роста человека как единицы измерения [169, с. 18]. Разработанную им систему пропорций скульптор воплотил в фигуре Копьеносца (греч. Дорифор).

Пропорции человеческого тела лежат в основе не только скульптуры и архитектуры, но даже ораторской речи: “Всякая речь должна быть составлена, как составлено живое существо; она должна иметь как бы свое тело, не быть без головы, без ног, должна иметь туловище и конечности — все это в надлежащем соответствии одно с другим и с целым” [Платон. Федр 264С]. Таким образом, не только здание и скульптура, но и текст должен быть симметричным (соразмерным), — это хорошо знали античные риторы.

Особенное значение в теории пропорций имеет так называемое **“золотое сечение”** (см. 2.3 и 5.4) — деление целого на две неравные части, такие, что целое относится к большей части так, как большая к меньшей; например, если единичный отрезок прямой разделить таким образом, то получим отрезки длиной 0,62 и 0,38. В статуе Дорифора уровень пупа делит фигуру в отношении “золотого сечения”.

Античная скульптура, изображающая человеческое тело (в его неподвижности), достигает классических высот и является, как пишет Шпенглер, выражением души античной культуры: “...математика, доступная во всей своей глубине очень немногим, сохраняет единственное в своем роде положение среди всех творений духа... Ощущение жизни у мыслителей и художников весьма различно, но средства выражения их бодрствования внутренне обладают одинаковой формой. **Чувство формы у ваятеля, живописца, композитора является по сути математическим.**

...На вершине каждой культуры возникает зрелище великолепной **группы больших искусств**, хорошо упорядоченных и соединенных лежащим в их основе прасимволом. **Аполлоническая группа** (речь идет об античной культуре. — А. П.), к которой принадлежат вазовая роспись, фреска, рельеф, архитектура ордеров, аттическая драма, танец, **имеет своим средоточием скульптуру обнаженной статуи**. **Фаустовская группа** (речь идет о новоевропейской культуре. — А. П.) **формируется вокруг идеала чистой пространственной бесконечности**. Ее средоточием предстает инструментальная музыка” [404, с. 205–211] (выделение автора. — *Ред.*).

Конечно, у поэта чувство формы тоже **является по сути математическим!** Существуют классические пушкиноведческие труды, трактующие о совершенстве пушкинской композиции. В исследовании Д. Д. Благого “Пушкин-зодчий” читаем: “Пушкин... считал, что писатель должен иметь *“чувство соотносительности”*, обладать *“силой ума, располагающего части в отношении к целому”*. Сам он обладал этим “чувством” и этой “силой ума” в высшей степени. И когда он “строил”, композиционно организовывал свои произведения, он, несомненно, руководствовался этой внутренней “математикой” ...само расположение (“частей в отношении к целому”. — А. П.) было до поразительного **математично**. В то же время, всматриваясь в эти математически строгие и точные композиции крупнейших пушкинских произведений... начинаешь по-настоящему понимать всю неслучайность... пушкинского утверждения, что *“вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии”* [57, Т. 2, с. 101] (см. 2.3). Другому выдающемуся пушкинисту Е. Г. Эткинду, принадлежит исследование “Композиционное искусство”, содержащее анализ **симметрических композиций** двадцати стихотворений Пушкина [414, с. 253–347].

Действительно, великий поэт очень высоко ценил совершенство композиции, изящество архитектоники. Восхищаясь Данте, он писал о том, что один только **план** “Ада” уже “есть плод высокого гения”. Широко известна фраза Пушкина: *“Со-размерность (simetria), ответственность свойственна уму*

человеческому”. Принцип симметрии лежит в основе всякой художественной композиции [Там же, с. 253].

Существует обширное и яркое исследование, посвященное золотому сечению в произведениях Пушкина [76, с. 257–280]. В. Васютинский обнаруживает “золотые” пропорции в “Евгении Онегине”, “Пиковой даме”, “Метели”, в стихотворениях “Не дорого ценю я громкие права...” и “Сапожник”. О золотом сечении в трагедии “Моцарт и Сальери” и в поэме “Медный всадник” было сказано в главе 2.

Что же касается второй концепции прекрасного, — условно говоря, христианской (прекрасное как воплощение Бога, атрибут которого — бесконечность; романтическая концепция прекрасного как бесконечности, воплощенной в конечном, преемственно с нею связана), — то она кажется противоположностью первой. В самом деле, об определенном соотношении частей и целого можно говорить только применительно к **конечным** объектам; для **конечного** объекта целое всегда больше своей части, а часть меньше целого. Что же касается **бесконечных** объектов, то дело обстоит иначе: “Любое бесконечное множество эквивалентно некоторому своему подмножеству, не совпадающему со всем множеством. Этот факт может быть принят за определение бесконечного множества” [167, Ч. I, с. 87] (см. Математическое приложение 4).

Еще раз можно вспомнить уже приведенное выше утверждение эстетики Шеллинга: “Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность*”, в полноте своего

* Сравните с мнением современных исследователей: “Искусство, по видимому, должно обладать множеством смыслов и иметь самозащиту от превалирования одного смысла над другим. Чем более один смысл доминирует в произведении, тем менее это есть произведение искусства. Если произведение имеет один и только один смысл — независимо от того, насколько интересным или важным этот смысл является, — это уже больше не произведение искусства” (Колин Мартиндейл) [153, с. 37.]

“...видимо, именно концентрированность, множественность смыслов (а не рифма или разделение на отдельные строки) и является признаком поэтического языка”, — пишет Александр Уланов в Предисловии к сборнику переводов великого китайского поэта Ду Фу [152, с. 12].

раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка” [398, с. 123] (см. 2.2 и 2.3).

Каким образом достигается такая **многозначность**? — Один из способов — сделать произведение воплощением противоречия, антиномии. Закон Дунса Скота (один из законов формальной логики) утверждает: “Из противоречия следует **любое** высказывание (“Если А и не-А, то В”) [162, с. 174, 175] (именно поэтому классическая логика запрещает противоречия). “Любое” — это и означает неисчерпаемость содержания; каждое новое поколение читателей и исследователей может усмотреть в произведении иной, новый смысл, потому что **внутренне противоречивый текст допускает различные толкования** (загадочность и многозначность присущи и “маленьким трагедиям”, и “Евгению Онегину”, и “повестям Белкина”, и “Медному всаднику”). О множественности интерпретаций “Онегина” и “Медного всадника” пишет Е. Г. Эткинд — Сколько смыслов в “Медном всаднике”? [415, с. 459–469]. — Слева направо (“Евгений Онегин”: история его интерпретаций в советскую эпоху) [Там же, с. 446–459].

Прекрасные примеры такого рода многозначности, достигнутой ценою противоречивости, — трагедия “Моцарт и Сальери” и поэма “Медный всадник” (см. 2.3).

Совершенно особенный аспект противоречивости трагедии исследован литературоведом Ю. Н. Чумаковым [393, с. 48–70]. Речь идет о ремарке из Сцены II (“*Бросает яд в стакан Моцарта*”). Вот как излагает соображения Ю. Н. Чумакова литературовед и культуролог С. Н. Бройтман: “Ремарка заключает в себе некую неопределенность: в ней не указано, **как** — тайно или открыто — бросает Сальери яд. Все прочтения пушкинской трагедии, часто весьма глубокие, тем не менее исходили из версии тайного отравления как из чего-то само собой разумеющегося, ибо, согласно нашим представлениям, отравитель всегда действует тайно, да и с какой стати стал бы Моцарт пить вино, отравленное у него на глазах. Но если за версию тайного отравления — здравый смысл, то она не увязывается с другими ремарками. В начале сцены говорится: “Особая комната в трак-

тире: фортепиано. Моцарт и Сальери за столом”. Лишь после отравления положение героев в мизансцене меняется. Выпив, Моцарт *“бросает салфетку на стол”* и *“идет к фортепиано”*. Значит, когда Сальери бросал яд, герои сидели за столом и сделать это незаметно было невозможно.

Ю. Н. Чумаков показывает, что в этой точке – в кульминационной сцене отравления (она находится в точке золотого сечения сцены II. – А. II.), – благодаря неопределенности, выявленной в ремарке, но подготовленной всем текстом, возникает возможность двух равновероятных версий: тайного и явного отравления. Но вторая версия бросает вызов здравому смыслу и взрывает традиционное представление о трагедии, поэтому она никогда не принималась в расчет, хотя увязывается с текстом не хуже, а в чем-то даже лучше, чем первая. Если, однако, мы ее примем, то радикально изменится сюжет и смысл *“Моцарта и Сальери”* – в нем открывается вторая, не учитывавшаяся до сих пор **бесконечность смысла**, которую исследователь только пунктирно намечает. Добавим к этому, что при таком подходе кульминационная сцена окажется диалогом *“на пороге”*, предваряющим ситуации Достоевского, в которых обоим героям важно *“идею разрешить”*, даже ценой жизни (см. гл. 2. – А. II.). Органичность для Пушкина подобного рода ситуаций не нужно доказывать, достаточно напомнить хотя бы о *“Пире во время чумы”* или *“Египетских ночах”*. Какие бы интерпретации ни получила в дальнейшем вторая из открывшихся сюжетных линий, бесспорно, что она является особого рода реальностью трагедии, как и возможный сюжет в *“Евгении Онегине”* и лирике Пушкина [см. 69]. В завершение своего анализа Ю. Н. Чумаков справедливо подчеркивает, что, исходя из структуры *“Моцарта и Сальери”*, принятие версии явного отравления не должно сопровождаться отказом от традиционной версии. Его цель – помочь увидеть реальную сложность художественного целого. Мы оказываемся перед фактом того, что из кульминационной точки фабулы в трагедии Пушкина открываются две равновероятные, отрицающие друг друга, но и дополняющие сюжетные линии, создающие эффект сюжетной полифонии” [68, с. 346, 347].

Как ни странно это прозвучит, но “две... сюжетные линии” — это упрощение. Существует еще по крайней мере одна, третья, возможность интерпретации пушкинского текста, — его можно прочесть как историю неудавшегося самоубийства Сальери: “За всю историю изучения этой пушкинской пьесы лишь один человек смог воспринять прямой смысл слов Сальери, завершающих ее 1-ю сцену: “...*Заветный дар любви/Переходи сегодня в чашу дружбы*”. “Чаша дружбы” у Пушкина и у поэтов пушкинского времени означает только одно — это чаша, которую пьют в знак дружбы по кругу, по очереди, вместе, а значит “Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта” [77, с. 282]. **В свете такого понимания все становится на свои места** — и троекратное восклицание Сальери: “*Постой, постой, постой!... Ты вытил!.. без меня?*” не нуждается больше в хитроумных истолкованиях, и сходятся в одну точку убийственная и самоубийственная линии монолога Сальери, который, наконец, встретил своего главного врага, приговорил его к смерти и одновременно, слушая его музыку, наслаждался сполна высшими радостями жизни и вот теперь готов вместе с ним умереть. В свете такого понимания весь замысел “маленькой трагедии” получает иную, более глубокую перспективу и образ Сальери, наказанного жизнью, меняет свои очертания. Это прочтение В. Э. Вацура, в отличие от многих других, опирается непосредственно на текст, но идет вразрез со стереотипами восприятия, и потому голос исследователя остается неуслышанным... Если принять... версию В. Э. Вацура, то сальериева мучительная “жажда смерти”, о которой мы узнаем из последнего монолога 1-й сцены, не повисает в воздухе, а имеет продолжение в сцене 2-й — и в неудавшейся попытке умереть вместе с другом и братом, и дальше — в последних, прощальных словах, которые Сальери говорит уже отравленному Моцарту: Моцарт: “*Мне что-то тяжело; пойду, засну/Прощай же!*” — Сальери: “*До свиданья*”. Эту реплику толковали как коварную издевку, а ведь на самом деле Сальери отвечает всерьез и в его словах звучит надежда на загробную встречу — **характерный** мотив пушкинской лирики той же

болдинской осени 1830 года (“Заклинание”, “Для берегов отчизны дальней...”) [336, с. 127, 130].

Объем пушкинского шедевра совсем невелик — всего **девятнадцать** страниц. В антологии интерпретаций трагедии более **девятьсот** страниц! [231].

Самый объем литературоведческого труда нескольких поколений исследователей служит прекрасной иллюстрацией тезиса Шеллинга о “бесконечном количестве толкований”. Подобная, пользуясь термином Е. Г. Эткинда, **“многосмысленность”** допускает (правда, сильно примитивизирующую) аналогию из области изобразительного искусства: на рисунке можно увидеть профиль старой дамы или изображение юной девушки (рис. 1) [226, с. 249], утку или кролика (т. н. уткокродлик Витгенштейна) — причем оба изображения выглядят убедительно и решительно невозможно отдать предпочтение одному из них (еще один пример такого рода — рис. 2, на котором можно увидеть ТРИ различных изображения [350, с. 307].

Подведем итог. **Удивительное даже для Пушкина художественное совершенство трагедии “Моцарт и Сальери” и поэмы “Медный всадник” обусловлено сочетанием неисчерпаемости содержания (достигнутого ценою противоречивости) и совершенства формы, воплощающей “золотые” пропорции**



Рис. 1



Рис. 2

[276, с. 365–370]. Нечто подобное можно было бы сказать и о других зрелых произведениях поэта. Таким образом, эстетика позднего творчества Пушкина воплощает синтез двух противоположных, — “античной” (классицистической) и “христианской” (романтической), — концепций прекрасного, выработанных в продолжение столетий европейской философии.

Оказывается, таким образом, что эстетика Пушкина близка эстетике Леонардо да Винчи (выше уже было сказано о том, что оба они — своеобразные воплощения

Возрождения, этого, по Л. М. Баткину, “диалога” античности и христианства). Действительно, и о воплощении “золотых пропорций” в произведениях Леонардо и о бездонной глубине и проблематичности, противоречивости их содержания написано много. Вот каким образом характеризует “антиклассицистическую” эстетику Леонардо исследователь искусства итальянского Возрождения М. Дворжак: “Он постоянно выступает в своих сочинениях против тезиса о том, что если художник хочет постигнуть суть благородства, красоты, возвышенности, то он должен изгнать из своего творчества все отвратительное, неблагородное, безобразное (едва ли можно отчетливее сформулировать программу антиклассицизма!); **задачей художника, напротив, является изображение всего свойственного человеку, со всем злом и добром, благородством и подлостью: он должен сопоставлять и противопоставлять их и предоставлять зрителю самому избирать высшее**” [139, с. 153, 154].

4.7. “Истинное есть целое”

В начале этой главы уже шла речь о том, что в истории европейской философии существуют две противостоящие друг другу концепции истины, — восходящее к Пармениду пред-

ставление о **неподвижности** истины, воплотившееся в классической науке, и восходящее к Гераклиту разработанное Гегелем представление об **истине как процессе**, воплотившееся во временных искусствах (в частности, в поэзии и музыке). Вот что пишет Г. С. Батищев о становлении второй из них в пределах классической немецкой философии: “То, что подлинная систематичность знания есть не внешняя формальная упорядоченность его разобщенных фрагментов, а воплощение его живой структуры, которая тождественна логике последовательного поиска, — это понимал уже И. Г. Фихте. Обращаясь к тем, у кого “нет никакого понятия о синтетически-систематическом изложении”, Фихте противопоставляет изложению, составные части которого лишь механически суммируются как самодовлеющие элементы “коллекции”, — изложение, “которое подобно органическому и само себя организующему телу”. Такое изложение “исходит из самого неопределенного и определяет его дальше на глазах у читателя; поэтому в дальнейшем объекту приписываются, конечно, совершенно другие предикаты, чем те, которые им приписывались вначале... и таким путем оно посредством антитезиса движется вперед к синтезу”. Особенно ценно и важно у Фихте то, что он связывал подвергнутое им критике отрицательное отношение к противоречиям, через которые проходит “органически-систематическое “ изложение, с неспособностью понять, что оно изображает **путь** к окончательному результату и что последний ровно ничего не значит в изоляции от этого пути, “конструирующего” знание*.

Эту замечательную диалектическую идею развил дальше Гегель.

“Истинной формой, в которой существует истина, — писал он, — может быть лишь научная система ее...” **Истинное есть целое. Но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие”...**“**Это процесс, который создает себе свои моменты и проходит их, и все это движение в целом со-**

* *И. Г. Фихте. Ясное, как солнце, сообщение...* Попытка принудить читателя к пониманию (1801). — М., 1937, с. 93, 94.

ставляет положительное и его истину. Эта истина заключает в себе, следовательно, в такой же мере и негативное... ..Истинное нельзя рассматривать как мертвое положительное... Истинное по существу есть субъект. В качестве субъекта оно есть только диалектическое движение, этот сам себя порождающий,двигающий вперед и возвращающийся в себя процесс” [103, Т. 4, с. 3, 8, 24, 35. — см.: 34, с. 104, 105].

Таким образом, **истина — это не только результат, но и путь к нему**, и нельзя отрывать первое от второго. Этот путь есть не что иное, как движение, и он противоречив, он сопровождается переходом от одной противоположности к другой.

Например, в творчестве Пушкина исследователи находят множество противоречий, — быть может, это связано с трагической краткостью его творческого пути? Вспомним знаменитые слова Ф. М. Достоевского: “Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем” [147, с. 370].

Применительно к познанию каждого отдельного объекта Гегель формулирует уже упомянутый в гл. 1 принцип **движения от абстрактного к конкретному**: “Гегель иронизировал по поводу учебников логики, в которых можно произвольно переставлять разделы... В диалектической логике последующее должно с необходимостью вытекать из предыдущего. Гегель... правильно указал общий принцип — движение мысли от абстрактного к конкретному, т. е. от одностороннего к многостороннему, от пустоты к полноте содержания. Тем самым изложение приобретает строгую последовательность” [130, Т. 1, с. 31].

Итак: “Истинной формой, в которой существует истина, может быть лишь ... **система** ее...” “Истинное есть **целое**...”. Такой **системой**, таким **целым** и является творчество Пушкина, взятое во всем его объеме, целиком, полностью; отдельные произведения связаны между собой и объясняют друг друга. Конкретный пример такого рода **системности** в творчестве Пушкина — произведения болдинской осени, связанные между собой и объяс-

няющие друг друга (это становится понятно, когда читаешь их в порядке возникновения) [см. 59]. Попытки осмысления пушкинского творчества в целом предпринимались литературоведами М. Виротайнен, М. Новиковой, Г. Красухиным: “Как жизнь бесконечней и богаче любого отдельно взятого своего проявления, так и пушкинские творения в совокупности выше любого вершинного произведения поэта. **Грандиозный замысел, воплощенный в одном произведении, оказывается частью целого, реализованного всем пушкинским творчеством.** “Пушкину никогда не удавалось исчерпать себя даже самым великим своим произведением...” — заметил по этому поводу Андрей Платонов” [83; 194, с. 137; 249; 264, Т. 2, с. 298].

Заключение

“Пушкин — наше все”

Венец просвещения европейского служил колыбелью для нашей образованности; она рождалась, когда другие государства уже dokonчивали круг своего умственного развития, и где они остановились, там мы начинаем. Как младшая сестра в большой, дружной семье, Россия прежде вступления в свет богата опытом старших.

И. В. Киреевский
(Обозрение русской словесности, 1829 г.)

Формула, вынесенная в заглавие, принадлежит, как известно, русскому поэту-романтику Аполлону Григорьеву. Попробуем конкретизировать это эффектное высказывание.

С чего начинается любая (даже и самая великая) личность? — Конечно, с образования и воспитания. Не получивший их человек не может не то что разговаривать, мыслить и писать стихи, а даже передвигаться на двух конечностях.

Становление мировоззрения Пушкина связано с годами его отрочества. Поэт начал писать на французском языке;

первыми его опытами были маленькие комедии в духе Мольера [15, с. 42] (см. гл. 1). Д. Д. Благой пишет о том, что “в календаре творческих связей” Пушкина имеются “годы Вольтера” (ранний период творчества); годы Байрона — 1820–1823; годы Гете и Шекспира — 1824–1825; год Данте — 1830 [55, с. 141].

Почвенный для Пушкина литературный стиль — французский классицизм XVII–XVIII вв. Модус отношения Пушкина к французским писателям Л. И. Вольперт удачно определила как “творческая игра по моделям” (Лабрюйера, Лакло, Констана, Бомарше, Мюссе...) [89].

Как известно, эстетический идеал классицистов — античность. Законодатель французского классицизма Буало в трактате “Поэтическое искусство” пишет:

Я вам перескажу Горация заветы,
Полученные мной в мои младые лета.

Таким образом, уже в самые ранние творческие годы (еще в Лицее) Пушкин до некоторой степени овладел и наследием французского классицизма, и наследием античности. Важную роль в этом постижении античности сыграло обращение нашего поэта к творчеству классициста Андре Шенье (*Никто более меня не уважает, не любит этого поэта... он истинный грек, из классиков классик... От него так и пишет Феокритом и Анфологию*, — пишет Пушкин в ноябре 1823 г. в письме к Вяземскому). Еще Белинский отметил изумительное совершенство, с которым поэт воссоздает на русском языке характерные особенности античной поэзии: “Пластическая рельефность выражения, строгий классический рисунок мысли, полнота и оконченность целого, нежность и мягкость отделки в этих пьесах обнаруживают в Пушкине счастливого ученика мастеров древнего искусства” [41, с. 119].

Уже было сказано о том, что 1820–1823 годы для Пушкина были годами Байрона. “Кавказский пленник” и “Бахчисарайский фонтан” — **байронические** поэмы. К концу своего твор-

ческого пути мрачный Байрон стал ироником (“Беппо”, “Дон Жуан”). Болдинской осенью 1830 г. Пушкин похвалил юного Мюссе за то, что тот *умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка*. Сам Пушкин тоже прекрасно сумел *схватить этот тон*; в частности, в первой главе “Онегина” и в поэме “Домик в Коломне” явно слышны отголоски байроновской иронии. Наследие Байрона, от которого Пушкин в юности, по собственным его словам, *“с ума сходил”*, поэт знал очень подробно. Об этом свидетельствует сравнительная характеристика байроновских произведений, содержащаяся в пушкинской заметке о трагедии Олина “Корсер” (1827 г.): упомянуты “Корсар”, “Гяур” “Осада Коринфа”, “Шильонский узник”, “Паризина”, “Child Harold” и “Дон Жуан” [302, Т. 6, с. 246, 247].

“Наброски к замыслу о Фаусте” и “Сцена из Фауста” (1825 г.) есть результат знакомства с творчеством Гёте, этого *великана романтической поэзии*, которого Пушкин считал величайшим из современных ему поэтов.

“Борис Годунов” и маленькие трагедии суть воплощения творческого метода Шекспира. *“...до чего изумителен Шекспир! не могу прийти в себя”*; *“Читайте Шекспира [это мой постоянный припев]”*, — пишет Пушкин Н. Н. Раевскому в 1825 г. *“...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не светский обычай трагедии Расина...”*, — пишет он в 1830 г. Написанный в 1833 г. “Анджело” представляет собой пересказ в форме поэмы комедии Шекспира “Мера за меру” (Пушкин считал эту поэму своим лучшим произведением; *“думают, что это одно из слабых моих сочинений, — говорил он Нащокину, — тогда как ничего лучше я не написал”* [305, Т. 2, с. 195]).

Наконец, два отрывка в терцинах (*“В начале жизни школу помню я...”*, 1830 г. и *“И дале мы пошли...”*, 1832 г.) воссоздают, по словам Д. Д. Благого, и мысли-образы Данте, и музыку его стиха [55, с. 159].

Итак, Пушкин учится, **творчески играя** по моделям не только французской, но и античной, а также западноевропейской

литературы вообще: Данте, Шекспир, Шенье, Байрон, Гете. "...и Байрон, и Шенье играли одинаковую роль в жизни нашего поэта: это были пометки его собственного, прибывающего таланта; ступени, по которым он восходил к полному проявлению своего гения", — пишет П. В. Анненков [15, с. 113].

Удивительны ясность и глубина пушкинской критической мысли!

У Байрона — очаровательная глубокая поэзия, но отсутствует гений драматический; несмотря на великие красоты поэтические, его трагедии вообще ниже его гения, и драматическая часть в его поэмах (кроме разве одной "Паризины") не имеет никакого достоинства.

Кроме того, он мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них.

Между тем у Данте единый план "Ада" есть уже плод высокого гения*.

У Расина — стихи, полные смысла, точности и гармонии, но план и характеры "Федры" верх глупости и ничтожности в изобретении... Расин понятия не имел о создании трагического лица. Удивительно разнообразный Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки (см. гл. 1).

У каждого Пушкин учится тому, чему у него можно научиться, и при этом прекрасно видит слабые стороны даже великих писателей. СОВЕРШЕНСТВО зрелых произведений Пушкина обусловлено этой удивительной способностью НАУЧИТЬСЯ ХОРОШЕМУ И ИЗБЕЖАТЬ ПЛОХОГО.

* Для Пушкина отсутствие плана (особенно в обширных произведениях (в драме или романе) — большой просчет. Он упрекает в нем не только Байрона, но и автора "Горя от ума" (при том, что эта комедия во многих отношениях его восхищает). С другой стороны, он восторженно отзываясь о стройной архитектонике поэмы Данте, о планах произведений Шекспира, Мильтона, Гете, Мольера: "Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлетя творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гете в "Фаусте", Мольера в "Тартюфе".

Еще П. В. Анненков написал об основной черте пушкинского характера — “не останавливаться на крайностях и не подчиняться определениям исключительным и потому неверным” [15, с. 248]. Ту же мысль другими словами выразил Н. Я. Берковский: “...истины в ее догматическом виде Пушкин не дает, он огораживает пространство, где мы могли бы встретиться с нею сами” [51, с. 69].

Вероятно, иногда Пушкин относился к предшественникам и современникам так же, как Шекспир. В заметке о трагедии “Ромео и Джульетта” поэт характеризует шекспировский творческий метод так: “*Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия “Ромео и Джульетта”, хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его приемов, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почесть сочинением Шекспира*” [302, Т. 6, с. 27].

Пушкину тоже случалось подобным образом *поправлять* чужие произведения. Может быть, самым ярким примером такой работы является маленькая трагедия “Пир во время чумы”, — “сокращенный перевод с подвижной степенью точности” [146, с. 180] одной из сцен драматической поэмы английского писателя Джона Вильсона (1785–1854) “Город чумы”. Пушкин дает литераторам вообще и переводчикам в частности драгоценный урок. Очень поучительно видеть, как под его пером не более чем талантливый (а иногда — не лишенный стилистических неловкостей) английский текст превращается в гениальный русский!

В. В. Виноградов в своем классическом исследовании пушкинского стиля указывал: “Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту” [81, с. 484]. Учась в продолжение всей своей жизни, Пушкин достигает цели, которую поставил себе в юности: *в просвещении стать с веком наравне.*

Уже было сказано о гегелевской концепции образования: образование есть не что иное, как краткое проживание истории культуры в пределах отдельной человеческой жизни (см. гл. 3).

В XX веке аналог этой мысли встречаем у З. Фрейда: “В работе “Я и Оно” Фрейд отмечает, что “...Я является последовательностью идентификаций субъекта с объектами его любви, позволяющими ему обрести свою форму”. Здесь Фрейд сравнивает Я с луковицей: “...если его распотрошить, можно было бы обнаружить все последовательные идентификации, образовавшие его в свое время” [355, с. 31, 32]. Совершенно аналогично (рассматривая последовательные влияния) исследуют творческое становление юного Моцарта французские музыковеды Визева и Сен-Фуа. Они завершили свое исследование 22-м годом жизни композитора и за это время насчитали 24 периода [см. 391, с. 33, 34].

Пушкин, воплощая, подобно Гете, гегелевский идеал образованности, овладевает европейской культурой, “*стремясь по следам*” многих гениев — от Гомера и Горация до Шенье и Байрона [136]. Все эпохи европейской истории, культуры, философии — от античности до XIX века, — становятся его достоянием. Он в самой высокой мере владеет тем свойственным гению искусством **связывать приобретенное с прирожденным**, о котором пишет Гете в письме Гумбольдту (см. гл. 3) [12, с. 219].

“... сила Вергилия, как и других гениев высокой классики, например Рафаэля или Пушкина, не в последнюю очередь определяется именно тем, сколь много чужого они умеют делать своим, иначе говоря, тем, в какой мере их личное творчество перерастает в надличный синтез до конца созревшей и пришедшей к себе многовековой традиции...”, — пишет С. С. Аверинцев [5, с. 20].

В главе 3 было сказано о том, что весь курс истории европейской культуры можно построить как комментарий к “Моцарту и Сальери”.

Еще более верно это по отношению к “Медному всаднику”, — вершинному, наиболее совершенному созданию поэта.

Правда, в этом случае связи с различными эпохами и авторами завуалированы, однако уже обнаружены благодаря усилиям весьма многих исследователей. Литература, посвященная поэме, практически необозрима, поэтому приведем только отдельные примеры. О связи с античностью пишут Л. В. Пумпянский (горацианский мотив “гнева реки”, изображение всемирного потопа в “Метаморфозах” Овидия) и И. Б. Иткин [172, с. 133–144; 270]. Б. М. Гаспаров и А. О. Панич сближают поэму с Библией. А. Панич и И. Бэлза указывают на “дантовские отзвуки” пушкинской поэмы [72, с. 170–182; 254, с. 16–22]. Русская ода XVIII в., мещанская идиллия [22] и байроническая поэма тоже отразились в стихотворной повести [251, с. 282, 283]. Все это означает, конечно, “не творческую необеспеченность Пушкина, а **строительство новых смыслов из чужого материала**” [Там же, с. 284]. Точно так же поступают, — каждый в своей области, — Гете и Моцарт.

Ю. Борев пишет о “пластах смысла” этой многозначной поэмы, — “классицистическом” (личность (частное) должна быть подчинена государству (общему)), “романтическом” (индивидуализм, властвование “державца полумира” над дикой стихией и толпой), “реалистическом” [63, с. 384–388]. Смыслы противоречат один другому и, так сказать, “просвечивают” один сквозь другой, придавая целому бездонную глубину и непостижимость (многозначность). На что это похоже? — Пожалуй, на технику живописи Леонардо да Винчи, который добивался знаменитого “сфумато” (дымчатой светотени, пропадания очертаний), накладывая друг на друга множество почти прозрачных слоев краски: “В результате многослойной живописи цвета переходят от одного в другой настолько плавно, что контурные линии рисунка как будто растворены. Нет границ между светом и тенью, которые мягко сливаются друг с другом, создавая ощущение объема” [154, Т. 3, с. 39]. Заметим, что свет и тень суть противоположности, единства которых добивается великий художник! Английский искусствовед позапрошлого столетия У. Пейтер [431] писал о синхронии в “Джоконде” всех возможных чело-

веческих состояний: “Одухотворенность Греции, роскошь Рима, средневековая мечтательность с ее спиритуальными устремлениями и любовной изысканностью, возврат язычества, грехи Борджа...” [36, с. 318, 319, 401].

Еще в 1899 г. В. В. Розанов сказал о “воспитывающем и образующем значении Пушкина”: “Это — европейская школа для нас, заменяющая обширное путешествие и обширные библиотеки” [307, с. 170]. Таким образом, подробное изучение пушкинского наследия для русскоязычного читателя есть как бы изучение всей вообще европейской культуры от античности до эпохи романтизма включительно.

ГЛАВА 5

“Странные сближения”. **Пушкин и будущее**

Смысл философии в том, чтобы начать с самого очевидного, а закончить самым парадоксальным.

Б. Рассел

5.1. Пушкин, Киркегор, Бор: бесчестит ли пародия?

Уж не пародия ли он?

Пушкин. Евгений Онегин

Против шутки Пушкин не мог устоять.

П. В. Анненков

Да что он вам дался — шалун был, и больше ничего!

Ф. П. Калинин,

учитель чистописания
в Лицее — о Пушкине

Всем памятен эпизод из трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”: желая позабавить друга, Моцарт приводит к Сальери слепого скрипача, игра которого показалась ему смешной. Скрипач играл арию Керубино из оперы Моцарта “Свадьба Фигаро”. Не совсем понятно, что именно насмешило великого композитора: то ли скрипач играл фальшиво, неумело, непрофессионально, то ли стилистически произвольно; может быть, это была импровизация на тему Моцарта (нечто вроде джаза?); может быть, вокальная музыка, исполненная на скрипке, показалась автору звучащей странно и комично? Для Сальери скрипач исполняет арию из оперы Моцарта “Дон Жуан”. Против ожидания это исполнение не веселит Сальери, а возбуждает его негодование. Сказав:

*Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери, —
Сальери прогоняет скрипача*.*

Итак, Сальери воспринимает услышанное как **пародию**. Может ли пародия бесчестить? “Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия”, — поясняет Ю. Н. Тынянов [351, с. 226]. Действительно, история литературы знает множество комических пародий на трагедии (“Илиада” Гомера и “Батрахомиомахия” (Война мышей и лягушек), “Энеида” Вергилия и поэмы Котляревского и Скаррона и т. д.).

Пушкин любил пародии**.

Вторя Витторио Альфьери, Пушкин называл Данте “Il gran padre Alighieri” (великий отец Алигьери). В 1835 или 1836 г. поэт нарисовал пародийный шаржированный автопортрет в лавровом венке и подписал его по-итальянски: Il gran padre A. Pouchkine. Это была ироничная реплика на адресованное ему письмо Петра Чаадаева, где философ, высоко оценивая стихи Пушкина, называет его “наш Дант” [70, с. 71].

“Граф Нулин” был написан поэтом, не устоявшим перед искушением двойного пародирования. Вот что пишет сам автор об обстоятельствах написания поэмы: “*В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая “Лукрецию”, довольно слабую*

* М. Н. Виролайнен, комментируя этот эпизод, указывает на то, что Пушкину случалось пародировать Данте: “Данте Алигьери (1265–1321), отвергнутый в XVII–XVIII вв. эстетикой классицизма и просветительства и заново открытый романтиками, был для Пушкина одним из величайших поэтических авторитетов. В то же время существуют и пушкинские пародии на Данте: в “Евгении Онегине” (глава третья, строфа XXII; глава четвертая, строфа XXVI); в терцинах 1832 г. “И дале мы пошли...”; см. также автопортрет, шаржирующий профиль Данте” [298, с. 157].

** “...высокая библейская мистерия становится в “Гаврилиаде” основой для серии эротических сцен, в “Руслане и Людмиле” иронически переосмысляются “Неистовый Роланд” Ариосто и “Двенадцать спящих дев” Жуковского, а в “Гробовщике”, “Утопленнике” и “Вурдалаке” нельзя не заметить пародирование готических “романов ужасов” [312, с. 8, 9].

поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась. Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. “Граф Нулин” писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения” [302, Т. 6, с. 324].

Склонность Пушкина к пародии отметил еще его современник Н. И. Надеждин: “Поэзия Пушкина есть просто пародия... Пушкина можно назвать по всем правам гением на карикатуры... По-моему, самое лучшее его творение есть “Граф Нулин” [цит. по: 352, с. 171]. Суждение тем более проницательное, что Надеждину не могла быть известна пушкинская заметка о “Графе Нулине” (о мнениях Н. И. Надеждина см. также 5.2).

14 декабря 1825 г. произошло восстание декабристов, участником которого поэт вполне мог стать и не стал по чистой случайности (в беседе с императором в 1826 г. Пушкин признался, что скорее всего был бы вместе со своими друзьями на Сенатской площади). “Заметка о поэме “Граф Нулин” написана пять лет спустя болдинской осенью 1830 г. Ситуация, о которой размышляет Пушкин, действительно необычна: поэт пишет **комическую** поэму, желая пародировать **трагическую** поэму Шекспира и историю. В то самое время, когда он пишет эту поэму, история, как бы желая пародировать поэта, разыгрывает **трагедию** подавления декабрьского возмущения. “Нужно признаться, многозначительная недоговоренность заметки Пушкина порождает предположение: не заключена ли

здесь возможность метафоры, не ассоциировалось ли в поэтическом воображении автора выступление декабристов с насильственными намерениями Тарквиния? ...а пощечина с тем отпором, который оказало заговорщикам российское самодержавие?”, — спрашивает современный исследователь В. М. Есипов [157, с. 26]. Предположение, безусловно, смелое, но если с ним согласиться, то возникает вопрос: “бесчестит” ли пушкинская пародия историю (декабристов) и Шекспира?

Ответ может быть двояким: можно избрать точку зрения Сальери и тогда он будет утвердительным. Можно присоединиться к воззрениям пушкинского Моцарта (и самого Пушкина), для которых пародировать совсем не означает бесчестить или ненавидеть.

Действительно, хорошо известно, как высоко Пушкин ценил Шекспира и как много друзей было у него среди декабристов. Характерно замечание Тынянова: “Есть люди, которые в наше время утверждают, что пародирование есть “высмеиванье”, “нелюбовь” и даже “ненависть” к пародируемому. Если бы дело обстояло так, была бы совершенно непонятна веселость пародируемых, вызываемая пародиями на них. Так, например, А. П. Керн рассказывает об А. С. Пушкине: “Однажды... в мрачном расположении духа он стоял в гостиной у камина, заложив назад руки... Подошел к нему Илличевский и сказал:

У печки, погружен в молчанье,
Поднявши фрак, он спину грел
И никого во всей компанье
Благословить он не хотел.

Это развеселило Пушкина, и он сделался очень любезен” [351, с. 214]. Четверостишие представляет собой пародию на заключительные четыре строки пушкинского стихотворения “Демон” (1823) (см. гл. 1) [302, Т. 1, с. 212]:

*Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.*

О. А. Седакова предполагает, что Нулин — пародийный автопортрет автора [327, с. 440]. Если так, тогда мы можем узнать, кто же является трагической противоположностью комического графа (и самого Пушкина): это насильник Тарквиний. Действительно, нет ничего более чуждого Пушкину, чем насилие: “В глубине пушкинских “гаинственных чувств” (которых он никогда не называет и не описывает) и его знания “сердечной глуби” мы можем различить **почтение к свободе**. Никто из лириков так мирно не воображал себе мир в собственном отсутствии... В своем письме, антидидактичном и неуловимом, Пушкин оставляет нас свободными от себя... само вещество, самая словесная и ритмическая плоть его сочинений (зрелых сочинений) и представляет собой... “дарование свободы” [Там же, с. 430, 431]. В “Капитанской дочке” находим своеобразную авторскую декларацию ненависти к насилию: “...лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений” [302, Т. 5, с. 280].

Слепой скрипач — пародия на самого Моцарта [44, с. 151–157; 281, с. 242–246], то, что он играет — пародия на музыку Моцарта. Пушкинский Моцарт относится к этому музицированию и к самому скрипачу совсем не так, как Сальери. Его оценка: “Чудо!” В конце концов, само его решение “угостить” друга (выдающегося композитора, незаурядного музыканта) этим искусством свидетельствует о том, что он находит искусство скрипача как минимум нетривиальным и достойным внимания. Итак, и пушкинского Моцарта, и самого Пушкина пародии веселят. Пушкинисты давно отметили, что у поэта есть автопародии (например, М. Гершензон называет повесть “Гробовщик” автопародией “Каменного гостя” [108, Т. 1]). Почему же Сальери так негодует?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к книге Г. А. Гуковского “Пушкин и проблемы реалистического стиля” [129]. Автор интерпретирует противостояние Моцарта и Сальери в пушкинской трагедии как конфликт романтизма и классицизма. Как известно, нормативная эстетика классицизма основана на иерархии жанров: высокое (трагическое) отде-

лено от низменного (комического) так же непреложно, как небо от земли, как высшее сословие от низшего, как аристократ от крестьянина.

“Ты, Моцарт, бог..”; “Ты, Моцарт, недостойн сам себя...” — эти две реплики Сальери очерчивают проблему. Бог, — воплощение наивысшего, — не может быть недостойн сам себя. “Гуляка праздный” и “безумец”, человек, слушающий трактирного скрипача, да еще и хохочущий при этом, — не может претендовать на высокое место в иерархии. Это вопиющее противоречие и причиняет страдание “жрецу” и “служителю” Музыки. В сущности говоря, Сальери требует от Моцарта невозможного: даже и великий гений не может постоянно, непрерывно быть на высоте собственной гениальности. Надо же ему когда-нибудь “и погулять и отдохнуть”, как пишет о себе Пушкин в конце третьей главы “Онегина”. Каждый живой человек бывает пародией на себя самого, — вернее сказать, на лучшее в себе. Пушкин понимал это прекрасно и сказал об этом прямо:

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

“Ты, Моцарт, недостойн сам себя...” Но всегда равна себе, всегда одинаково достойна себя только статуя (или мертвец). Не случайно в “Каменном госте” Дон Гуан иронически сопоставляет Памятник Командора с живым Доном Альваром, которого он хорошо помнит:

*Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! Что за Геркулес!
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.*

Быть может, набрасывая шаржированный автопортрет в лавровом венке (см. начало этого раздела) и относя к себе слова, сказанные некогда Альфьери о Данте (*il gran padre*), Пушкин иронически размышлял о будущих пушкинистах, которые станут серьезно рассуждать о его величии?

Живой человек выглядит как пародия на статую, прекрасную в своей величавой неподвижности. Для классициста комическая пародия на трагическое (возвышенное) выглядит как попытка **низвести,**

унизить, произвольно изменить место в иерархии. Именно это намерение оскорбляет Сальери, ценою *“усильного, напряженного постоянства”* завоевавшего *“высокую степень”* в *“искусстве безграничном”*.

Напротив того, в эстетике романтизма на первый план выдвигается категория иронии: “Иронический метод — важный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры.

Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время...

“Для поэта [Л. Я. Гинзбург пишет о Пушкине. — А. П.], воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен... Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией



Пушкин.

Шаржированный автопортрет в лавровом венке, 1835–1836 г.

на пути от абстрактного к конкретному (см. в гл. 1 о гегелевской концепции восхождения от абстрактного к конкретному. — А. П.), от условного к реальному, оказалась романтическая ирония. Романтическая ирония — не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным... Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции... **Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности, — краеугольный камень эстетики классицизма...** Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония — вся на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм. В реализме, как созревшем историческом образовании, — противоречие уже снято” [117, с. 69–73].

Действительно, искусство романтической эпохи становится **противоречивым**, динамичным, воплощающим единство противоположностей. То, что классицисты мыслили как взаимоисключающие полюсы, — серьезное и смешное, возвышенное и низменное, — у романтиков обнаруживает тенденцию к единству. *“Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства? ... Смещение родов комического и трагического...”*, — пишет Пушкин в 1825 г. в заметке “О классической трагедии” [302, Т. 6, с. 237]. В его произведениях находим многочисленные примеры иронического сближения трагического и комического.

Гибель его героев (трагическое!) часто связана с **шуткой (комическое!)**.

Сопоставим: последние, предсмертные слова старухи графини (“Пиковая дама”): *“Это была шутка, — сказала она наконец, — клянусь вам! Это была шутка!”* [302, Т. 5, с. 209].

Ленский гибнет на дуэли, спровоцированной “небрежной” шуткой Онегина [302, Т. 4, с. 105]:

*...над любовью робкой, нежной
Так подшутил вечер небрежно.*

Кульминационная сцена повести “Выстрел” (второй поединков Сильвио и графа): “Скажите, правду ли муж говорит? — сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, — правда ли, что вы оба шутите?” — “Он всегда шутит, графиня, — отвечал ей Сильвио, — однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...” [302, Т. 5, с. 53].

Первая реплика Моцарта (“Моцарт и Сальери”) [Там же, Т. 4, с. 281]:

*Ага! Увидел ты! А мне хотелось
Тебя неожиданной шуткой угостить.*

Эта “нежданная шутка” стала последней каплей, переполнившей чашу терпения Сальери. В трагедии Пушкин не только с удивительным искусством воссоздает образ великого композитора; самый текст произведения моделирует характерные особенности музыки позднего Моцарта (близость трагического и комического, ироническое единство противоположностей).

“Каменный гость”. Гибель Дон Гуана — результат дерзкой шутки, приглашения статуи [Там же, Т. 4, с. 310]:

Лепорелло

Статую в гости звать! Зачем?

Дон Гуан

*Уж верно
Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
Прийти попозже вечером и стать
У двери на часах.*

Лепорелло

*Охота вам
Шутить, и с кем!*

В трагедии “Каменный гость” Пушкин обращается к сюжету моцартовской оперы “Дон Жуан”, и подчеркивает это, взяв

эпиграфом несколько строк из либретто Лоренцо да Понте. Опера XVIII в. имела две разновидности — так называемая серьезная опера (*opera seria*) и комическая опера (*opera buffa*). Они соотносились между собой так же, как трагедия и комедия в жанровой иерархии классицизма. В опере “Дон Жуан” Моцарт, по выражению Г. В. Чичерина, “взрывает жанры”. Примером может служить сцена из финала второго действия: статуя Командора явилась, Дон Жуан, демонстрируя бесстрашие и величие духа, разговаривает с нею. Статуя говорит: *“Ты меня пригласил, и я пришел. Теперь я тебя приглашаю. Придешь ли ты ко мне?”* (приглашение это звучит устрашающе, — ведь Командор мертв!) Лепорелло, слуга Дон Жуана, от ужаса залез под стол, и из-под стола, дрожа, подсказывает хозяину прерывающимся голосом: *“Извинитесь и скажите, что нет времени!”* Дон Жуан, не желая считать себя трусом, принимает приглашение, дает статуе руку и погибает. В последнюю минуту Статуя требует, чтобы Дон Жуан покаялся, — однако тот отвечает троекратным гордым *“Нет!”*

Какова эта сцена, серьезна ли она или смешна? Если бы отсутствовал Дон Жуан, то сцена могла бы считаться комической, — трусливый Лепорелло возбуждает смех. Если бы отсутствовал Лепорелло, сцена была бы только возвышенной, — человек, верный себе даже в самых трудных обстоятельствах, достоин уважения. Однако присутствуют три персонажа, двое из которых реагируют на смертельную опасность противоположно, — и сцена становится иронически **противоречивой**, сложной, труднодостижимой.

“С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной”, — пишет Л. Я. Гинзбург. Прекрасный пример такой многогранности можно видеть в двух болдинских двустушиях на перевод “Илиады”:

*Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод, —*

таково первое, написанное в октябре, густо зачеркнутое автором и прочитанное только в двадцатом веке.

Старший современник Пушкина Н. И. Гнедич (1784–1833), талантливый поэт, автор классического перевода “Илиады”, действительно был одноглазым. Его перевод, при всех своих достоинствах, действительно небезупречен. П. О. Морозов, прочитавший в начале XX в. зачеркнутую эпиграмму, поясняет: “Пушкин, не знавший греческого языка, но чутьем догадывавшийся о том недостатке перевода “Илиады”, в котором критика стала впоследствии упрекать Гнедича, — об его напыщенности, выразившейся в обилии славянизмов, — не мог удержаться, чтобы не кольнуть переводчика эпиграммой. Но, вероятно, опасаясь, что эта вспышка юмора может как-нибудь дойти до крайне самолюбивого Гнедича и испортить существовавшие между обоими поэтами добрые отношения, поторопился ее зачеркнуть с особенной тщательностью” [59, с. 146].

На перевод Илиады

*Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой, —*

таково второе, написанное в ноябре и опубликованное. Пушкин высоко оценил подвиг Гнедича [302 Т. 2, с. 254]. Вот как в начале 1830 г. он приветствовал выход в свет этого перевода: “... с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого высокого подвига” [Там же, Т. 6, с. 29].

Еще в 1826 г., задолго до болдинской осени 1830 г., в письме Катенину Пушкин замечает: **“Односторонность есть пагуба мысли”** [Там же, Т. 9, с. 212]. “...во всяком явлении так много граней, а Пушкин наделен таким даром схватывать их разом!” — пишет, комментируя эти двустушия, Н. Я. Эйдельман [59, с. 146]. *“Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная”*, — утверждает сам поэт (“Арап Петра Великого”). Каждый пушкинист, конечно, согласится с этим. В данном конкретном случае Пушкин дает внимательному читателю незабываемый урок **многосторонности мышления, умения видеть явление в единстве различных аспектов.**

Давно известно, что одно и то же может быть представлено как в комическом, так и в трагическом роде. Примеры этому можно видеть, в частности, в произведениях болдинской осени 1830 г. За драматическими произведениями, законченными в Болдине, закрепилось название “*маленькие трагедии*”, однако у Пушкина есть и другие варианты названия цикла: “*драматические изучения*”, “*опыты драматических изучений*”. Что же он “*изучает*”? Один из возможных ответов таков: ситуацию, которая может разрешиться как трагически, так и комически.

“*Соблазнительное происшествие*” — сюжет как комического “Графа Нулина”, так и трагической “Лукреции”. Правда, в первом случае “*происшествие*” разрешается в ничто, все остается как было, во втором — трагическая смерть героини приводит к эпохальным изменениям в судьбах государства.

Трагедия “Моцарт и Сальери” задумана в 1826 г. Летом этого года Пушкин и Языков написали несколько так называемых “нравоучительных четверостиший”, пародируя “Апологи” И. И. Дмитриева. Одно из них

Удел гения

*Змея увидела подснежник, ранний цвет,
И ядом облила прелестное растенье.
Так гений, наглости завистника предмет,
Страдает без вины и терпит угнетенье, —*

можно рассматривать как пародию на трагедию “Моцарт и Сальери”.

Написанный в 1833 г. “Медный всадник” — трагическая поэма. Однако петербургское наводнение 1824 г., воссозданное в этом вершинном произведении поэта, погубило весь тираж альманаха “Полярная звезда” (на 1825 г.) и тем самым подало Пушкину повод к созданию следующего шуточного стихотворения [302, Т. 2, с. 60]:

*Напрасно ахнула Европа,
Не унывайте, не беда!
От петербургского потопа
Спаслась “Полярная звезда”.*

*Бестужев, твой ковчег на бреге!
Парнаса блещут высоты;
И в благодетельном ковчеге
Спаслись и люди и скоты.*

Впрочем, своеобразной “пародией” “Медного всадника” (образ **жестокой** власти) скорее может считаться не это стихотворение, а поэма “Анджело” (образ **милосердной** власти), написанная тогда же, в 1833 г.

С. Г. Бочаров пишет о “Графе Нулине”: “Заметку о “Графе Нулине” Пушкин писал для нас, оставил нам — чтобы мы знали, какое “величие замысла” стояло за этой шуткой... Он полностью скрыл величие замысла. Скрыл его таким образом, что перевел в несоизмеримые масштаб и материал. Сократил мировую историю до провинциального анекдота, свел историю в точку, затерянную в российской глуши, свел ее “к нулю”. Гора родила мышь — он этого и хотел. Но затем своим комментарием в шутку тоже, но эту гору восстановил. Гора — это мысль о том, как происходит история” [66, с. 47, 48].

Первый биограф Пушкина П. В. Анненков приводит пушкинскую заметку о “Нулине” и пишет далее: “ТАК СПРАВЕДЛИВО, ЧТО ПРОТИВ ШУТКИ ПУШКИН НЕ МОГ УСТОЯТЬ”*.

Зависть — тема повести “Выстрел”: Сильвио завидует блистательному графу; имея полную возможность застрелить его, не пользуется этой возможностью, поступает великодушно — оставляет врага в живых, сказав ему на прощанье “предаю тебя твоей совести”. Зависть — также тема “Моцарта и Сальери”, но здесь финал иной: Сальери убивает Моцарта. Скупость — тема двух произведений болдинской осени 1830 г.: завершенной в конце октября маленькой трагедии “Скупой рыцарь”, и шут-

* К этим словам дано примечание: “Это уже было почти семейным качеством. Сам Александр Сергеевич рассказывал анекдот из детства своего. Меньшой брат его, Николинка, лежал при смерти. Александра Сергеевича ввели в комнату больного; умирающий ребенок распознал брата, успел показать ему язык и умер” (Нащокины П. В. и В. А. Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Баргеновым) [цит. по: 15, с. 165].

ливой “Сказке о попе и о работнике его Балде”, написанной в сентябре [312]:

“трагическое”

“комическое” (пародия)

“Скупой рыцарь”

“Сказка о попе и о работнике его Балде”

“Медный всадник”

“Анджело”*

“Каменный гость”

“Гробовщик”

“Моцарт и Сальери”

“Выстрел”

“Станционный смотритель”

“Домик в Коломне”

Заметим, что “трагический” и “комический” варианты создаются практически одновременно. Пародируя собственное произведение, поэт исследует ситуацию, из которой возможны два выхода — трагический и комический; ему важно воплотить обе возможности. “...пушкинская пародия — не только шуточная трактовка серьезной темы: она и по существу является, так сказать, оборотной стороной этой темы. Пушкинская пародия всегда столь же глубока, как и то, что ею пародируется. Для Пушкина “пародировать” значило найти и выявить в действии возможность комического, счастливого разрешения того же конфликта, который трагически разрешается в произведении первоначальном”, — пишет В. Ф. Ходасевич [382, Т. 2, с. 70].

Цикл “маленьких трагедий” противопоставлен созданным той же болдинской осенью “Повестям Белкина”, которые, имея в виду их happy-end`ы, могут быть названы “маленькими комедиями”**.

М. М. Бахтин в работе “Из предыстории романного слова” указывает на глубокие корни **пародии**, уходящие в классическую греко-римскую древность: “...буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого сло-

* М. Эпштейн считает пародией “Медного всадника” “Сказку о рыбаке и рыбке” [411, с. 204–215].

** За исключением, может быть, “Станционного смотрителя”. “Домик в Коломне” является юмористическим вариантом “Станционного смотрителя”, — пишет Ф. Раскольников [312].

ва — художественного, риторического, философского, религиозного, бытового, — которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника, своей комико-иронической *contre-partie*. Притом эти пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев были так же освящены традицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы... Литературно-художественное сознание римлян не представляло себе серьезной формы без ее смехового эквивалента. Серьезная прямая форма казалась только фрагментом, только половиною целого; полнота целого восстанавливалась лишь после прибавления смеховой *contre-partie* этой формы. Все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера” [38, с. 419, 423]. Греческие трагики были также творцами сатирических драм, в которых героические события подавались пародийно; “Войну мышей и лягушек” греки приписывали самому автору “Илиады”.

Итак, М. М. Бахтин противопоставляет серьезное (трагическое) **прямое слово** его пародийно-травестирующему двойнику (**комико-иронической *contre-partie***).

“Один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию, и трагедию... искусный трагический поэт является также и поэтом комическим”, — пишет Платон в “Пире”, и такими поэтами были Фриних, Софокл, Еврипид, Эсхил [38, с. 420]. Именно таким поэтом является и Пушкин*.

Поневоле вспоминается также один из младших современников Пушкина, датский философ С. Киркегор (1813–1855). Вот как характеризует творчество Киркегора П. П. Гайденко: “Если по тематике Киркегор целиком остается в русле романтической литературы, то по выполнению он значительно превосходит многие романтические произведения и, в частности, “Люцинду” Шлегеля. И превосходит благодаря тому, что находит более адекватную форму осуществления принципа иронии, чем Шлегель: он не создает одно произведение, в котором

* Человек видит объемно (**бинокулярный эффект**), потому что у него два глаза: “...предмет рассматривается двумя глазами с разных сторон, и восприятие обоих глаз суммируется в центральной нервной системе” [381, с. 21].

ироническое остранение автора взрывает и разрушает единство и цельность построения, так что последнее расплывается в нечто бесформенное; принцип иронии реализуется в том, что Киркегор создает несколько взаимно друг друга объясняющих и в то же время друг друга пародирующих эссе (П. П. Гайденко пишет о произведении Киркегора “Или – или”. – А. П.)... Этот способ пародирования ироником самого себя позволяет ему витать над своими произведениями, не разрушая, однако, их замкнутости, оставаясь совершенно неуловимым, сохраняя полное инкогнито: неуловимость, анонимность субъекта, автора особенно подчеркивается Киркегором” [95, с. 75, 76].

Итак, “Киркегор создает несколько взаимно друг друга объясняющих и в то же время друг друга пародирующих эссе”. **Бросается в глаза подобие этой ситуации тому, что имеет место в пушкинском творчестве! Ироническое переосмысление ситуаций и героев, “пародирование самого себя” свойственно Пушкину в высшей степени.**

“...наиболее распространенным и сложным видом комического в его художественных произведениях все же является не юмор, а ирония”, – пишет Ф. Раскольников [312].

Что же касается **сохранения полного инкогнито, неуловимости и анонимности автора**, то это – мечта Пушкина. Вот что читаем в черновиках “Домика в Коломне” (написанного той же болдинской осенью 1830 г., что и заметка о “Графе Нулине”) [302, Т. 3, с. 414]:

*Когда б никто меня под легкой маской
(По крайней мере долго) не узнал!
Когда бы за меня своей указкой
Другого строго критик пощелкал...**

Ему в известной мере удалось достичь этой цели. Вот что пишет о Пушкине уже его современник Н. В. Гоголь: “Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали

* А вот другое поразительное место, тоже не вошедшее в окончательный текст поэмы [302, Т. 3, с. 413]:

*Верх земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми.*

свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся и одному себе только не находящийся отклика... И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец..." [119, Т. 8, с. 382, 384].

Но ведь это и есть **неуловимость*** автора, — как пишет о Киркегоре П. П. Гайдено (вспомните вышеприведенные слова О. А. Седаковой о Пушкине, который оставляет нас "свободными от себя").

"О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!", — восклицает Пушкин в позднем стихотворении ("Полководец", 1835 г.); в поле его зрения всегда находятся обе стороны противоречивой человеческой природы, он не позволяет себе односторонности, — ведь она есть *пагуба мысли!*

Впрочем, эти противоположности, — пародируемый образец и пародия, трагическое и комическое, слезы и смех, — могут быть не только разделены и противопоставлены, но и сближены: *"Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии"* [302, Т. 6, с. 318] (таков, например, "Выстрел"). Можно представить себе ситуацию, когда трагическое и комическое сближены почти до неразличимости, синтезированы в высшем единстве. Мне кажется, что таков "Евгений Онегин", — произведение, пародирующее само себя**.

* Может быть, эта неуловимость (отсутствие характерного, субъективного, индивидуального) связана не только с иронией. Вот что пишет старший современник Пушкина Гете: "Лучшие люди в свои блаженнейшие минуты приближаются к высшему искусству, где индивидуальность исчезает и создается только безусловно правильное" [113, с. 402].

** "Пушкин никогда не поддавался пародированию. Самая остроумная пародия из всех немногих — это перевернутое задом наперед Посвящение к "Онегину"... Здесь необыкновенно тонко почувствована какая-то глубочайшая основа его художественного созерцания. Его и в самом деле нередко можно читать задом наперед" [245, с. 399, 400]. Конечно **не поддавался!** Как можно пародировать произведение, которое уже является пародией на себя!

Автор намекает на это уже в посвящении, называя “*пестрые главы*” романа “*полусмешными, полупечальными*”. Финал, в котором “*как будто громом пораженный*” Евгений утрачивает возлюбленную навсегда, — можно рассматривать как трагический, но в этом трагизме есть комический аспект; отвергнутый любовник, застигнутый супругом, — традиционно комическая фигура.

Эта же ситуация — отповедь незадачливому влюбленному — воссоздана в стихотворении “От меня вечер Леила..” (1836 г.) в игривом и комическом ключе:

*От меня вечер Леила
Равнодушно уходила,
Я сказал: “Постой, куда?”
А она мне возразила:
“Голова твоя седа”.
Я насмешнице нескромной
Отвечал: “Всему пора!
То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора”.
Но Леила неудачным
Посмеялася речам
И сказала: “Знаешь сам:
Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам”.*

Впрочем, для каждого из участников диалога ситуация выглядит различно: для Леилы происходящее, конечно, комедия, для седого — пожалуй, что и трагедия; во всяком случае, в этом комизме есть трагический аспект. Ткань произведения соткана из неслиянно нераздельных противоположностей (подобно тому, как это имеет место в маленьких трагедиях — см. 2.1).

Здесь, может быть, уместна музыкальная аналогия. В удивительной работе “Тональные истоки шенберговой додекафонии” Ф. Гершкович обозревает развитие европейской музыки от средневековья до XX века (см. гл. 2): несколько ладов средневековой музыкальной системы сливаются к началу но-

вого времени в два лада – мажорный и минорный [110, с. 344–379].

Мажор и минор – лады, имеющие противоположную окраску звучания: мажор – светлую, минор – темную. Их мыслят как противоположности: с мажором связывают радостные эмоции, с минором – грустные. Естественно ассоциировать мажор с комедией, а минор – с трагедией. Несостоявшийся композитор и гениальный поэт Б. Пастернак очень хорошо почувствовал МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ШЕКСПИРА, уподобив чередование трагического и комического в его пьесах чередованию минора и мажора в музыке [259, с. 191, 192]. В гл. 4 было сказано о Пушкине как об УЧЕНИКЕ ШЕКСПИРА. Пушкин учился у него еще и МУЗЫКЕ драматического повествования!

Вспомним мысль Ю. Тынянова, уже приведенную выше: пародия комедии – трагедия, пародия трагедии – комедия. Таким образом, музыкальная мысль, изложенная в мажоре, может считаться пародией той же мысли, изложенной в миноре. В музыке венских классиков (в частности, Моцарта) очень часто встречаются такого рода структуры.

Рассмотрим первые восемь тактов второй, медленной части фортепианной сонаты Моцарта фа мажор KV 332. Первые четыре такта представляют собой построение, написанное в мажоре, следующие четыре – такое же (с небольшими вариациями) построение, но только в миноре.

Этот моцартовский фрагмент можно сопоставить с

Моцарт В. А. Соната фа мажор для фортепиано (KV 332). Adagio (фрагмент)

фрагментом шестой главы романа Пушкина “Евгений Онегин”. Автор размышляет о возможной судьбе погибшего Ленского:

XXXVII

*Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.*

XXXVIII. XXXIX

*А может быть и то: поэт
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и врачей.*

Смысл текста: Ленский стал бы великим поэтом или не стал бы им. Его логическая структура: **А или не-А.**

Два приведенных фрагмента могут служить примером **изоморфизма** музыкального и поэтического текстов. Оба имеют одну и ту же логическую структуру.

Формула **А или не-А** заведомо истинна: в логике такие конструкции называются тавтологиями. Логик А. А. Ивин связывает такого рода тавтологию с иронией. Действительно, ирония есть воплощение единства противоположностей, и притом едва ли не идеальное воплощение такого единства. Ведь сказать: “А или не-А; нечто или есть, или его нет”, значит равным счетом ничего не сказать, и вместе с тем значит высказать нечто наверняка истинное. Это — ирония в чистом виде, воплощенное единство противоположностей: нечто сказано и в то же время — ничего не сказано*.

Все это напоминает некоторые моменты из истории философии. Философия, по определению немецкого философа XX в. М. Хайдеггера, это не *наука ответов*, а *наука вопросов* (вопрошание). Каждый раз, когда человеческая мысль формулирует действительно важный вопрос, ответ на него бывает двойственным (см. 2.2).

Истина, воплощающая противоречие (см. 2.2) может быть ироничной.

Следовательно, можно согласиться с заключением, принадлежащим Р. Якобсону: “В современных историко-литературных исследованиях справедливо подчеркивается, что движущей силой этого произведения (“Евгений Онегин”. — А. П.) является **ирония романтизма**, которая преподносит нам одну

* А. А. Ивин приводит примеры [162, с. 164]: в известной сказке Л. Кэрролла “Алиса в Зазеркалье” Белый Рыцарь намерен спеть Алисе “очень, очень красивую песню”.

— Когда я ее пою, все **рыдают...** или...

— Или что? — спросила Алиса, не понимая, почему Рыцарь вдруг остановился.

— Или... **не рыдают...**

В сказке А. Н. Толстого “Золотой ключик, или Приключения Буратино” народный лекарь Богомол заключает после осмотра Буратино:

— Одно из двух: или пациент жив или он умер. Если он жив — он останется жив или не останется жив. Если он мертв — его можно оживить или нельзя оживить.

и ту же вещь с противоречивых точек зрения — то гротескно, то серьезно, то одновременно и гротескно и серьезно. Эта ирония есть отличительная черта проникнутого безнадежным скептицизмом героя... Современник поэта удачно сравнивал “Онегина” с музыкальным каприччио...

Если мы вслед за внимательным Добролюбовым осознаем, что Пушкин вовсе не вкладывал в свои образы какой-то один смысл, то мы поймем тщетность бесконечных споров по поводу того, как интерпретировать смысловое многообразие романа эпистемологически — как богатство содержания или как отсутствие содержания — и как оценивать его этически — как нравственный урок или как проповедь безнравственности. Мы поймем, как “Евгений Онегин” может стать проявлением бесильного отчаяния для одного выдающегося писателя и выражением полного эпикурейства для другого и каким образом могли появиться такие противоречивые суждения о главном герое романа как панегирик Белинского и порицание Писарева. Размышление Татьяны об Онегине в строфе XXIV седьмой главы, представляющее собой цепь противоречивых, полных сомнения вопросов, — выразительный пример пушкинской колеблющейся характеристики. Аналогичное раздвоение образа, которое, однако, оправдано эволюционно (“*Ужель та самая Татьяна...?*”, “*Как изменилася Татьяна!*”), отличает характеристику Татьяны в последней главе.

Либо такого рода колеблющаяся характеристика вызывает у читателя представление об уникальной, сложной неповторимой индивидуальности, либо, если читатель привык к ясно очерченной обрисовке образов, у него складывается впечатление, что в романе “нет характеров”, “характеристики бледны”, “Онегин изображен не глубоко” и т. п.” [423, с. 219–222].

Итак, каким образом богатство содержания может обернуться отсутствием содержания? — Это возможно в случае иронического тавтологического построения, которое, с одной стороны, безупречно правильно и полностью исчерпывает все возможные варианты, и, с другой стороны, не несет никакой информации.

Это похоже на диалектическую связь **все** и **ничто** (см. суждение П. М. Бицилли в следующем разделе этой главы). Присутствие в математике нуля обуславливает присутствие в ней бесконечности; величина, обратная бесконечно малой — бесконечно велика. Молчание обладает глубочайшим смыслом: слово — серебро, молчание — золото.

Р. Якобсон пишет: “Современник поэта удачно сравнил “Онегина” с музыкальным каприччио...”. Действительно, в классической мажороминорной музыке XVIII–XIX вв. часто встречаются построения, **изоморфные*** тавтологии А или не-А (пример из Моцарта см. выше).

Последний этап развития европейской музыкальной системы — переход от мажороминора к двенадцатитоновой системе (додекафония, атональная музыка), — это переход от противопоставления противоположностей (мажор и минор) к их высшему синтезу, неразличимому единству. “...мажор и минор исчезли. Шенберг образно выразил это так: из двуполости возник сверхпол!”, — так характеризует ситуацию последователь Шенберга композитор Антон фон Веберн [79, с. 52].

Дальше пути нет. Подобного рода загадочный и неисчерпаемо глубокий синтез противоположностей — трагического и комического, мужского и женского, возвышенного и низменного, “пустоты” содержания и его предельной полноты — можно видеть в поздних, финальных произведениях величайших гениев европейского искусства — Леонардо (“Иоанн Креститель”), Моцарта (“Волшебная флейта”), Пушкина (“Медный всадник”), Гете (вторая часть “Фауста”).

Уже было сказано о том, что Ю. М. Лотман сопоставляет художественные открытия позднего Пушкина с **принципом дополнительности** Нильса Бора (см. гл. 1, 2). Будучи студентом Копенгагенского университета, Бор слушал философию у профессора Хеффдинга**：“Хеффдинг, который излагал своим сту-

* Изоморфизм (греч. изос — равный, морфэ — форма) — подобие формы.

** Взгляды Хеффдинга складывались под влиянием Канта, Шопенгауэра, Джемса, Киркегора [265, с. 69].(О связи антиномизма Канта с принципом дополнительности см. заключение гл. 2.)

дентам основные философские системы XVI–XVIII вв., не оказывал предпочтения той или иной системе — **он скорее делал упор на постановку проблем, нежели на их разрешение.** “Решения, — объяснял он, — могут отмереть, проблемы же всегда остаются. В противном случае философия не смогла бы существовать так долго”. Бор... читал Кьеркегора, но на него большее впечатление произвел стиль датского философа, нежели сами идеи” [235, с. 41].

Итак, Бор в юности читал произведения Киркегора, иронический стиль которого произвел на юного физика впечатление. Может быть, принцип дополнительности, несомненно родственной иронии, — “*поздний плод*” этих чтений?

Этот принцип — один из важнейших методологических принципов всей вообще современной культуры: для того, чтобы адекватно описать объект, его необходимо описывать во взаимоисключающих, дополнительных системах описания (например, в физике — одновременно как волну и как частицу), в поэзии — и как комический, и как трагический. **Contraria sunt complementa** — противоположности суть дополнительности (вариант перевода: противоположности дополняют друг друга), — такова была надпись на гербе Нильса Бора.

Вот как интерпретирует культурологическую значимость этого принципа для XX в. русский лингвист и семиотик В. В. Налимов: “Классическая логика оказывается недостаточной для описания внешнего мира. Пытаясь осмыслить это философски, Бор сформулировал свой знаменитый принцип дополнительности, согласно которому **для воспроизведения в знаковой системе целостного явления необходимы взаимоисключающие, дополнительные классы понятий.** Это требование эквивалентно расширению логической структуры языка физики. Бор использует, казалось бы, очень простое средство: признается допустимым взаимоисключающее употребление двух языков, каждый из которых базируется на обычной логике. Они описывают исключают друг друга физические явления, например, непрерывность и атомизм световых явлений и т. п. ... Бор сам хорошо понимал методологическое значение

сформулированного им принципа: “...целостность живых организмов и характеристика людей, обладающих сознанием, а также и человеческих культур представляют черты целостности, отображение которых требует типично дополнительного способа описания” [240, с. 102, 103].

Если русскую поговорку *Делу время — потехе час* написать таким образом: *Делу время — потехе час*, то она тоже станет воплощением боровского принципа.

Принцип дополнительности можно проиллюстрировать наглядно: на рис. 1 (гл. 4) можно увидеть юную девушку или старую даму, утку **или** кролика и т. д.

Перед нами **единственное** изображение. Однако оно может быть воспринято **двояко**: в зависимости от того, на чем сосредоточено наше восприятие, мы видим или одно, или другое изображение. Одно восприятие исключает другое: в каждый данный момент можно видеть только что-то одно. Подобно этому микрочастица проявляет себя в физическом эксперименте или как волна, или как частица (корпускула).

Версии явного и тайного отравления (“Моцарт и Сальери”) (см. гл. 4) тоже **дополнительны** друг к другу.

Ю. М. Лотман, сопоставивший творчество Пушкина и принцип дополнительности Бора, пишет о том, что **принцип дополнительности имеет громадное общеполитическое значение, далеко выходящее за пределы физики и вообще естествознания**. Он находит применение в философии, психологии, филологии, культурологии, антропологии, — в самых разных областях культуры: “... механизм культуры может быть описан в следующем виде: недостаточность информации, находящейся в распоряжении мыслящей индивидуальности, делает необходимым для нее обращение к другой такой же единице. Если бы мы могли представить себе существо, действующее в условиях *полной* информации, то естественно было бы предположить, что оно не нуждается в себе подобном для принятия решений. Нормальной для человека ситуацией является деятельность в условиях недостаточной информации. Сколь ни распространяли бы мы круг наших сведений, потребность в информации будет развиваться,

обгоняя темп нашего научного прогресса. Следовательно, по мере роста знания незнание будет не уменьшаться, а возрастать, а деятельность, делаясь более эффективной, — не облегчаться, а затрудняться. **В этих условиях недостаток информации компенсируется ее стереоскопичностью — возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, — перевод ее на совершенно другой язык.** Польза партнера по коммуникации заключается в том, что он **другой**” [214, Т. 1, с. 351].

Бор много размышлял над применением понятия дополненности в психологии. Он говорил: “Мы все знаем старое высказывание, гласящее, что, пытаясь анализировать наши переживания, мы перестаем их испытывать. В этом смысле мы обнаруживаем, что между психологическими опытами, для описания которых адекватно употреблять такие слова, как “мысли” и “чувства”, существует соотношение дополненности, подобное тому, какое существует между данными о поведении атомов” [225, с. 49].

Интересно, что и сам термин “**дополненность**” (**комплементарность**) он выбрал под влиянием психологической литературы. На него произвел глубокое впечатление текст Уильяма Джеймса, где тот описывал комплементарные модусы сознания у больных шизофренией [176, с. 113, 114].

В главе 1 уже было сказано о боровской концепции **глубоких** истин. Их примерами могут служить такие высказывания:

Бога нет. — Бог есть.

Человек добр. — Человек зол.

Мир прекрасен. — Мир ужасен.

По Бору, истины религии, философии, искусства суть глубокие истины.

Позднее творчество Пушкина — это исследование **глубоких** истин, а пародирование служит инструментом познания противоречивой человеческой природы*.

* Сравните: “Травестирование “высоких сюжетов” связано у Пушкина не только с литературной полемикой, но и с его реалистическими представлениями о природе человека...” [312].

Боровская концепция *глубоких истин* явно родственна образу мысли романтиков-ироников, — ведь речь идет об **одинаковой истинности двух противоположных утверждений**, то есть о воплощении противоречия! То, что С. Г. Бочаров называет **объемом, формирующим поэта** (см. заключение гл. 1) родственно боровской глубокой истине.

В позднем, зрелом творчестве Пушкина пародируемый образец и пародия более не ПРОТИВОСТОЯТ друг другу (как шекспировская “Луcreция” (всецело трагическая) противостоит “Графу Нулину” (всецело комическому) или как “Каменный гость” противостоит “Гробовщику”) а СЛИВАЮТСЯ ВОЕДИНО, порождая бездонно-глубокие ОБЪЕМНЫЕ (“объем” — по Бочарову) фигуры, такие, как ужасно-прекрасный Петр (не только Петр “Полтавы”, но в еще гораздо большей мере Петр “Медного всадника!”), Клеопатра (“Египетские ночи”, 1835 г.) и Лаура (“Каменный гость”), близкая Клеопатре как родная сестра. Не случайно для ее характеристики использовано то же ключевое слово “демон” (“милый демон”), что и в стихотворении “В начале жизни...”: *“Волшебный демон — лживый, но прекрасный”*. Лаура — “милый демон” — родственна демонам стихотворения “В начале жизни...”. Это стихотворение было написано болдинской осенью 1830 г. в конце октября; “Каменный гость” завершен в самом начале ноября [59]. Именно эти фигуры и становятся воплощением принципа дополнительно-сти, они-то и воплощают боровскую глубокую истину.

“Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению — ужасно-прекрасный Петр не что иное есть, как наша метаморфоза дельфийского идола — это было замечено Г. П. Федотовым. “Кумир” недвижимый и оживающий как обозначение языческой государственности — и как причина царского запрещения “Медного всадника”. Ужасно-прекрасный эллинский бог совершает свои превращения также и в русской истории — и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада...”, — пишет С. Г. Бочаров [66, с. 245].

Объективность пушкинской иронии

В разделе 2.2 было сказано о разделении всей человеческой культуры на две обширные области, одна из которых (классическая логика, математика, естествознание) избегает противоречия, а другая (к ней относятся религия, философия и поэзия) воплощает его.

Впрочем, такого рода ироническая двойственность воплощается не только в истории европейской философии. Творчество Пушкина, взятое в целом, во всем его объеме, тоже является, так сказать, глобально ироническим, именно потому, что Пушкин — незаурядный мыслитель и подлинный философ, чуждый односторонности и догматизма. Здесь необходимо пояснение.

Ирония связана с объективностью. Объективность есть качество, присущее и Моцарту, и Пушкину, и Гете (вспомним, например, итоговую формулу Г. В. Чичерина: “...Моцарт есть идеал объективизма”) [391, с. 256].

“Объективность — это ирония” — утверждает Т. Манн. В самом деле, что такое объективность? Это изображение *“во всей истине”*, как пишет Пушкин. Моцарт, Гете, Пушкин — драматурги. Поэт пишет о задачах **драматурга**: *“Драматический поэт, беспристрастный, как судьба... не должен... хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине”*. — (О народной драме и о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина) [302, Т. 6, с. 321].

Однако *во всей истине* значит: не скрывая ни достоинств, ни недостатков. Но недостатки являются продолжением и оборотной стороной достоинств. *Односторонность есть пагуба мысли*, а многосторонность родственна объективности. Объективность же диалектична, и, следовательно, иронична.

Сравните с мнением замечательного французского философа XX в. В. Янкелевича (1903–1985): **“Ирония... заключается в том, чтобы охватить объект со всех сторон**, определить его, собрав как бы антологию всех его признаков; ирония заключается в знании того, что острова — не континенты, а озера — не

океаны. Мореплаватель, который прибывает после длительного путешествия в то же место, откуда выехал, узнает, что земля — обыкновенный круглый шар и Вселенная не бесконечна. Благодаря иронии замыкаются пути кругосветного плавания, и любая проблема вписывается в свой контур” [425, с. 21, 22].

Т. Манн сознательно противопоставляет свое понимание иронии романтическому произволу и романтической субъективности. “Я вкладываю в него, — пишет он о понятии иронии, — более широкое и высокое содержание, чем то, которое ему сообщает романтический субъективизм. Благодаря присущей ему невозмутимости содержание это почти беспредельно, ибо оно является содержанием и смыслом самого искусства, — восприятием, и в силу этого, всеотрицанием; ясный, как солнце, радостный взгляд, объемлющий целое, и есть взгляд искусства, иначе говоря, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством”.

“Ирония, — пишет Манн в статье “Гете и Толстой”, — есть пафос середины; она является интеллектуальной оговоркой, которая режется между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение: ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени “Ирония”.

По мнению Т. Манна, интеллектуализм иронии не исключает эмоциональности, она вовсе не означает собой холодность, насмешку или издевку: “...ирония, исполненная любви; величие, питающее нежность к малому” [209, с. 358].

Эти последние слова напоминают высказывание Пушкина о поэте (стихотворение обращено к Н. И. Гнедичу, но превосходно характеризует взгляды самого Пушкина) [302, Т. 2, с. 283]:

*...Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой,
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты*

*Жужжанью пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...*

Гнедичу (1832)

5.2. “Бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство”

Артистизм Пушкина и поэзия нонсенса

*Милый, теперь одни глупости могут еще
развлечь и рассмешить меня.*

Пушкин. Из письма Вяземскому, 1825 г.

Что есть артистизм?

– “...вполне обоснован взгляд на артистизм как **квинтэссенцию художественности**”, — пишет О. А. Кривцун [362, с. 7].

Поэтичность родственна артистизму. А ргіогі ясно, что в разговоре о великой поэзии надо говорить не столько о том, **что** сказано, сколько о том, **как** сказано: художественная речь отличается от нехудожественной. “Критике нет нужды разбирать, что поэт изображает, но как изображает”, — пишет Пушкин (см. 2.3). Яркой и забавной иллюстрацией этого положения может служить история, изложенная К. И. Чуковским в третьей главе его книги “Высокое искусство”. Некто перевел поэму Пушкина “Полтава” на немецкий, а другой, не зная, что перед ним перевод, перевел немецкий текст на русский. Поэма Пушкина начинается так:

*Богат и славен Кочубей.
Его поля необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы...
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду и под замками.*

Текст, созданный переводчиком с немецкого, выглядел так:

Был Кочубей богат и горд.
Его поля обширны были,
И очень много конских морд,
Мехов, атласа первый сорт
Его потребностям служили.

Эти два фрагмента могут служить тестом на поэтическую восприимчивость. В большинстве случаев читатели смеются, но есть и такие, которые, удивляясь смеющимся, говорят: “Что же тут смешного? Все правильно переведено!”

Конечно, **непереводимость великой поэзии** — общее место стиховедения, но вот о чем стоит задуматься: в логике “смысл... определяется как то, что остается неизменным при переводе на другие языки” [163, с. 112], следовательно, придется заключить, что поэтический текст, вообще говоря, смысла не имеет, — или, во всяком случае, говоря о смысле поэтического текста (или об **истине поэзии**) надо отдавать себе отчет в том, что этот смысл и эта истина радикально отличаются от научных истин (см. 2.2).

Начиная с восемнадцатого века, — с эпохи Просвещения, — основанная на классической логике наука, точное знание начинает играть все более важную роль в культуре, оттесняя поэзию, религию, искусство на второй план.

“Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов...”, — пишет Пушкин [302, Т. 6, с. 365]. Соответственно искусство, (в частности, поэзия) — в некоторых своих проявлениях становится все более алогичным и иррациональным [358, с. 229]. Это можно рассматривать как попытку сохранить равновесие между теми началами человеческой культуры, которые Ницше позднее назовет аполлоническим и дионисийским (вспомним о том, что еще в конце XIX в. он пророчествовал о катастрофах, к которым неминуемо приведет решительное преобладание рационального аполлонического начала).

Очень показательным в этом аспекте возникновение совершенно своеобразного явления европейской поэзии, — так называемой поэзии нонсенса. Это событие можно точно датировать: в 1846 г. была опубликована *The Book of Nonsense* (“Книга бессмыслиц”) — сборник стихотворений одного из двух классиков жанра англичанина Эдварда Лира (1812–1888). Второй — автор “Алисы” и “Охоты на Снарка” Льюис Кэрролл (1832–1898). В 1902 г. в Англии публикуется первая антология литературного нонсенса — жанр окончательно признается и кристаллизуется [362, с. 309].

Хорошо владевший английским Пушкин, старший современник обоих писателей, мог бы быть читателем Лира и Кэрролла. Можно указать на несколько “*странных сближений*”*, позволяющих говорить о том, что в творчестве Пушкина предвосхищены некоторые особенности творческого метода мастеров нонсенса.

Английское слово *nonsense* (*sense* означает “смысл”) может быть переведено как “бессмыслица”, “чепуха”. Однако литературоведы отмечают, что произведения этого жанра вовсе не представляют собой просто чепухи: в нонсенсе “кроется некий глубинный смысл (*nonsense*, оказывается, означает и некий *sense*). Однако, что за смысл в нем кроется, это каждый трактует по-своему” [140, с. 53, 54].

Пушкина, по-видимому, очень занимал вопрос о смысле и бессмыслице в поэзии. Во второй главе “Путешествия в Арзрум” поэт приводит подстрочный перевод грузинской песни, замечая о ней следующее: “...в ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство” [302, Т. 5, с. 364]. В произведении “Отрывки из писем, мысли и замечания” (1827) он пишет: “Один из наших поэтов говорил гордо: “Пускай в стихах моих найдется бессмыслица, зато уж прозы не найдется”. Байрон не мог изъяснить некоторые свои

* “*Странные сближения*” — выражение Пушкина. Этими словами завершается прозаическая “Заметка о поэме “Граф Нулин”, написанная осенью 1830 г. в Болдине. Пушкин отмечает, что поэма написана 13 и 14 декабря, т. е. в дни восстания декабристов (см. 5.1).

стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения” [302, Т. 6, с. 17].

“Один из наших поэтов” (А. Дельвиг), таким образом, противопоставляет прозу (которая предполагается осмысленной) поэзии (которая может, вообще говоря, быть бессмыслицей). Сам Пушкин в заметке “О русской прозе” пишет нечто подобное: “*Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...*” [Там же, с. 228].

Почему же *стихи дело другое*? В частности, проза требует краткости, а в стихах Пушкин, по его собственным словам, *забалтывается донельзя* (письмо к Дельвику об “Онегине”); роман в стихах требует не краткости, а *болтовни*.

Проза *требует мыслей и мыслей*, а поэзия *должна быть глуповата*.

“*...ищу союза волшебных звуков, чувств и дум*”, — так пишет Пушкин о поэзии, и отсюда следует, что *думы* (т. е. *мысли*) — это не более чем один из компонентов поэзии, что есть еще ничуть не менее важные *звуки* и *чувства*.

Если исключить мысли, они-то и останутся в поэзии*.

Но что такое *звуки* и *чувства*, взятые в совокупности? Уж не **музыка** ли? Соблазнительно сопоставить поэзию нонсенса и чистую музыку (т. е. музыку инструментальную, независимую от текста)!

Очень интересны суждения Пушкина об **истине**. Вот что, в частности, он пишет болдинской осенью 1830 г. в заметке “Об Альфреде Мюссе” (октябрь): “*...поэзия — вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет*” [Там же, с. 313].

* Нельзя не вспомнить Лермонтова:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно...

1840 г.

В поразительном стихотворении этой же осени “В начале жизни школу помню я...” (см. завершение гл. 1) он пишет:

*Сомнительный и лживый идеал –
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.*

“...цель художества есть идеал”, — утверждает Пушкин в 1836 г. Итак, идеал может быть лживым и ложь может совмещаться с прекрасным. Еще Аристотель заметил, что **лгут много поэты**.

В 1824 г. Пушкин создает цикл стихотворений “Подражания Корану”. В примечаниях он замечает: “**Нечестивые, пишет Магомет (глава Награды), думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен**”. **Мнение сих нечестивых, конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом**” [302, Т. 1, с. 252]. Итак, основываясь на лжи и баснях, можно создать настоящую, высокую поэзию!

Пятое стихотворение цикла начинается так [Там же, с. 249]:

*Земля недвижна — неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.*

Пушкин указывает в примечаниях: “*Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!*”

Итак, *плохая физика* не помеха *смелой поэзии*.

Что отсюда следует? — То, что Пушкин, конечно, различает **прозаическую** истину жизни и **поэтическую** истину жизни, истину физики и истину поэзии. Мысль совсем не новая. Еще у Аристотеля (создателя классической логики и классической же “Поэтики”) было представление о **художественной правде**, отличной от **правды науки**. В одном из своих логических трактатов он писал: “...не все предложения суть суждения, но единственно те, которые могут содержать истину или заблуждение, а это не всегда имеет место; например, выражение желания является ведь предложением, но — ни истинным, ни ложным.

Эти формы речи относятся к риторике и поэтике” [цит. по: 342, с. 147, 148].

Итак, **поэтическая истина** может быть связана с вымыслом, ложью, неправдоподобием, фантастикой и даже с абсурдом. Она очень отличается от научной, непротиворечивой, истины, — она может быть парадоксальной (может воплощать противоречие — см. 2.2). Конечно, это противоречие между научной и поэтической истинами не является необходимым. В гл. 3 уже шла речь о совершенстве “Медного всадника”, один из аспектов которого как раз и состоит в совершенном совпадении обеих истин.

Уже было процитировано знаменитое высказывание Пушкина из письма к Вяземскому: *“Поэзия должна быть глуповата”*. Что это значит? Может быть, речь идет о воплощении противоречия, строго запрещаемого классической логикой? Не об этом ли пишут Сенека (*Non est magnum ingenium sine mixtura dementiae*. — Не существует великого ума без примеси безумия) и Платон (без посланного Музами неистовства нельзя стать хорошим поэтом, ведь творения неистовых всегда затмевают творения здравомыслящих)?

В предисловии к “Евгению Онегину” Пушкин излагает свою концепцию поэтической истины: *“Если век может идти себе вперед, науки... могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины... состарились и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны”* [302, Т. 6, с. 315]. Почему это так?

Не потому ли, что поэтическое произведение включает в себе бесконечность и ему нет необходимости меняться, чтобы соответствовать времени? В этом оно подобно Богу (воплощению бесконечности), который, по слову Августина, пребывает, пока мы блуждаем.

И поэт, и ученый работают с языком, но как различно они его используют! В языке науки требуется, в частности, одно-

значность, — еще основатель логики Аристотель заметил, что каждое слово должно что-то означать, и притом что-то одно. Ученые пишут прозой, — а достоинства прозы, как мы помним, — это обилие мыслей, краткость и точность. Обнаружение парадокса в науке — всегда признак неблагополучия (достаточно вспомнить кризисы в физике и в математике в начале XX в.). Наука стремится описать мир правдиво и объективно. Возможна и художественная литература реалистического толка — цель ее состоит в том, чтобы отобразить (воссоздать) реальность, подобно тому, как это делает наука. Однако возможно и **другое** употребление языка — в нем можно создавать фантастические конструкции, не имеющие отношения к реальности, — или имеющие к ней весьма отдаленное отношение. В частности, можно играть с многозначными словами (каламбурить), употреблять слова и выражения в переносном смысле (метафорически), строить текст с учетом не только смысла слов, но и их звучности (рифма и ритм). *“Гений, парадоксов друг”*, — это сказано Пушкиным скорее о великом поэте, чем о великом ученом: классическая наука его времени не могла дать ему материала для подобного заключения (неклассическая наука XX в. — совсем другое дело!)

Что есть абсурд с точки зрения логики? — Не что иное, как противоречие. Пушкин тонко чувствовал прелесть противоречия и его выразительные возможности. В одном из писем Вяземский пишет Пушкину о своей знакомой, которая поет романс на его стихи (“Черная шаль”). У Пушкина там есть строка: *“Однажды я созвал веселых гостей”*. Девушка, с удовольствием замечает Вяземский, поет: *“Однажды я созвал **нежданных** гостей”*. Пушкин в восторге и пишет Вяземскому в ответ: *“...еще лучше было бы “незванных гостей”; но нет: sera etait d’esprit”* (это было бы от ума. — А. П.) [60]. Одним из проявлений поэтической противоречивости является пушкинское тяготение к “сказочности”, воплотившееся не только в его сказках, но также и, например, в *harpu end`* ах “Повестей Белкина” (еще Новалис заметил, что сказка есть как бы канон поэзии).

“Существуют вещи настолько серьезные, что о них можно говорить лишь шутя”, — замечает, в духе своего принципа дополнительности, Н. Бор. Очень часто логическое противоречие воплощается в юморе. Б. Парамонов цитирует афоризм молодой Ахматовой: **“Все стихи — шуточные”** [256, с. 11].

Действительно, юмор по самой своей сути трудно поддается рациональному объяснению, вечно “танцует”, по словам Честертонa, “между осмысленным и бессмысленным”. Таким образом становится понятно, почему поэзия (и вообще, и поэзия нонсенса — в частности) может быть юмористически окрашена. Ведь в основе шутки очень часто лежит логическое противоречие*.

В разделе 2.2 уже было сказано о том, что тенденция к воплощению противоречия вообще присуща поэтической речи. Таким образом, поэзия нонсенса, всегда шуточная, представляет собой только крайнее, предельное воплощение тенденции, органически присущей поэзии вообще.

Как известно, Пушкин был “охотник до смеха” (свидетельство Н. В. Гоголя). Существуют воспоминания знакомого поэта барона Е. Ф. Розена, который пишет: “Неожиданное, необычное, фантастически-уродливое, физически-отвратительное, не в натуре, а в рассказе, всего скорее возбуждало в нем этот смех; и когда Гоголь или кто-либо другой не удовлетворял его потребности в этом отношении, так он и сам, при удивительной и, можно сказать, ненарушимой стройности своей ум-

* Сравните: “Творческий процесс имеет место в науке, искусстве и юморе. Эти три области творчества имеют поэтому общие черты. Логическая структура их одинакова (выявление скрытых сходств и подобий)... Кестлер полагает, что творческий процесс, присущий науке, искусству и юмору, может быть описан в терминах бисоциации (Koestler A. The act of creation. — London, 1964). Если обычная ассоциация объединяет лишь идеи, находящиеся в одной плоскости, или в одной и той же матрице мышления, то бисоциация объединяет различные матрицы, т. е. в конечном счете соединяет различные плоскости существования. Объединение матриц может протекать в трех разных формах. При столкновении матриц возникает острота. Слияние матриц рождает научное открытие. Если происходит лишь противопоставление двух матриц мышления, то результатом являются метафора, поэтическое сравнение или художественный образ” [216, с. 206].

ственной организации, принимался слагать в уме **странные стихи — умышленную, но гениальную бессмыслицу**. Сколько мне известно, он подобных стихов никогда не доверял бумаге” [308, с. 227, 228]. “Никто не может стать хорошим поэтом без воспламенения души и какого-то порыва безумия”, — пишет, задолго до Платона, Демокрит. Поэтические тексты, — вообще говоря, — демонстрируют полный спектр душевных состояний, — от самого ясного разума до полнейшего абсурда. Этот последний отсутствует в пушкинских текстах, — тем примечательнее свидетельство Е. Ф. Розена.

Впрочем, существует еще одно свидетельство такого рода: “Баратынский сказывал Елагиным (Н. А.), что стихотворение “Не дай мне Бог сойти с ума” напечатано без конца. Было еще две строфы, где выражалась несвязность мыслей сумасшедшего. Издатели, не поняв этого, искали смысла в этих стихах и, как бессмысленные, откинули” [32, с. 373].

У Э. Лира имеются т. н. “алфавиты”, т. е. стихотворения, каждая следующая строка (или строфа) которых начинается с соответствующей буквы (используются все буквы алфавита) [187, с. 210–215]. Это излюбленный жанр абсурдистов: “Поэзия абсурда фактически узурпировала алфавит, понимая, что в данном случае имеет дело с **идеальной** формой. Строгий и заранее известный читателям... порядок следования равновеликих частей небольшого объема — что еще нужно? Эту форму можно “набивать” чем угодно: она выдержит и переживет любое безумие, оказывая достойное сопротивление какому угодно хаосу!” [Там же, с. 327].

У Пушкина был вкус к такого рода конструкциям! В одну из записных книжек он переписывает “трагедию, составленную из азбуки французской”, в которой действуют принц Эно, принцесса Икаэль и аббат Пеку [302, Т. 7, с. 303]. Реплики действующих лиц звучат в точности так, как если бы произносили французский алфавит (первая реплика принца: “Abbe! Cedez...”) (Аббат! Уступите...).

Пристрастие авторов нонсенса к “алфавитам” демонстрирует отличительную черту этой поэтики — использование воз-

можно более твердой и стройной формы: **“Твердая форма** для него (абсурдиста. — А. П.) — залог того, что в области содержания руки развязаны полностью: есть, что называется, где разгуляться” [187, с. 327]. Другая характеристическая черта, — конечно, “пустота” содержания: “математическим выражением нонсенса должен быть нуль” [335, с. 306]. Вспоминается замечание Н. И. Надеждина о поэме “Граф Нулин”: “Нулин — нуль во всем математическом значении этого слова”. Впрочем, нельзя забывать о том, что нуль — обратная сторона бесконечности: величины, обратные бесконечно малым — бесконечно велики.

“Неинтерпретируемость абсурда или, наоборот, возможность интерпретировать его как угодно, что одно и то же, суть проявления “признака художественности”. В истории литературоведческой науки постепенно сложилось мнение, что чем глубже текст, то есть чем больше в нем “слоев”, или уровней, и, стало быть, чем большему количеству интерпретаций он поддается, тем он художественнее, — и с этой бесспорной мыслью я совсем не склонен полемизировать. Приняв же ее, приходится действительно отдать пальму первенства литературе абсурда, допускающей практически бесконечное количество толкований. Условно говоря, **литература абсурда есть наиболее художественная литература в составе художественной литературы в целом...**”, — пишет современный исследователь [187, с. 372, 373].

Вспомним теперь приведенное в самом начале этого раздела определение О. А. Кривцуна: “артистизм — **квинтэссенция художественности**”.

Итак, приходим к выводу: артистизм в родстве с абсурдом; он противоречив и парадоксален; возможна предельно виртуозная форма, воплощающая предельно “пустое” содержание, могущее парадоксально обернуться бесконечным числом интерпретаций [286, с. 46–48].

В самом деле, о чем стихотворение Пушкина “Роза” (см. 2.2)? — О чем угодно, — но, быть может, не более чем о двух цветках.

Мне представляется, что в пушкинском наследии имеется произведение, особенно близкое к поэзии Лиры и Кэрролла, наиболее виртуозно воплощающее парадокс артистизма, — поэма “Домик в Коломне” (см. также 4.5). Эта близость проявляется не только в изоцирности и виртуозности формы (октавы) (сравните с тем, что пишет Е. Клюев о необходимости твердой формы для абсурдиста — см. выше), не только в “пустоте” содержания* и пародийности, но также и в отвращении к морализированию**: “...бессмысленная, но вполне закономерная в своем роде мораль сводит сюжет к абсурду” [379, с. 24].

Уже было сказано о том, что поэзии вообще свойственно воплощать противоречие. В поэме Пушкина этих противоречий особенно много: строфа, некогда служившая высокой поэзии (октавами написаны “Освобожденный Иерусалим” Тассо и “Неистовый Роланд” Ариосто) и анекдотический сюжет; сюжет — но постоянно прерываемый отступлениями; мораль — но бессмысленная [90; 379].

Уже самое начало поэмы должно озадачить внимательного читателя:

*Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву...*

Октава — **строфа** из восьми строк, определенным образом зарифмованных; четырехстопный ямб — **размер**. Октава, вообще говоря, может быть написана каким угодно (четырёх-

* Смутившей первых читателей; поэма “почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта” [15, с. 271].

** Кэрролл “не уставал повторять, что его сказки... возникли из желания “развлечь”... и что он не имел в виду никакого назидания” [187, с. 372].

пяти-, шести- стопным) ямбом, а может быть написана вообще иным размером*.

Сопоставлять размер и строфу абсурдно, Пушкин прекрасно это понимал, ведь еще в 1827 г., задолго до “Домика в Коломне”, он пишет: “*Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëte*” (безупречный сонет один стоит длинной поэмы — А. П.). *Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии... Что это значит? Можно ли сказать, что хороший завтрак лучше дурной погоды?*” (“Отрывки из писем, мысли и замечания”) [302, Т. 6, с. 17]. Сразу вспоминаются реплики из “Лысой певички” Ионеско: “Автомобиль ездит очень быстро, зато кухарка лучше стряпает... Лучше снести яйцо, чем потерять лицо!... Буря на море лучше оргий в морге!” [170, с. 42, 43].

В поэме сорок октав, из которых только половина посвящена истории бедной старушки и ее дочери, а другая половина — это постоянные отступления, посвященные то стихотворческой кухне, то истории молодой, прекрасной, но несчастливой графини, то новому дому, выстроенному на месте лачужки. Таким образом, в пределах единого текста реализуется и наличие сюжета (история Параша и Мавруши) и бессюжетность (отступления). История мнимой кухарки может быть увенчана моралью (пусть и **бессмысленной**), отступления не допускают решительно никакого нравоучения, — следовательно, мораль поэмы и существует, и не существует:

* Прекрасный пример находим у самого Пушкина, — октава, написанная хореем:

Узнают коней ретивых
По их выжженным таврам;
Узнают парфян кичливых
По высоким клубукам;
Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам;
В них сияет пламень томный —
Наслаждений знак нескромный.

Отрывок из Анакреона. 1835 г.

Стихотворение 1833 г. “Осень” — октавы, написанные шестистопным ямбом.

Да нет ли хоть у вас нравоученья? — Нет... или есть...

“Лучшая проба талантливости — писать ни о чем”, — замечает один из самых одаренных “наследников” Пушкина в поэзии Серебряного века М. А. Кузмин. Однако **писать ни о чем** не означает ли **писать обо всем**? “Пустота” (абсурдность) содержания не смыкается ли парадоксально с его предельной полнотой?*

Л. И. Вольперт пишет о пародийности “Домика” [90], однако что есть **пародия**? Пародия всегда предполагает игру противоположностей, — например, изложение низкого сюжета высоким стилем или высокого — низким. Современный автор пишет о том, что если поэма Пушкина — пародия, то это совершенно особенная пародия:

“...требует выяснения направленность пародии, ее позитивная программа. Выяснить же эту направленность оказывается не так-то просто. Для пародии на романтизм “Домику в Коломне” не хватает... романтизма... В пародии на самый жанр поэмы естественнее было бы взять высокий сюжет и осмеять именно его (такова “Тавриида”), иначе пародия неубедительна. В пародийно высоком изложении низкого сюжета (“анекдот, писанный октавами”) обязательны единство стиля и серьезность — в поэме нет и этого. **Создается впечатление, что автор задался целью пародировать всякий жанр и каждую мысль. Пародия оказывается необузданной...** Осмеяно и высокое (графиня), и низкое (вдова)...” [379, с. 26, 27].

В главе 1 в связи со стихотворением “В начале жизни школу помню я...” уже было процитировано высказывание С. Г. Бочарова, связавшего Пушкина с Ницше (проблема **дионисийства**). Еще один современный исследователь, В. Т. Фа-

* Сравните с суждением Р. Якобсона об “Онегине”: “Если мы вслед за внимательным Добролюбовым осознаем, что Пушкин вовсе не вкладывал в свои образы какой-то один смысл, то мы поймем тщетность бесконечных споров по поводу того, как интерпретировать смысловое многообразие романа эпистемологически — как богатство содержания или как отсутствие содержания...” [423, с. 222].

ритов, изучая концепцию вечного возвращения, обращается к проблеме “Пушкин и Ницше” [357, с. 151–160].

Размышляя о “Домике в Коломне”, можно проиллюстрировать еще один аспект проблемы “Пушкин и Ницше”. Поэт заглядывает в далекое будущее европейской мысли, предвосхищая Ницше и даже Ясперса: “Карл Ясперс считал, что истинно философский способ мышления похож на парение. Познающий дух должен не оставаться на месте, а ... парить. Бытие открывает себя духу только в том случае, если последний не связан...

Истинный — парящий — дух ничего не выбирает и не занимает позицию. Он всегда “в пути”... Поэтому он не может ничего предпочитать, и не может произнести окончательного слова о мире. Он парит не ради частичных истин, а во имя целостности — и это не совместимо ни с чем окончательным.

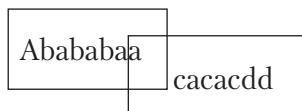
Если мы возьмем идею Ясперса и рассмотрим ее всерьез и непредубежденно, то увидим, что находимся в поле притяжения Ницше. Может ли “парящий” дух стать на сторону “истины и добра”? **Выбирать и становиться на сторону — не его дело:** то было бы концом парения” [422, с. 68, 69; см. также 420, с. 43–55].

Как поразительно это напоминает знаменитые и уже процитированные в главе 3 слова Пушкина о драматурге: “*Драматический поэт, беспристрастный, как судьба... не должен... хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине*”. Можно, конечно, возразить, что это сказано поэтом о драматургии, а “Домик в Коломне” — поэма. Однако драматургические потенции произведения проиллюстрированы, в частности, тем, что И. Ф. Стравинский превратил его в оперу.

Подобного рода “парение духа” и имеет место в поэме. Именно поэтому Е. С. Хаев пишет о **необузданности** пародии:

*Читатель, можешь там глядеть на всех,
Но издали и смейся то над теми,
То над другими. Верх земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми* [302, Т. 3, с. 413].

Одно из самых глубоких противоречий поэмы (шутка и серьезность) исследуется в работе А. И. Белоусова. Исследователь указывает на то, что в кульминации поэмы одна октава (XXXVI) — неполная: в ней семь строк! Более того, если составить схему рифмовки этой октавы и предыдущей, то получится:



Одна октава напоззла, наехала на другую! Октавы в поэме — космогонический и космологический принцип. Это плиты, глыбы, из которых составляется целое; и если одна плита наезжает на другую, то зданию грозит обвал... в произведении закодирован **образ разрушающегося здания** (шире — образ нарушенного порядка вещей). Дом, как известно, фундаментальнейшая парадигма пушкинского мира, и его разрушение — подлинная трагедия. Серьезное является в шутовском наряде, “труднейшее — растворенным в легкой шутке” [43].

В аспекте содержания “Домик в Коломне” комичен и представляет собой пародию; однако форма произведения кодирует трагический образ нарушенного порядка вещей; следовательно, поэма является воплощением острейшего противоречия. Итак, **подлинная трагедия** преподносится в форме **легкой шутки!**

А. И. Белоусов сравнивает поэму Пушкина с оперой Моцарта “Cosi fan tutte” (Так поступают все женщины) KV 588 (см. заключение гл. 3). Действительно, и в этой опере “все сказано формой, она и есть содержание”. Отметим, что и Моцарт очень любил пародии [217, с. 437–441], и ему было присуще удивительное искусство воплощения противоречий. Один из современников композитора вспоминает случай, имевший место во время посещения Моцартом семьи Иоганна Фридриха Долеса, кантора церкви Св. Фомы в Лейпциге, ученика И. С. Баха. Когда подошло время прощаться, хозяин попросил

Моцарта оставить на память хотя бы строчку, написанную его рукой. Тот потребовал лист нотной бумаги: “Получив, он разорвал его напополам, сел и стал писать — самое большее пять или шесть минут. Затем он вручил одну половинку листа отцу, а другую сыну. На первом был записан трехголосный канон длинными нотами, без подтекстовки. Мы спели по нотам, канон был превосходный, полный щемящей душу грусти. На втором листке также был трехголосный канон, но записанный восьмушками и тоже без слов. Мы спели и его; канон был веселым и очень потешным. Только после этого заметили, что их можно спеть вместе, и тогда все будет звучать на шесть голосов. Это привело нас в восторг.

— Теперь слова! — сказал Моцарт и написал под нотами на первом листе: *Lebet wohl, wir sehn uns wieder* (Прощайте, но мы увидимся вновь), а на втором: *Heult noch gar wie alte Weiber* (Ну поревите как старые бабы). Теперь мы должны были пропеть канон вновь, и невозможно описать, что за смехотворное и в то же время глубокое, вплоть до яростной решительности — а вместе с тем, наверное, возвышенно-комическое — действие он произвел на нас всех. И, если не ошибаюсь, произвел и на самого Моцарта. А затем, с несколько диковатым выражением лица, он внезапно произнес: “Adieu, дети мои!” — и был таков” [320, с. 112, 113].

В предыдущем разделе уже была процитирована пушкинская характеристика романтического искусства. **“Смешение родов комического и трагического...”**, — пишет Пушкин в 1825 г. в заметке “О классической трагедии” [302, Т. 6, с. 237].

Музыкальную природу пушкинской поэмы прекрасно слышал великий пианист Г. Г. Нейгауз: “Признаюсь, что ни один пианист еще не доставил мне такого наслаждения своими октавами, даже Гилельс в Шестой рапсодии, как Пушкин октавами “Домика в Коломне” [243, с. 131]. Отметим, что внезапные пушкинские отступления (например, о новом доме и пожаре — октавы X, XI, XII) производят точно такое же впечатление, как неожиданные минорные эпизоды в мажорных произведениях любимого поэтом Моцарта.

Удивительно, до какой степени выводы Е. В. Клюева, изучавшего классиков литературы абсурда Кэрролла и Лира, справедливы по отношению к поэме Пушкина: “Упорядоченность абсурда есть проявление его “литературности”. В этом смысле литература абсурда еще и наиболее “литературна” по сравнению со всей остальной. Она демонстративно литературна (“сделана”, “выстроена”, “структурирована”), так что литературность ее определенно показного свойства — и при этом часто издевательского: литература абсурда обращена прежде всего к самой литературе (воспроизводя ее в своем кривом зеркале) и только потом — к реальности... текст настойчиво пытается убедить нас в том, что он, дескать, “ни о чем”, в то время как на самом деле он — обо всем!” [187, с. 373, 374].

Ничто диалектически связано с **все**. Богослов В. Лосский называет Бога: “Поэт неба и земли” [212]. Бог — творец, он творит мир из ничего, ex nihilo. Атрибут Бога — бесконечность, а оборотная сторона бесконечности — ноль, ничто. Ноль и бесконечность неразрывно связаны друг с другом: величины, обратные бесконечно малым — бесконечно велики.

Один из христианских мистиков, немец Ангелус Силезиус, утверждает: “Бог есть ничто; Он не представляет собою ни Теперь, ни Здесь; И чем больше ты стараешься уловить Его, тем больше Он ускользает от тебя”. Другой немецкий мистик, Якоб Беме, пишет: “Любовь представляет собою Ничто, потому что, когда ты совершенно удалишься от того, что сотворено, от того, что видимо, когда сделаешься Ничем по отношению к природе и сотворенным существам, тогда ты обретешь себя в том вечном Едином, которое есть сам Бог и почувствуешь внутри себя высочайшую добродетель Любви... Величайшее сокровище для души — это перейти от Чего-то к тому Ничто, из которого могут родиться все вещи” ...Только когда мы становимся ничем, Господь может войти в нас...” [144, с. 325, 326].

Современный автор пишет: “Аналогами ноля в философии, религии являются Брахман, Дао, Великая пустота, Великое молчание, Абсолют. Большинство философий сходятся в том, что ноль и бесконечность — только разные грани одного и того

же — абсолютной бесконечности... творящие начала — это ноль и бесконечность (что в сущности одно)” [85, с. 393, 394].

Нельзя не вспомнить отзыв Н. И. Надеждина о поэме Пушкина “Граф Нулин”: “Если имя поэта... должно оставаться всегда верным своей этимологии, по которой означало оно у древних греков *творение из ничего*, то певец Нулина есть *rag excellence* поэт. Он сотворил чисто из ничего сию поэму... “Граф Нулин” есть нуль во всей мафематической полноте значения сего слова” [цит. по: 352, с. 171].

Эта философская проблема, — связь *все* и *ничто* (нуля и бесконечности), — имеет самое непосредственное отношение к интерпретации творчества Пушкина.

Вот как пишет об этом П. М. Бицилли: “Случай Пушкина, о котором Писарев сказал, что он *ничто*, нуль, пустое место, а Достоевский — что он *все*, всечеловек, — едва ли не единственный во всей истории литературы... В этих крайностях — разгадка пушкинской загадки. В известном смысле правы и Писарев, и Достоевский. Полнота всех качеств, абсолютное совершенство, “все” — есть ничто; плюс бесконечность равно минус бесконечности. Бог — круг, которого центр везде и окружность нигде, — равен нулю. Эти формулы мистического богословия выражают сущность божественности, поскольку ее идея доступна человеческому сознанию, ведающему только конечное, ограниченное, несовершенное. В *своей* сфере, сфере искусства, Пушкин — “бог”, как, по его же словам, Моцарт” [54, с. 373].

“Что такое в существе своем поэт?” — спрашивает Н. В. Гоголь.

Этот вопрос он формулирует в XXXI главе своей книги “Выбранные места из переписки с друзьями” (1847 г.). Глава называется “В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность” и содержит несколько блистательных страниц, посвященных Пушкину: “Зачем он дан был миру и что доказал собою? Пушкин был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, — что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условием также собственного личного ха-

рактера, как человека, но в независимости от всего; чтобы, если захочет потом какой-нибудь высший душевный анатомик разъять и объяснить себе, что такое в существе своем поэт, это чуткое создание, на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика, то чтобы он удовлетворен был, увидев это в Пушкине. Одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук...

Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватить из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся и одному себе только не находящий отклика... И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец...”* [119, Т. 8, с. 382–384].

Несомненно, эта особенность личности великого поэта связана с существовавшим в обществе того времени идеалом светского человека, — разностороннего дилетанта, *honnête homme*: “...культурное изобилие, к которому стремилось общество, участие в светском водовороте требовали от светского человека значительной приспособляемости и широкого диапазона ролей. От членов светского общества ожидался не только многообразный выбор костюмов, качеств, личностных характеристик и стилей языка на разные случаи жизни, от них требовалось также, чтобы они подстраивали и разговоры, и письма к характеру собеседника или корреспондента. Идефикс была бы серьезным недостатком разговора...” [347, с. 42].

Протеизм Пушкина, множество его масок и костюмов отражаются в облике его любимого героя, Онегина [302, Т. 4, с. 127, 128, 143]:

* Сравните: “Пушкин любил рядиться в чужие костюмы и на улице, и в стихах. “Вот уж смотришь — Пушкин серб или молдаван, а одежду ему давали знакомые дамы... В другой раз смотришь — уже Пушкин турок, уже Пушкин жид, так и разговаривает, как жид”. Эти девичьи воспоминания о кишиневских проделках поэта могли бы сойти за литературоведческое исследование” [2, с. 83].

*Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?
Уж не пародия ли он?*

...

*Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет иной?*

“Преодоление клише осуществляется за счет манипуляции ими всеми... Для классиков, как Гете и Пушкин, готовое слово, т. е. риторическая формула... — объект игровой манипуляции. Оно берется в руки, но, так сказать, к рукам не прилипает”, — замечает С. С. Аверинцев в работе “Гете и Пушкин” [7, с. 280, 281].

Итак, мысль высказана Гоголем очень отчетливо: “...звонкое **эхо... чуткое создание, на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика**”. Мысль тем более интересная, что сам Пушкин пишет то же в стихотворении “Эхо” (1831) [302, Т. 2, с. 274]:

*Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.
Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —*

*И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!*

Итак, совершенный поэт подобен эху, — или зеркалу. Еще Платон в десятой книге “Государства” сравнил труд поэта с отражательным свойством зеркала. *Разве может быть индивидуальность (“личность” — по Гоголю) у эха или у зеркала?* Что является сущностью зеркала и эха? — **Пустота.**

В 1821 г. Пушкин пишет эпиграмму, направленную против кого-то из критиков “Руслана и Людмилы” [302, Т. 1, с. 180] (курсив автора. — *Ред.*):

“Хоть, впрочем, он поэт изрядный,
Эмилий человек *пустой*”.
— “Да ты чем *полон*, шут нарядный?
А, понимаю: сам собой;
Ты полон дряни, милый мой!”

Пушкинистка Т. Г. Цявловская поясняет: “В первой редакции эпиграммы *Эмилий* назван: Людмилиин — намек на автора “Руслана и Людмилы” [302, Т. 1, с. 668]. Что это — обмолвка или завуалированное самораскрытие поэта?”

Можно соотнести все вышеизложенное с идеями современника Пушкина, великого английского поэта-романтика Джона Китса (1795–1821). Известно, как высоко Пушкин ценил Шекспира и как старательно учился у него (см. гл. 4). Китс тоже ценит Шекспира очень высоко, — за полноту отзывчивости, за умение все познать, во все проникнуть, все вместить в себя и одновременно — отречься от своего “я”. Китс называет это “негативной способностью”: “Поэт — самое непоэтическое существо на свете, ибо у него нет своего “я”: он постоянно заполняет собой самые разные оболочки. Солнце, луна, море, мужчины и женщины, повинующиеся порывам души, поэтичны и обладают неизменными свойствами — у поэта нет никаких, нет своего “я” — и он, без сомнения, самое непоэтическое творение Господа” [186, с. 242, 243]. Нечто подобное пишет о Шекспире Х. Л. Бор-

хес в новелле “Everything and nothing”: “... он предстал перед Господом и обратился к нему со словами: “Я, бывший всеу столькими людьми, хочу стать одним — собой. — И глас Творца ответил ему из бури: “Я тоже не я; я выдумал этот мир, как ты свои созданья, Шекспир мой, и один из призраков моего сна — ты, подобный мне, который суть все и никто” [64, с. 232].

“В отношении Шекспира часты и типичны космологические и богословские сближения”, — пишет Борис Пастернак о великом английском поэте [259, с. 275]. Применительно к Пушкину такого рода сближения тоже возможны. Мицкевич некогда написал о Пушкине: “Ты станешь Шекспиром, если судьба позволит” (см. эпиграф к 4.3).

Очень интересно задаться вопросом о причинах существования поэзии нонсенса. Быть может, одна из них — любовь людей к свободе. Абсурд, нонсенс — область свободы. Честертон пишет (“В защиту абсурда”), что абсурд родствен бегству (escape) — бегству в страну Свободы, где отсутствует принудительность классической логики. Еще Аристотель, ее создатель, заметил, что логика — это оковы (не случайно ведь говорят — железная логика). Абсурд, нонсенс — свобода, волшебство, чудо [283, с. 72–92].

Если подумать обо всем этом, то знаменитые строки пушкинского поэтического завещания

И долго буду тем любезен я народу

.....

Что в мой жестокий век восславил я Свободу..

можно понять как гимн не только политической, но и поэтической свободе, свободе духа, **жестoko** притесняемой в торгашеский, практический век, шествующий, по слову Баратынского, **железным** путем*.

*

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.

Евгений Баратынский. Последний поэт, 1835 г.

Это то самое **железо**, из которого создана **железная же логика!** Конечно, стремясь к этой свободе от логики и разума поэт приближается к области безумия, — в стихотворении 1833 г. “Не дай мне Бог сойти с ума” он “без обвиняков заявляет: я был бы рад расстаться с разумом...” [108, с. 221]. В разделе 2.1 уже было сказано о том, что осенью 1833 г. были созданы еще два произведения с героями-безумцами — “Пиковая дама” и “Медный всадник”.

Этот аспект его поэзии чутко распознал уже процитированный выше Н. И. Надеждин; в статье “Литературные опасения за будущий год”, написанной в конце 1828 г., он изобретает фигуры скептика Никодима Надоумко и безнадежного романтика Тленского. Первый прямо обвиняет современную поэзию и в первую очередь Пушкина в безумии: “По несчастью, безумие нынешних поэтов есть настоящее, беспримесное безумие [239, с. 52].

*Там суетливый еж в ливрее,
Там рак верхом на пауке,
Там череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке.
Там мельница в мундире пляшет,
И крыльями трещит и машет.*

Показателен и отзыв Надеждина о “Домике в Коломне”, содержащий все тот же упрек в **пустоте содержания**: “Что сказать о “Домике в Коломне” Пушкина? Мы не умели объяснить себе, каким образом нашему опытному, счастливому поэту могла прийти на ум работа столь непоэтическая? Прочитав сию странную пьеску, не отличающуюся ни затейливостью изобретения, ни даже удачным изложением, которое иногда прикрывает собой внутреннюю пустоту содержания, невольно повторить заключение, довольно искренно высказанное самим поэтом... К сожалению, мы должны признаться, что “Домик в Коломне” несравненно ниже “Нулина”: это отрицательное число с минусом! ... [Там же, с. 341, 342].

5.3. К проблеме “Пушкин и Юнг”: “*Душа в заветной лире*”

Европейская культура нового времени антропоцентрична: в центре ее — человек, мыслимый как единство тела и души. Христианские мыслители утверждают превосходство бессмертной души над смертным телом. Каким же образом душа может быть воплощена в искусстве?

Один из возможных ответов таков: душа может быть осмыслена как некое драматическое действо. Вспомним, например, характерную авторскую декларацию из романа Г. Гессе “Степной Волк” (1927): “...в действительности никакое Я, даже самое наивное, не являет собой единства, но любое содержит чрезвычайно сложный мир, звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, наследственных черт и возможностей... Обман основан на простом перенесении. Телесно любой человек есть единство, душевно — никоим образом. Также литературное творчество, даже самое утонченное, по традиции неизменно оперирует с мнимо целостными, мнимо обладающими единством личностями. В существовавшей доселе словесности специалисты и знатоки превыше всего ценят драму, и не без основания, ибо она предоставляет (или могла бы предоставить) наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества, — если бы только этому не противоречила грубая видимость, обманным образом внушающая нам, будто коль скоро каждое отдельное действующее лицо драмы сидит в своем неоспоримо единократном, едином, замкнутом теле, то оно являет собой единство... Тот, кто попробует взглянуть с этой стороны на “Фауста”, увидит Фауста, Мефисто, Вагнера и всех прочих как единство, как сверх-лицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным через притчу нечто от подлинной сути души...” [111] (перевод приведенного выше фрагмента с немецкого принадлежит С. С. Аверинцеву и взят из его работы: [3, с. 130, 131]).

Итак, согласно Гессе, драматическое произведение, в котором действуют **несколько** персонажей, представляет собою

некое **единство**, но единство **множественное**. Различные персонажи — это **разные** стороны **единой** души. Драма представляет собой, таким образом, подвижное диалектическое единство **множественности** и **цельности**.

С. С. Аверинцев обращает внимание на тесную связь, существующую между этой мыслью писателя Г. Гессе (1877–1962) и идеями его современника, философа К.-Г. Юнга (1875–1961): “Присущее учению Юнга понимание индивидуальной душевной жизни как некоей внутренней драмы со множеством персонажей... осмысливается у Гессе как принцип поэтики, переводится в теоретико-литературное измерение” [3, с. 130].

Известно, что Юнг был одним из наиболее выдающихся последователей Фрейда и начинал как его ученик. Может быть, Гессе заимствует эту идею непосредственно у Фрейда (известно, что он внимательно изучал труды Фрейда и высоко их ценил). Вот что пишет Фрейд в работе 1907 г. “Поэт и фантазия”: “Психологический роман, пожалуй, обязан своими особенностями стремлению современного писателя посредством самонаблюдения расщепить свое “Я” на множество частных “Я” и соответственно во многих героях персонифицировать конфликты своей душевной жизни” [377, с. 165].

Итак, по Гессе, **драма есть самое высокое искусство, потому что только она способна передать “нечто от подлинной сути души”**.

К аналогичным выводам приходит великий поэт и замечательная пушкинистка А. А. Ахматова. В работе, посвященной трагедии Пушкина “Каменный гость”, она пишет: “...внимательный анализ “Каменного гостя” приводит нас к твердому убеждению, что за внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными лирическими переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом. Перед нами — **драматическое воплощение внутрен-**

ней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта” [31, с. 125, 126].

Это было написано в 1947 г. Десять лет спустя Ахматова вернулась к своему исследованию и написала Дополнения, в частности, следующее: “...в “Каменном госте” **Пушкин как бы делит себя между Командором и Гуаном...**” [Там же, с. 131].

Супруга великого поэта Н. Я. Мандельштам вспоминает о том, как задолго до работы о “Каменном госте”, в предвоенные годы, Ахматова собиралась написать работу о трагедии “Моцарт и Сальери”. Замысел этот был в высшей степени необычным: Ахматова хотела доказать, что Пушкин ассоциировал себя не с Моцартом, но с Сальери.

О. Э. Мандельштам оспорил это мнение. Он сказал: “В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери”. Это решило судьбу статьи — Ахматова от нее отказалась” [222, с. 177].

Более двадцати лет спустя, в Дополнениях к работе о “Каменном госте” она замечает: “В какой-то мере все первые персонажи маленьких трагедий Пушкина чем-то похожи друг на друга. Гуан, Моцарт и Альбер — это один и тот же человек в разных костюмах и в разных положениях. Они веселы, добры, беспечны, благородны... но Моцарт, кроме того, одарен несравненным талантом” [31, с. 127].

Кроме того: “Что Пушкин и в Моцарта вложил много самого себя, в этом, кажется, никто не сомневается. Позволю себе привести еще один очень характерный пример: “*А я и рад: мне было б жаль расстаться С моей работой*”, — говорит Моцарт о своем только что законченном Requiem`е (26 октября 1830 г., Болдино). “*Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи*”, — говорит почти одновременно Пушкин о только что законченном “Онегине” (стихотворение “Труд”, 1830, Болдино)” [29, с. 190]. Таким образом, если первоначальный замысел Ахматовой состоял в том, чтобы сблизить Пушкина с Сальери, то теперь она сближает его также и с Моцартом, — **делит Пушкина** между Сальери и Моцартом.

Автор позволит себе привести еще один аргумент по образу ахматовского. Стихотворение “Труд” датировано 26 сентя-

бря 1830 г. За день до завершения “Моцарта и Сальери” (26 октября 1830 г.) Пушкин пишет стихотворение “*В начале жизни школу помню я...*” (24–25 октября) (см. гл. 1), в котором есть такие строки [59, с. 257–275]:

*Все наводило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слезы вдохновенья,
При виде их, рождались на глазах...*

Это прекрасное стихотворение многие пушкинисты рассматривают как автобиографическое. Если это действительно так, то заметим, что “*слезы вдохновенья*” Пушкин отдает Сальери, который говорит в первом монологе:

*Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, забыв и сон, и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья...*

Действительно, если “Каменный гость”, — это **драматическое воплощение внутренней личности Пушкина (который делит себя между Командором и Гуаном)**, то почему этого нельзя сказать о трагедии “Моцарт и Сальери”, законченной болдинской осенью почти одновременно с “Каменным гостем”? Еще в 1917 г. пушкинист М. Гершензон во вступительной статье к отдельному изданию трагедии Пушкина заметил: “Пушкин сам был Моцартом — в искусстве — и он знал это, но во всем другом он был Сальери — и это он тоже знал, это он мучительно чувствовал каждый день...” [106].

Пушкин был великим поэтом и Пушкин был светским человеком, “невольником чести”. Стоит поразмыслить о том, почему, — менее чем через год после создания сонета “Поэту”, в котором так отчетливо сформулирован завет “*ты царь: живи один...*”, — он женится и оказывается вынужденным жить в Петербурге и, в качестве супруга первой красавицы, стать придворным, — что, в конце концов, его и погубило. Не была ли это та помрачающая разум страсть, изображение которой Пушкин так ценил у Расина, и которую он сам так совершенно воплотил в своих произведениях? “Она улыбкою

своей поэта в жертвы пригласила”, — так определил эту ситуацию современник и знакомый Пушкина, Баратынский, в стихотворении “Новинское” (1841), посвященном Пушкину [33, с. 197].

Поэт предвидел возможность такого развития событий! Еще в апреле 1830 г., много раньше официального бракосочетания, которое состоялось 18 февраля 1831 г., он писал будущей своей теще Н. И. Гончаровой: *“Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад”* [302, Т. 9, с. 300]. Итак, Пушкин прекрасно понимает, чем может закончиться для тридцатилетнего холостяка женитьба на юной красавице, — и тем не менее все-таки женится! Не является ли трагедия “Моцарт и Сальери” (которую замечательный русский мыслитель С. Булгаков назвал “диалогом, по духу примыкающим к самым вещим диалогам Платона”) [307, с. 295] свидетельством этого примечательного **раздвоения личности?** — Ведь для **диалога** совершенно необходимы **две** стороны!

Если теперь еще раз вспомнить мысль Г. Гессе, в соответствии с которой персонажи драмы суть не что иное, как **различные** стороны **единой** души, то станет ясно, что не только “Каменный гость”, но и другие “маленькие трагедии”, быть может, суть **драматические воплощения внутренней личности Пушкина**, — личности живой, изменчивой, мятущейся, **противоречивой**, разрывающейся между стремлением к успеху (славе) и верностью собственному гению (или — между служением людям, которые ведь и создают славу, и служением Богу, — *“велестью Божью, о муза, будь послушна”*), между любовью к женщине и любовью к поэзии, между стремлением к свободе и обязанностью творить, непреложной для подлинно одаренного человека.

Вот что пишет российский литературовед первой трети XX в., фрейдист И. Д. Ермаков: “Моцарт и Сальери — две сущности одной и той же человеческой души, две стороны, может быть, самого Пушкина.

И драма эта имеет как бы пророческий характер для поэта, открывшего задолго до смерти, отчего он погибнет. Моцарт-Пушкин погиб от прислушивающегося к пересудам Сальери; огненное начало в Пушкине угасло, заглушенное людской пошлостью... Пушкин дал нам в своей драме момент из жизни Сальери, когда счастье было для него возможно и когда этого счастья он мог бы достигнуть путем отречения от себя” [155, с. 83, 84].

Итак, можно предположить, что Моцарт и Сальери — противоположные, противоборствующие стороны единой сущности, — воплощают, согласно Гессе, **нечто от подлинной сути души**. Причем как бы ни интерпретировать эти начала, — гордость и смирение, труд и вдохновение, или как-нибудь еще (интерпретаций может быть много), — трагизм ситуации состоит в том, что начала, которые должны были бы гармонически дополнять друг друга, противоборствуют, и этот поединок оказывается гибельным для одного из них.

Понятно, что простейший случай в пределах обсуждаемой нами концепции Гессе–Юнга–Фрейда — это моделирование душевной жизни как драмы с **двумя** персонажами*.

Трагедия “Моцарт и Сальери” и представляет собой такую простейшую бинарную (двойственную) структуру (**сонатную форму**) [292, с. 488–500] (см. 2.3). Этот простейший случай может быть смоделирован математически, и математическая модель позволяет понять, почему в пропорциях произведения может проявиться золотое сечение (см. Математическое приложение 1). Разумеется, простейший случай не исчерпывает всех возможностей, однако случаи трех, четырех и более персонажей существенно более сложны для анализа. Ведь даже в такой старинной и хорошо разработанной науке, как классическая механика, задача двух тел имеет общее решение, а задача трех тел — уже нет!

* Еще главный герой “Фауста” восклицает:

Ах, две души живут в большой груди моей,
Друг другу чуждые, — и жаждают разделенья.
Перевод Н. Холодковского

Мысль о том, что душевная жизнь может быть смоделирована как некий конфликт двух противоборствующих начал можно связать с одним из центральных понятий философии Юнга, — с понятием архетипа. Вот что сам Юнг пишет об архетипе: “Раз человеческое тело представляет собой целую галерею органов, у каждого из которых своя долгая история эволюции, логично было бы ожидать такого устройства и от разума. Последний не может не иметь предыстории, коли она была у тела, в котором разум обитает. Говоря о “предыстории”, я вовсе не имею в виду, что разум развивается, соотносясь с прошлым посредством языка и других традиций культуры. Я имею в виду биологическое, неосознанное развитие ума в доисторическую эпоху наших древних пращуров, психика которых еще не далеко ушла от животных. Эта неизмеримо древняя психическая материя образует основу нашего разума подобно тому, как структура нашего организма повторяет общие анатомические черты млекопитающих... Биолог прибегает к сравнительной анатомии, и психотерапевту тоже требуется своего рода “сравнительная анатомия психики”...” [417, с. 65].

Эти “останки древности” Юнг и называет “архетипами” или “первообразами”: “Термин “архетип” часто понимают неправильно — как означающий некоторые вполне определенные мифологические образы или сюжеты. Таковые, однако, суть лишь осознанные представления, и было бы нелепо полагать, что они с их изменчивостью могут передаваться по наследству. Архетип проявляется в тенденции формирования этих представлений вокруг одной центральной идеи: представления могут значительно отличаться деталями, но идея, лежащая в основе, остается неизменной. Существует, например, много представлений о **братской вражде**, но сама идея не меняется” [Там же, с. 66].

В другой своей работе Юнг пишет: “Первобытный образ, или архетип, это некие очертания демона, человека, или процесса, которые постоянно возрождаются в ходе истории и возникают там, где творческая фантазия свободно себя выражает” [418, с. 26].

“Некие очертания... процесса, **которые постоянно возрождаются в ходе истории...**”. Можно ли представить себе что-либо более фундаментальное, более распространенное, более типичное, более **часто возрождающееся в ходе истории** чем ситуация **конфликта**, борьбы, поединка, противоборства? — Едва ли.

Приведем два взятых наугад высказывания, иллюстрирующих нашу проблему. Гераклит (см. 4.1): “Должно знать, что война общепринята, что вражда — обычный порядок вещей, и что все возникает через вражду и заимообразно (за счет другого)” [371, с. 201]. Шлейермахер: “Весь этот телесный мир... представляется наиболее осведомленным и созерцательным из вас вечно продолжающейся игрой противоположных сил” [402, с. 50].

“Архетипы — это не сами образы, а схемы образов... Словами Юнга, архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику... Его форму Юнг сравнивает с системой осей какого-либо кристалла, которая до известной степени преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладая вещественным бытием”, — поясняет С. С. Аверинцев [8, с. 68–71].

Итак, архетип — это не образ, а только схема образа, не содержание, а только **форма!** В частности, в случае конфликтного взаимодействия двух начал это может быть **сонатная форма**, — феномен, сближающий литературу (в частности, драматургию), музыку и философию (см. 2.3). Сонатная форма представляет собой весьма общую структурную схему взаимодействия двух различных конфликтующих начал, изменяющихся в процессе этого взаимодействия. **Можно предположить, что сонатная форма имеет архетипическую природу: идея, лежащая в основе этого архетипа, — единство и борьба противоположностей** (не случайно сам Юнг в качестве примера приводит “братскую вражду”).

В терминологии Фрейда, разделившего психику на Я, сверх-Я и Оно, вместилищем архетипов является Оно (Id). Современный исследователь указывает на его **дологическую природу**, в частности, на то, что в нем могут **сосуществовать**

противоположности: “...в когнитивном плане она (эта часть психики. — А. П.) довербальна, выражая себя в образах и символах. Она дологична, не имеет понятия о времени, морали, ограничениях или о том, что противоположности не могут существовать. Фрейд назвал этот примитивный уровень познания, продолжающий жить в языке сновидений, шуток и галлюцинаций, **первичным процессом мышления**. Id полностью бессознательно, но его существование и власть могут быть выведены, тем не менее, из **дериватов** — мыслей, действий и эмоций” [219, с. 45].

Итак, по Юнгу, ДУША — ТЕАТР. Но каков простейший вид театра? — Конечно, театр ДВУХ актеров. — Почему двух? — Потому что только в этом случае возможно смоделировать КОНФЛИКТ, противостояние, противоборство. Для конфликта нужны самое меньшее два действующих лица (разумеется, их может быть и больше). Сонатная форма в музыке и представляет собой такой театр двух актеров; воплощением этого явления в области философии является гегелевская диалектика, центральные идеи которой — единство — борьба противоположностей и процессуальность истины (см. 2.3).

Итак, сонатная форма есть театр двух актеров: “... в эпоху барокко на первый план выдвигается театрально-зрелищный принцип; искусство барокко **драматично по своему духу и драматургично по принципам построения произведения**, будь то спектакль или поэма, роман или архитектурный ансамбль, картина или скульптурная группа. В эту эпоху возникают новые формы музыкально-драматической композиции — опера и оратория” (выделения автора. — *Ред.*) [137, с. 163].

Сонатная форма представляет собою не что иное, как воплощение ДИАЛЕКТИКИ в материале МУЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРЫ, проявление глубинного единства музыки, литературы и философии, принадлежащих одной эпохе [389; см. также: 275, с. 255–273]. **Архетипичность сонатной формы** (т. е. укорененность ее в самых глубинных, наиболее древних пластах человеческой психики) позволяет объяснить ее чрезвычайную распространенность: речь идет не только о музыке и литерату-

ре. Музыковед Ю. Н. Холопов связывает ее с наиболее общими принципами риторики [384], искусствовед Г. С. Дунаев отмечает ее родство с драматургией пластических искусств [151, с. 224]. Возможно, сонатная форма воплощает **глубинное единство различных типов мышления***.

Драматургия Пушкина — трагическая. Однако, размышляя об этом трагизме, можно вспомнить мысль высоко ценимого Пушкиным Баратынского: “Выразить чувство значит разрешить его, значит овладеть им. Вот почему самые мрачные поэты могут сохранить бодрость духа” [32, с. 210]. Об этой, говоря современным языком, **психотерапевтической** сущности искусства, Баратынский в 1832 г. написал замечательное стихотворение “Болящий дух врачует песнопенье” [33, с. 167]:

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.

Причем “душа певца, согласно излитая” зачастую воплощается именно в драматической форме! Речь идет об очень общей закономерности, потому что нечто подобное можно сказать не только о Пушкине, но и о Моцарте, Байроне, Гете. “Ему нужно было только воплотить в различных образах какой-нибудь драмы то, что таилось в противоречивых настроениях его души, расщепить свое я на отдельные характеры, и основы соответствующей драмы были готовы”, — пишет Г. Аберт о Моцарте [1, Ч. 2, кн. 1, с. 19]. “Строго говоря, Пушкин в “Каменном госте” сделал для своего героя то же, что Гете сделал для народного мифа — “Фауст” и Байрон для своего Фауста — “Манфреда”... Полагаю, что и Гете уступил своему герою большую часть своей души и биографии”, — замечает А. Ахматова [31, с. 133].

* “Риторические функции могут проявляться на различных уровнях (например, ими охватывается сонатная экспозиция, и вся сонатная форма в целом). Далеко идущее совпадение функций разделов в риторике и частей музыкальной формы свидетельствует о глубинном единстве различных и, казалось бы, далеких друг от друга типов мышления” [384, Т. 5, с. 891].

Вспомним также и о том, что в цитате, приведенной в начале работы, Гессе иллюстрирует свою мысль, обращаясь именно к “Фаусту” Гете.

Итак, в свете вышесказанного, знаменитая пушкинская формула “*душа в заветной лире*” наполняется неожиданно конкретным содержанием.

Обратившись к области **психотерапии** (“душа **певца**, согласно излитая, разрешена от всех своих скорбей”), нельзя не вспомнить об одном из последователей Фрейда, итальянце Роберто Ассаджолли (1888–1974), разработавшем концепцию **психосинтеза**. Что есть психосинтез? В его основе лежит представление о душевной жизни как драме со множеством персонажей. Персонажи называются **субличностями**. Каждая из субличностей — часть целого, подобно тому, как каждое из действующих лиц — **часть** драмы.

Цель психосинтеза, по словам Ассаджолли, “состоит в том, чтобы высвободить, точнее, помочь высвобождению энергий высшего Я. Для этого нужно прежде всего способствовать интеграции, объединению индивида вокруг личного я...” [27, с. 187]. Согласно психосинтетической концепции, “я” не является ни пассивным зрителем, ни актером. “Я” — это режиссер-постановщик представления, отвечающий за его качество, современность и чуткое руководство. Психосинтез основан на той фундаментальной предпосылке, что мы являемся целым, а не частью; тем самым мы являемся учителями и психотерапевтами своих частей [Там же, с. 224].

Один из последователей Ассаджолли, Пьеро Феруччи, пишет: “В процессе психосинтеза личность переходит из состояния разноголосой толпы противоречивых тенденций в состояние гармоничного целого, осмысленно организованного вокруг единого центра — “я”... Углубляя знакомство с субличностями, мы стремимся снова стать единым целым, а не распасться на множество противоборствующих суб-“я” [Там же, с. 69, 73].

Почему это необходимо? — Потому, что подмена целого частью, односторонность — помеха на пути саморазвития: “Все это подводит нас к рассмотрению самой большой и, пожалуй,

самой общераспространенной опасности на пути саморазвития: односторонности. Когда мы развиваем какую-то одну свою часть в ущерб остальным, — будет ли это тело, чувства, “духовность” или что-то еще, — часть эта наделяется властью, которая ей не принадлежит по праву. Она может обрести демонические черты и превратить нас в ограниченных или даже фанатичных существ” [Там же, с. 57].

Все это удивительно близко мыслям Пушкина. Еще в 1826 г., задолго до болдинской осени, в письме Катенину Пушкин замечает: “*Односторонность есть пагуба мысли*” [302, Т. 9, с. 212]. Не только мысли! Односторонность может привести к фанатизму и демонизму. Младший современник и собеседник Пушкина, Н. В. Гоголь, пишет в “Выбранных местах из переписки с друзьями”: “Односторонние люди и притом фанатики — язва для общества... они уверены, что весь свет врет и они одни только говорят правду... Односторонний человек самоуверен; односторонний человек дерзок; односторонний человек всех вооружит против себя” (см. 2.1).

Можно предположить, что персонажи “маленьких трагедий” — субличности автора. Многие из них односторонни и **демоничны** — например, Барон из “Скупого рыцаря”, или Лаура и Дон Гуан из “Каменного гостя”. Действительно, доминирующая страсть Барона — скупость, а Лаура и Дон Гуан из “Каменного гостя” — воплощенная ветреность. Они живут исключительно настоящим — прошлое и будущее для них почти не существуют. Именно так можно понять разговор Лауры и Карлоса о Гуане (и о будущем Лауры):

Дон Карлос: ...Так ты его любила.

(Лаура делает утвердительно знак). Очень?

Лаура: Очень.

Дон Карлос: И любишь и теперь?

Лаура: В сию минуту? Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. Теперь люблю тебя...,

а также ответ Дон Гуана на вопрос Доны Анны: “*Сколько бедных женщин Вы погубили?*” — “*Ни одной доньне из них я не лю-*

бил”. Дон Гуан произносит это в последней сцене трагедии, а в первой ее сцене он говорит, вспоминая об Инезе: *“Бедная Инеза! Ее уж нет! Как я любил ее!”*

Конечно, можно подумать, что Лаура и Гуан лицемерят, но вполне можно предположить, что они просто всецело принадлежат текущему мгновению, живут в настоящем (но не в прошлом и не в будущем): Лаура **в сию минуту** действительно любит только Дона Карлоса, Дон Гуан, влюбившись в Дону Анну, действительно не помнит ни об Инезе, ни о Лауре, — но минута проходит и ситуация совершенно изменяется. Можно предположить также, что и Дона Анна — очередная жертва Дон Гуана, что после нее *“были бы другие”*.

Понятно, что такая приверженность настоящему без оглядки на прошлое и без заботы о будущем есть **односторонность**. Лаура и Дон Гуан умеют ЖИТЬ В НАСТОЯЩЕМ. Оба — одного поля ягоды и достойны друг друга. Недаром их связывает не только любовь, но и дружба (*“друг ты мой”* — так обращается Лаура к Гуану; в другой раз она говорит о нем: *“Мой верный друг, мой ветреный любовник”*). О ней самой можно было бы сказать то же самое: Гуану она *“ветренная любовница”*, но — *верный друг*.

Односторонность демонична: *“милый демон”* — говорит Карлос о Лауре; *“суций демон”* — говорит Анна о Гуане. Действительно, в этом упоении настоящим, без оглядки на прошлое, без мысли о будущем, — есть что-то нечеловеческое. И Барон в *“Скупом рыцаре”* говорит о себе: *“Как некий демон отселе править миром я могу”*. Заметим, что, размышляя об односторонности, Ассаджолли тоже пользуется термином *“демонизм”*.

Вспомним еще раз слова Ахматовой: **“...в “Каменном госте” Пушкин как бы делит себя между Командором и Гуаном...”** (точно так же в *“Моцарте и Сальери”* он как бы делит себя между Сальери и Моцартом). В самом деле, по словам Ахматовой, *“Каменный гость” это драматическое воплощение внутренней личности Пушкина*. А Пушкин болдинской осенью 1830 г., накануне женитьбы, находился в состоянии интен-

сивного развития, — он эволюционировал, развивался, — от Дон Гуана к Командору. Дон Гуан (ветреник и соблазнитель) — его прошлое, Командор (ревнивый супруг) — будущее. Кто-то из мемуаристов вспоминает, что Ахматова в поздние годы говорила: “Я давно живу на свете и часто видела, как люди превращались в свою противоположность”. Трагедия “Каменный гость” и представляет собой не что иное, как запечатление этого процесса. Вспоминается любимый Пушкиным Паскаль: “Не в том величие, чтобы достичь одной крайности, а в том, чтобы, одновременно касаясь обеих, заполнить все пространство между ними” [200, с. 170].

В продолжение своей жизни Пушкин сильно изменился. Вот что пишет вскоре после гибели поэта хорошо его знавший В. А. Жуковский: “Он сам про себя осудил свою молодость и произвольно истребил для самого себя все несчастные следы ее. Что же из сего следует заключить? Не то ли, что Пушкин в последние годы свои был совершенно не тот, каким видели его впервые?” [158, с. 498, 499]. Болдинская осень — время особенно интенсивных перемен, завершение одного этапа жизни и вступление в другой. А. А. Ахматова утверждает: “...в трагедии “Каменный гость” Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного..” [31, с. 125].

М. Н. Виролайнен пишет: “ ...в 1830 году, в Болдине, накануне женитьбы, обремененный внутренними проблемами и внешними обстоятельствами,.. Пушкин сосредоточенно думал о счастье, искал путей к нему в мире, постоянно свидетельствующем о его невозможности” [83, с. 191, 192].

В чем же секрет счастья? Может быть, именно в многосторонности, гармонии, равновесии противоположного? Между счастьем и несчастьем такая же разница, как между прекрасным обликом и карикатурой. Прекрасный облик характеризуется равновесием, балансом частей; карикатура возникает, когда какая-либо одна черта преувеличивается или преуменьшается, — художник рисует, например, слишком большой нос или слишком маленькие глаза. Счастье родственно прекрасному, демонизм односторонен и, тем самым, карикатурен. Старший

современник Пушкина Гете отмечает в романе “Избирательное сродство”: “Человеку нужна какая-то доля извращенности, чтобы заниматься карикатурами и пародиями” [115, Т. 6, с. 369].

“Доселе он я — а тут он будет мы”, — писал Пушкин 29 сентября 1830 года о предстоящей женитьбе. Всякий подлинный переход от одного качества бытия к другому требует совершения особого акта, аналогичного обряду очищения”, — замечает М. Н. Виролайнен [83, с. 190]. Можно предположить, что болдинское творчество, и в первую очередь создание “маленьких трагедий”, явилось именно такого рода актом. Его можно интерпретировать как акт психосинтеза, гармонизировавший личность поэта, сочетающий противоположности в единство.

24 февраля 1831 г. Пушкин пишет П. А. Плетневу: “Я женат — и счастлив; одно желание мое, чтоб ничего в жизни моей не изменилось — лучшего не дождусь. Это состояние для меня так ново, что, кажется, я переродился” [302, Т. 10, с. 20].

В главе 1 шла речь о болдинском стихотворении 1830 г. “В начале жизни школу помню я...”, написанном одновременно с “маленькими трагедиями”. “Если процесс понимания Пушкина имеет свой сюжет, то он имеет, можно сказать, и свой нерв, и вот представляется, что этот нерв был вскрыт одним эпизодом как будто побочным — репликой Константина Леонтьева на пушкинскую речь Достоевского (1880). Против Пушкина пушкинской речи Леонтьев выставил образ, совсем на него не похожий: прекраснодушная проповедь Достоевского неприложима “к многообразному — чувственному, воинственному, демонически-пышному гению Пушкина”... Языческим назвал леонтьевский образ Пушкина Франк... “Языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин”, — так излагает Леонтьева Франк... Итак, **смиранный христианин** и **страстный язычник** — очень грубая... схема, но в этих грубых пределах Франк обобщил их спор и наметил то, что мы называем — **объем**”, — пишет С. Г. Бочаров [66, с. 230, 231, 239]. Не назвать ли “смиранный христианин” и “страстного язычника” субличностью Пушкина?

5.4. Фрактальность в поэзии

5.4.1. Понятие фрактальности.

Масштабная инвариантность

В конце XX в. в физике появились понятия “фрактал” и “фрактальность”. Термин “фрактал” был предложен американским ученым Б. Мандельбротом, автором известной книги “Фрактальная геометрия природы” [430]. **“У природы фрактальное лицо”**, — пишет Мандельброт. “Естественные фракталы — береговая линия, снежинки, броуновские кривые (т. е. траектории частиц, осуществляющих броуновское движение. — А. П.)... Все рассмотренные выше фракталы обладают свойством масштабной инвариантности (скейлинг)..” [374, Т. 5, с. 371].

Что такое масштабная инвариантность? — Это подобие целого и части, повторение свойств целого в свойствах части. Этот раздел книги будет посвящен исследованию масштабной инвариантности в поэзии.

Бенуа Мандельброт дал такое определение фрактала: “Фракталом называется структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому”.

В частности, бесконечное множество обладает свойством фрактальности, поскольку часть его — это тоже бесконечное множество (именно этим оно и отличается от конечных совокупностей) [167, Ч. I, с. 87] (см. Математическое приложение 4). Очень старая, восходящая к Платону (а возможно, еще более древняя) философская доктрина микрокосма и макрокосма, подобия человека и Вселенной, родственна идее фрактальности. “И природа, и человек бесконечны; и по бесконечности своей, как равно-мощные, могут быть взаимно частями друг друга, — скажу более, могут быть частями самих себя, причем части равно-мощны между собою и с целым. Человек — в мире; но человек так же сложен, как и мир. Мир — в человеке; но и мир так же сложен, как и человек... Человек есть бесконечность... Человек есть сумма Мира, сокращенный конспект его; Мир есть раскрытие Человека, проекция его. Эта мысль о Человеке как микрокосме бесчисленное множество раз встречается

ся во всевозможных памятниках религии, народной поэзии, в естественнонаучных и философских воззрениях древности. Она же — один из основных мотивов поэзии всех стран и народов и во всяком случае коренная предпосылка лирики”, — пишет П. Флоренский [365, Т. 3 (1), с. 441, 442)].

Вот какой вид принимает эта доктрина в размышлениях психотерапевта С. Грофа: “Взаимосвязь между Безусловным Сознанием и его частями необычна, сложна и не может быть понята с точки зрения привычного мышления и обычной логики. Наш здравый смысл говорит нам, что часть одновременно не может быть целым и что целое, будучи составленным из частей, должно быть больше, чем любая из его составляющих. Но в контексте Вселенной отдельные единицы сознания превосходят самобытность и различия, оставаясь по сути тождественными и своему истоку и друг другу. Их природа парадоксальна — они одновременно и целое, и части” [128, с. 177] (такова бесконечность; часть ее — это тоже бесконечность! — см. Математическое приложение 4).

В главе 3 шла речь о творческом развитии Гете и Пушкина, и была изложена гегелевская концепция образования: образование есть краткое повторение истории культуры в пределах отдельной жизни. Аналогичная мысль воплощена в **биогенетическом законе** немецкого естествоиспытателя Эрнста Геккеля (1866 г.): онтогенез (развитие индивида, отдельной особи) есть быстрое и краткое повторение филогенеза (истории развития вида). Ясно, что закон Геккеля, относящийся к биологическому развитию организма, вполне аналогичен (изоморфен) гегелевской концепции образования, относящейся к духовному развитию человеческой индивидуальности. Эта закономерность фрактальна: часть (отдельный человек) в некотором смысле аналогична целому (человечеству) (сравните с мыслью П. Флоренского, изложенной выше) [279, с. 13–33].

Еще один пример. В разделах 2.3 и 5.1 шла речь об истории европейской музыки, увиденной как бы с высоты птичьего полета, — в целом: от нескольких ладов средневековья через эпоху мажора и минора, мыслимых как противоположности, — к ато-

нальной музыке. Нечто подобное можно увидеть, если обозреть подобным образом творческий путь Пушкина, Моцарта, Гете, Леонардо. Каждый из них двигался от различия и противопоставления противоположностей, — трагического и комического, возвышенного и низменного, мужского и женского, — к их загадочному и бездонно глубокому синтезу, достигнутому в поздних финальных произведениях (“Иоанн Креститель” Леонардо, “Волшебная флейта” Моцарта, “Медный всадник” Пушкина, вторая часть “Фауста” Гете).

Можно указать пример **фрактальности** применительно к пушкинскому наследию в целом. Это упомянутое в главе 1 стихотворение 1830 г. “*В начале жизни школу помню я...*”, иллюстрирующее **синтетический** характер пушкинского творчества, объединение в нем двух вселенных — античного язычества и христианства (“стихотворение — в центре... всей поэзии Пушкина”, — пишет о нем С. Г. Бочаров).

Поскольку, как пишет Б. Мандельброт, подобие частей целому — есть принцип “устройства” природы”, то **наличие фрактальности в поэзии представляет собой одну из иллюстраций древней, восходящей к Аристотелю концепции искусства как подражания природе.**

Подобная фрактальность имеет место и в отдельных произведениях Пушкина, — в частности, в трагедии “Моцарт и Сальери”: в точке золотого сечения Сцены I звучит “безделица” — музыкальный **фрагмент**, передающий содержание произведения **в целом**, своеобразная **формула целого**, — квинтэссенция всей трагической истории, выраженная музыкой.

Ведь что такое этот набросок, который Моцарт принес Сальери? Прежде, чем исполнить его, композитор объясняет: “Представь себе... ну, хоть *меня*... с красоткой, или с другом — хоть с *тобой*...”. То есть эта музыка, развивающаяся от “весе-лья” к “незапному мраку”, воссоздает всю трагическую историю двух композиторов от начала до конца, представляет собой формулу целого и содержит предсказание будущего (трагедия ведь заканчивается гибелью Моцарта).

Пушкинские тексты противоречивы. Парадоксальная по своей природе сонатная форма (см. гл. 2) позволяет сделать произведение воплощением противоречия. Воплощая противоречие, поэт вкладывает в произведение бесконечность (по словам Шеллинга (см. гл. 2)): “Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуюсь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка”. Бесконечность обладает свойством фрактальности (любая часть бесконечности — это тоже бесконечность). Вот мы и видим эту фрактальность в тексте “Моцарта и Сальери”: в частности, проявление закономерности золотого сечения в каждой из двух сцен, — и в трагедии в целом (см. далее).

Известно, что феномен золотого сечения связан с категорией бесконечности; константы, связанные с золотой пропорцией, могут быть получены как пределы **бесконечных** рядов [76, с. 43, 44] (см. также Математическое приложение 2).

Фрактальность, — повторение свойств целого в свойствах части, — и притом фрактальность, связанная с золотым сечением, — характеризует свойства живых организмов, в частности, формы человеческого тела. Например, уровень пупа делит идеальную мужскую фигуру в отношении золотого сечения: от макушки до пупа 0,38, от пупа до пяток 0,62 [292, с. 647]; золотая пропорция воплощается в строении лица, руки в целом, и кисти (части руки) [76].

Многие исследователи писали о сходстве между произведением искусства и живым организмом: “Сопоставление художественного произведения с живым организмом — одна из самых древних и неуязвимых эстетических идей. Аристотель и Платон, Юм и Берк, Гумбольдт и Гете, Кольридж и Шеллинг, Гюйо и Гербарт — не говоря уж о многих современных мыслителях — по-разному, но с одинаковой настойчивостью утверждали органичность внутреннего строения произведений искусства” (т. е. утверждали, что произведение искусства подобно живому организму! — А. П.) [323, с. 99].

Итак, **бесконечность интерпретаций произведения искусства (неисчерпаемость его содержания, часто обусловленная противоречивостью (см. 2.2), фрактальность (повторение свойств целого в свойствах части, — бесконечность фрактальна) и закон золотого сечения представляют собой три взаимосвязанные проблемы, имеющие прямое отношение к самой сути художественного творчества.**

Замечательный кинорежиссер С. Эйзенштейн писал о связи золотого сечения с органичностью: где речь об органичности, там ищи золотое сечение в пропорциях! [334].

Органичность произведений Пушкина, назвавшего себя **поэтом действительности**, — общее место пушкиноведения. Загадочность, многозначность, неисчерпаемость содержания многих произведений Пушкина, — “Повестей Белкина”, “маленьких трагедий”, “Евгения Онегина”, — также давно известны (см., например, работы пушкинистов Е. Эткинда, Р. Якобсона, В. Вацура). О золотых пропорциях в его произведениях написано много [76, с. 257–280]. Приведем один пример такого рода.

В структуре романа “Евгений Онегин” зона золотого сечения соответствует шестой главе, главное событие которой — дуэль Ленского и Онегина.

Вообще говоря, трудно определить зону золотого сечения в таком обширном произведении, как “Евгений Онегин”: непонятно, как считать эпиграфы, пропущенные (но пронумерованные) строфы, ряды точек (в главе восьмой), авторские примечания, “Отрывки из путешествия Онегина” и фрагменты десятой главы. Возможно, следует ориентироваться на общее число страниц. В четвертом томе десятитомного собрания сочинений Пушкина [302] текст романа начинается на стр. 7 и завершается на стр. 180, т. е. занимает 173 страницы. Тогда точка золотого сечения приходится на 115 страницу:

$$173 \cdot 0,62 = 107,26.$$

$$107,26 + 7 = 114,26.$$

На 115 стр. находится строфа XXXVII и начало строфы XXXVIII. XXXIX шестой главы.

Точно такой же результат получится, если взять отдельное издание романа [297]:

Текст романа — с. 11–190.

$190 - 11 = 179$.

$179 \cdot 0,62 = 110,98$, приблизительно 111.

$111 + 11 = 122$.

122-я страница — это глава 6, строфы XXXVI–XXXVII.

Две строфы, посвященные двум вариантам судьбы погибшего Ленского уже были приведены в разделе 5.1 (“Пушкин, Киркегор, Бор: бесчестит ли пародия?”)

Какова логическая структура текста? Это не что иное как окрашенная иронией тавтология:

Ленский стал бы великим поэтом или не стал бы им.

Уже было сказано о том, что в трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери” в точке золотого сечения Сцены I звучит “безделица” — **формула целого** (трагическая история двух композиторов, но только воссозданная не словами, а музыкой).

Если предположить, что и в “Евгении Онегине” в точке золотого сечения тоже находится **формула целого**, то этой формулой тогда оказывается ироническая тавтология **истинно, что А или не-А** (см. 5.1).

5.4.2. Фрактальность пушкинской композиции и закон золотого сечения: “Моцарт и Сальери”, “Медный всадник”, “Не дорого ценю я громкие права...”

*Встречать такие тонкие математические
схемы в полном вдохновенного полета музыкальном
произведении поистине изумительно!*

Э. К. Розенов

Чтобы легче было понять, о чем пойдет речь в этом разделе, приведем сперва наиболее простой пример фрактальности, связанной с законом золотого сечения. Обратимся к одному из поздних стихотворений Анны Ахматовой (1888–1966) [30, Т. 1, с. 283, 284]:

Приморский сонет

- 1 Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
4 Морской свершивший перелет.
5 И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней.
И над цветущею черешней
8 Сиянье легкий месяц лет.
9 И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
11 Дорога не скажу куда...
12 Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
14 У царскосельского пруда.

1958 г.

Действие сонета разворачивается в двух планах, обозначенных ключевыми словами “здесь” и “там”. Зона золотого сечения в сонете (восьмая-девятая строки) — это граница четверостиший (катренов) (чувственно воспринимаемый мир, мир “здесь” — ветхие скворешни, весенний воздух, цветущая черешня, легкий месяц) и трехстиший (терцетов) (мир “там”, куда ведет “дорога не скажу куда”). Форма обусловлена содержанием: переход из одного плана в другой (из мира “здесь” в мир “там”) совершается именно в зоне золотого сечения.

Одним из проявлений закономерности золотого сечения является т. н. “закон третьей четверти” (если разделить целое на четыре равные части, то точка золотого сечения принадлежит третьей четверти). Ю. М. Лотман в книге “Анализ поэтического текста” формулирует этот закон следующим образом: если взять текст, который членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая восстанавливает исходное построение.

ние, сохраняя, однако, память и о его деформациях. Таким образом, из четырех сегментов третий будет некоторым образом выделяться.

Сонет написан четырехстопным ямбом; отклонения от идеально правильной структуры встречаются чаще всего в третьей стопе строки (в первой, второй и четвертой строках первого катрена третья стопа состоит из двух безударных слогов); в первом четверостишии этого сонета идеально правильной ямбической структурой обладает только третья строка [292, с. 642–645].

Итак, закономерность, связанная с золотым сечением (закон третьей четверти), проявляется на уровне художественного целого (сонет в целом, разделяющийся на первые восемь строк (мир “здесь”) и последние шесть (мир “там”)), **на уровне четверостишия** (только третья строка из четырех обладает идеально правильной ритмической структурой) **и на уровне отдельной строки** (наиболее часто встречающееся отклонение от идеально правильной ритмической схемы — совпадение двух безударных слогов в третьей стопе), — это и есть своего рода фрактальность, т. е. повторение свойств целого в свойствах части (ведь и четверостишие и строка суть части сонета как целого).

Выше уже было сказано о том, что фрактальность, — и притом фрактальность, связанная с золотым сечением, — характеризует свойства живых организмов, в частности, формы человеческого тела, а также воплощается в композиции некоторых произведений искусства.

Рассмотрим подробнее то, о чем было кратко сказано в разделе 2.3, — закон золотого сечения и его воплощение на разных уровнях структуры произведения. В начале XX в. математик и музыкант Э. К. Розенов (1861–1935) опубликовал несколько работ о пропорции золотого сечения в музыкальных и поэтических произведениях [234, Т. 4, с. 686]. В одной из этих работ он исследует “Хроматическую фантазию и фугу” И.-С. Баха и на этом примере показывает, что закон золотого сечения может работать на разных уровнях структуры произведения: в пределах целого (произведение от начала до конца) (если принять

целое за единицу, то она будет разделена на 0,62 и 0,38); в пределах каждой из частей ($0,62 = 0,38 + 0,24$; $0,38 = 0,24 + 0,14$); в пределах каждой из получившихся частей и т. д. (в названном произведении Баха Розенов отмечает шесть таких уровней) [316, с. 135–139]. На рис. 1 в гл. 2 показаны первые три.

Обведенные числа, отмечают положение точек золотого сечения — т. н. *структурных инвариантов*. Наиболее часто встречается структурный инвариант первого порядка, — 0,62 и 0,38, — собственно золотое сечение. Белорусский исследователь Э. М. Сороко пишет о том, что все вообще структурные инварианты указывают на рубежи и поворотные точки в развитии сюжета произведения [334].

Отметим, что, хотя теория структурных инвариантов Э. М. Сороко [Там же, с. 192–198] построена иначе, чем теория Розенова, результаты иногда почти совпадают.

Структурные инварианты

По Розенову	По Сороко
0,53 и 0,47	0,5 и 0,5
0,62 и 0,38	0,62 и 0,38
0,77 и 0,23	0,75 и 0,25
0,86 и 0,14	0,86 и 0,14

Отметим также и значимость структурного инварианта 0,5 (ровно половина произведения). В трагедии “Моцарт и Сальери” 231 строка. 115,5 (в точности!) — это начало второго монолога Сальери, заключающего в себе точку золотого сечения всего произведения в целом и являющегося кульминацией трагедии; именно в нем Сальери приходит к решению отравить Моцарта.

В пределах каждой из двух сцен трагедии точки золотого сечения совпадают с кульминациями. Кульминация сцены I (156 строк) — 96–97-я строки (исполнение Моцартом “безделицы”). Кульминация сцены II (75 строк) — момент отравления Моцарта (203–204-я строки).

Первая сцена, таким образом, оказывается разделенной на два фрагмента: первый — от начала до 96-й строки, второй — от

96-й до 156-й строки. Точка золотого сечения первого — 59–60-я строки. Сальери признается самому себе в зависти к Моцарту:

.....*Я ныне*
Завистник. Я завидую; глубоко
Мучительно завидую. — О небо!

Второго — 133-я строка, очень близкая к 131-й:

Вот яд, последний дар моей Изоры.

Вторая сцена тоже делится кульминацией на два фрагмента. Первый — от 157-й до 202-й строки. Точка золотого сечения — 185–186-я строки (Моцарт говорит о черном человеке):

Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Второй — от 202-й до 231-й строки. Точка золотого сечения — 220-я строка:

Нас мало избранных, счастливых праздных...

Можно структурировать текст трагедии несколько иначе (нумеруя строки подряд без деления на сцены). Это, может быть, не вполне корректно, поскольку Пушкин сам разделил текст произведения на две сцены. Однако и в этом случае совпадающие со структурными инвариантами третьего порядка эпизоды 4, 5, 6, 7 (см. рис. 1 в гл. 2) в полном соответствии с концепцией Э. М. Сороко указывают на очень значимые моменты в развитии сюжета:

- ④ Сальери признается самому себе в зависти к Моцарту;
 $231 \cdot 0,24 = 55,44$: *Кто скажет, чтоб Сальери гордый был*
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною...
- ⑤ Сальери решается на преступление
 $231 \cdot 0,53 = 122,43$: *Что пользы, если Моцарт будет жив*
И новой высоты еще достигнет?
- ⑥ Моцарт упоминает о черном человеке

$231 \cdot 0,77 = 177,87$: ...и с той поры за мною

Не приходил мой черный человек;

⑦ вошедшая в поговорку прощальная реплика Моцарта

$231 \cdot 0,95 = 219,45$: *Нас мало избранных, счастливицев празд-
ных...*

Итак, мы видим, что закон золотого сечения работает на трех уровнях: в пределах пьесы как целого [276, с. 365–370], в пределах каждой из сцен, и в пределах каждого из четырех фрагментов.

Точно то же относится к “Медному всаднику” (см. гл. 2).

Обратим внимание на структурные инварианты поэмы (см. рис. 1 в гл. 2). В поэме 481 строка; вычислим точку золотого сечения — $481 \cdot 0,62 = 298,22$; 298–299-я строки:

.....*бежит*

298 *В места знакомые. Глядит,*

299 *Узнать не может. Вид ужасный!*

Определим предсказываемые теорией Розенова симметричные относительно точки золотого сечения эпизоды 2 и 3.

$481 \cdot 0,24 = 115,44$

$298,22 - 115,44 = 182,78$

$298,22 + 115,44 = 413,66$

182 *И вдруг, как зверь остервенясь,*

183 *На город кинулась. Пред нею*

184 *Все побежало...*

413 *Того, чьей волей роковой*

414 *Под морем город основался...*

Симметричное расположение этих эпизодов относительно точки золотого сечения всего произведения в целом воплощает мысль автора: трагедия наводнения — следствие *рокового* решения императора Петра (см. гл. 2).

Эпизоды 4, 5, 6, 7 (см. рис. 1 в гл. 2) таковы:

④ $481 \cdot 0,24 = 115,44$

112 *Прозванья нам его не нужно,*

113 *Хотя в минувши времена*
114 *Оно, быть может, и блистало*
115 *И под пером Карамзина*
116 *В родных преданьях прозвучало;*

⑤ $481 \cdot 0,53 = 254,93$
253 *...Вкруг него*
254 *Вода и больше ничего!*
255 *И обращен к нему спиною,*
256 *В неколебимой вышине,*
257 *Над возмущенною Невой*
258 *Стоит с простертою рукою*
259 *Кумир на бронзовом коне.*

Это окончание части первой — в высшей степени значимый эпизод, в котором присутствуют все три персонажа поэмы одновременно.

⑥ $481 \cdot 0,77 = 370,37$
369 *Нередко кучерские плети*
370 *Его стегали, потому*
371 *Что он не разбирал дороги*
372 *Уж никогда;*

⑦ $481 \cdot 0,95 = 456,95$
456 *И с той поры, когда случилось*
457 *Идти той площадью ему,*
458 *В его лице изображалось*
459 *Смятенье.*

Эпизоды 4 и 6 воплощают противоположные, антиномические аспекты образа Евгения: 4 — потомок аристократического рода, представители которого действовали в истории, 6 — жалкий безумец, стегаемый плетью кучера. Обратим внимание и на то, что эпизоды 4, 5 характеризуют **разумного** Евгения, а эпизоды 6, 7 — **безумного** (см. рис. 3 в гл. 2).

Музыковеды давно отметили, что одни и те же принципы формообразования могут проявляться на различных уровнях структуры произведения (а это и есть фрактальность). Вот что

пишет Ю. Н. Холопов, сравнивая функции разделов в классической риторике и функции частей музыкальной формы: “Риторические функции могут проявляться на различных уровнях (например, ими охватывается и сонатная экспозиция, и вся сонатная форма в целом). Далеко идущее совпадение функций разделов в риторике и частей музыкальной формы свидетельствует о глубинном единстве различных, и, казалось бы, далеких друг от друга типов мышления” [384, Т. 5, с. 892]. Таким образом удастся приблизиться к объяснению такого удивительного и давно замеченного явления, как подобие структур в музыке и поэзии.

Итак, структура текста пушкинских трагедии и поэмы очень похожа на структуру музыки И.-С. Баха, — она фактальна. Э. К. Розенов пишет о форме баховского произведения: **“Теперь становится понятно, почему эта кажущаяся столь свободной... форма... производит впечатление глубочайшего, чисто психического единства. Она, оказывается, сотворена по естественным законам природного формообразования, подобно человеческому организму, в котором совершенно так же господствуют оба закона — закон золотого сечения и закон симметрии, с теми же мелкими художественными неточностями в индивидуальном строении живого тела, которыми оно отличается от мертвых форм отвлеченного или фабричного происхождения”** [316, с. 135, 136]. Говоря о “естественных законах природного формообразования” Розенов напоминает о том, что закон золотого сечения воплощается, например, в строении человеческого тела на разных уровнях: в частности, уровень пупа делит идеальную мужскую фигуру в пропорции золотого сечения, эта же пропорция воплощается как в строении руки в целом, так и в строении кисти [76].

“Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!”, — говорит пушкинский Сальери о музыке Моцарта. Эти слова прекрасно характеризуют поэтику Пушкина. Наше рассмотрение позволяет конкретизировать понятие “стройности”: это не что иное, как совершенство пропорций (в частности, многообразное воплощение закона золотого сечения). “Глубина” —

это, может быть, воплощение противоречия (см. гл. 2), а “смелость” — “грозные вопросы морали”, поставленные у Пушкина так “резко и сложно, как ни в одном из созданий мировой поэзии” [31, с. 113].

Подобную же фрактальность можно видеть и в других произведениях Пушкина, — стихотворении “Не дорого ценю я громкие права...” (Из Пиндемонти) (см. гл. 4), повести “Пиковая дама” (золотая пропорция проявляется как в композиции повести в целом, так и в структуре каждой главы) [76, с. 263, 274–276].

Стихотворение, содержащее двадцать одну строку, разделяется по смыслу на два фрагмента — тринадцать и восемь строк. Первые тринадцать строк, в свою очередь, по смысловому содержанию делятся на два фрагмента — восемь и пять строк в каждом [76, с. 261, 262].

Что же касается “Евгения Онегина”, то с разными главами дело обстоит различно. Сохранился авторский план произведения с названиями глав [59, с. 124] (см. 4.2). Первая глава называется “Хандра”; в ней, действительно, в точке золотого сечения находится строфа XXXVIII: “Недуг, которого причину/
Давно бы отыскать пора,/ Подобный английскому *сплину*,/
Короче: русская *хандра*/ Им овладела понемногу...”. Глава 2 называется “Поэт”, но в ней в точке золотого сечения (строфа XXV) появляется новый и очень важный персонаж — Татьяна. В главах 3, 4, 5, 7 в точке золотого сечения автору настоящего исследования не удалось заметить ничего особенного. В главе 6 (“Поединок”) это строфа XXIX (приготовления к поединку). Структуру главы 8 исследовал Н. А. Васютинский [76, с. 264] и нашел в ней проявления закона золотого сечения. Необходимо также указать на работу П. М. Бицилли “Пушкин и Вяземский”, датированную 1939 г.: исследователь обратил внимание на то, что четырнадцатистрочная онегинская строфа часто распадается на два фрагмента (шесть и восемь строк), и это деление воплощает закон золотого сечения [54, с. 50]. Этот ученый-энциклопедист, вообще очень чуткий к музыке поэтической речи, удивительно проникновенно анализирует те эле-

менты пушкинского поэтического мастерства, “которые приближают поэзию к музыке — предельному, “чистому” искусству, изъясняющему **неизъяснимое** (один из часто употребляемых, как известно, терминов пушкинского словаря)” [54, с. 54].

Таким образом, принцип фрактальности (хотя и с некоторыми оговорками) соблюдается и в “Онегине”: закон золотого сечения воплощается в структуре прозведения в целом, в структуре некоторых глав и некоторых строф.

Подведем итоги. Фрактальность, в данном конкретном случае — закон золотого сечения, действующий на разных уровнях структуры целого, позволяет подметить общее в архитектонике музыкальных и поэтических произведений и сблизить формообразование в искусстве с формообразованием в природе. Еще сам Пушкин назвал себя “поэтом действительности”. Фрактальность, присутствующая в его произведениях, является одним из принципов устройства этой действительности [430].

Итак, формообразование у Пушкина подчинено тем же двум принципам, что и формообразование в живой природе — принципу симметрии (см. 2.3) и принципу фрактальности. Вспоминаются слова Ю. М. Лотмана: “Давно уже было пущено в ход сравнение искусства с жизнью. Но только теперь становится явным, как много в этом, когда-то звучавшем метафорой сопоставлении, точной истины. Можно с уверенностью сказать, что из всего, созданного руками человека, художественный текст в наибольшей мере обнаруживает те свойства, которые привлекают кибернетика к структуре живой ткани” [215, с. 365]. **По Аристотелю искусство *подражает* природе, — и, как было показано, это подражание может совершаться в аспекте художественной формы.**

Что же касается воплощения идеи фрактальности в музыке, то исследованная столетие тому назад Э. К. Розеновым пьеса И. С. Баха, конечно, не единственный пример. В 1918 г. была впервые поставлена опера великого венгерского композитора Белы Бартока (1881–1945) “Замок герцога Синяя Борода”. Закон золотого сечения определяет как структуру всего произве-

дения в целом, так и построение каждого из семи эпизодов оперы [333, с. 32–44].

Один из наиболее выдающихся композиторов второй половины XX в. Д. Лигети (1923–2006) в 1985 г. прочел книгу Б. Мандельброта “Фрактальная геометрия природы”. В следующем году Мандельброт и Лигети встретились в Бремене, и с этого времени началось тесное сотрудничество ученого и музыканта. Четвертая часть фортепианного концерта Лигети и один из его фортепианных этюдов (“Чертова лестница”, 1993 г.) имеют фрактальную структуру. В четвертой части Концерта можно выделить два основных “фрактальных” принципа, на которых строится вся конструкция формы:

1. Самоподобие.

2. Непрерывное уменьшение формата используемых элементов.

“Переключаясь с новейшими исследованиями в области математики, четвертая часть Концерта Лигети является одной из наиболее ярких и интересных страниц музыки XX века”, — пишет музыковед Р. А. Разгуляев [309; 310].

Таким образом, еще раз убеждаемся в существовании связей и соответствий между различными аспектами культуры определенной эпохи: имитационная полифония в музыке XVI в. и структура шекспировских трагедий (см. Музыкальное приложение), сонатная форма в музыке и литературе эпохи романтизма (см. гл. 2) и, наконец, идея фрактальности в науке и музыке XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Освобождение из плена времени

*Ты — вечности заложник
У времени в плену.*

Б. Л. Пастернак. 1956 г.

Что значит ПОНИМАТЬ?

Во-первых, познание совершается путем сравнения: “Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо” [74, с. 412].

Легче ощутить, чем сформулировать то, что объединяет архитектуру и литературу, драматургию и живопись, математику и музыку определенной эпохи: “...понимание никогда не может быть чем-то иным, кроме как осознанием связей, то есть объединяющих особенностей либо признаков родства в данной области исследований” [104, с. 50].

Итак, одно направление **понимания** — это сравнение одно-временных культурных феноменов (например, музыки и поэзии), различных “ликів культуры”, принадлежащих одной эпохе, — движение, так сказать, по горизонтали. Особая, важнейшая роль в постижении этого объединяющего начала принадлежит философии.

“Теоретическая душа культуры — философия... Философия есть эпоха, схваченная в мыслях”, — утверждал Гегель, замечая также, что **истинное — это целое**. Отдельные науки и искусства занимаются фрагментами действительности, философия исследует ее как целое.

“Живой художественный университет европейской культуры”, — так сказал о Пушкине Л. В. Пумпянский [цит. по: 65, с. 213]. В этом университете, конечно, был философский факультет!

“...литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи”, — писал М. М. Бахтин [40, с. 329].

Отдавая должное **мгновенной исключительности** Пушкина в истории русской литературы, автор, помня о том, что *соображение понятий способствует объяснению оных* и о том, что *понимание есть уподобление*, — стремился увидеть великого поэта современником Гете, Гегеля, Наполеона, венских классиков, в творчестве которых достигает классического совершенства сонатная форма.

Классическая немецкая философия, — “эпоха, схваченная в мыслях”, — является **иноформой** творчества Гете и Пушкина, “поэтов действительности”. Не случайно Г. С. Кнабе, определяя начальный рубеж “нашего времени”, связывает его со смертью Гегеля (1831), Гете (1832) и Пушкина (1837) [188, с. 53], подчеркивая тем самым равное величие этих трех гениев.

Во-вторых: “Видеть становление вещей — лучший способ их объяснить” [113, с. 389]. Явление, взятое само по себе, мертво и немо. Есть способ оживить и одухотворить его: для этого надо проследить его “жизненный путь”, его становление. (Не так ли поступает со своим героем автор биографического повествования?) Эпоха создания великого произведения — только начало его пути; каждая новая историческая эпоха открывает в нем новые смыслы. Это — второе направления понимания, движение по вертикали, собственно **история**. Адекватное постижение феномена предполагает единство горизонтали и вертикали, философии и истории.

Увидеть великого поэта в ряду его выдающихся современников — это только первый шаг.

Гений подобен зеркалу, поставленному поперек хода времен.

Нельзя замыкать литературное произведение в эпохе его создания: зачастую в будущем шедевр живет более полной жизнью. “Великие произведения литературы подготовляются веками, уходят корнями в далекое прошлое, — и живут в веках, непрерывно обогащаясь новыми смыслами, перерастая то, чем они были в эпоху своего создания”, — пишет М. М. Бахтин [40, с. 331]. Перефразируя то, что сказано М. М. Бахтиным о Шекспире, можно сказать:

“Ни сам Пушкин, ни его современники не знали того “великого Пушкина”, какого мы теперь знаем. Втиснуть в пушкинскую эпоху нашего Пушкина никак нельзя”.

Таким образом, складывается ситуация, во всех подробностях исследованная в удивительной книге Г. В. Чичерина о Моцарте, творчество которого автор называет узловым пунктом в развитии музыки: **синтез прошлого органически сочетается в нем с охватом будущего, с интуицией будущего** [391, с. 34, 35].

В точности так же обстоит дело с Гете и Пушкиным. Их творчество тоже является **узловым пунктом** в истории европейской культуры, квинтэссенцией переломной эпохи (рубеж XVIII и XIX веков), представлявшей собою момент мгновенного равновесия между уходящей в прошлое античной традицией и новым, завершение громадной эры **рефлексивного традиционализма** [278, с. 46–51]. В двух заключительных главах книги речь шла о всеобъемлющем пушкинском синтезе прошлого и о предвосхищениях будущего.

Рубеж XVIII–XIX столетий — кризис и конец эпохи “риторического”, “традиционалистского”, “готового” слова, решающий поворот на всем художественном пути европейского человечества. Но этот конец традиционного слова есть и его последнее цветение, исторически краткий момент равновесия древнего и нового, который А. В. Михайлов определяет особым термином — как неповторимый и скоропреходящий момент европейской **классики** (которую просит не смешивать с классицизмом XVII–XVIII вв.) [66, с. 233, 234].

С. С. Аверинцев пишет о Пушкине и Гете: “Как кажется, для явления “классика” необходимо требуется достаточно острое напряжение между статикой традиции и динамикой нового, не допускающее однозначного решения ни в ту, ни в другую сторону. Данте стоит между Средневековьем и Ренессансом, Шекспир — между Ренессансом и Барокко, Гете и Пушкин — между ancient regime и капиталистическим развитием Европы XIX в.” [7, с. 269]. Далее он обращается к проблеме **всечеловечества** Пушкина (поставленной Достоевским): “Как мы определим

существо классического всечеловечества? По-видимому, и здесь суть в остром напряжении между традиционной культурной исключительностью и грядущим плюрализмом культур. Позиция Гете и Пушкина состоит в том, что они, вспоминая на высшем возможном для их эпохи уровне чуткость к разнообразию цивилизаций, осязаемому чувственно — на глаз, на вкус, на запах, — одновременно удерживают столь же непосредственное ощущение нерелятивизируемого единства человечества, продолжают верить в вертикаль ценностной шкалы, в онтологический статус человеческих “универсалий”. Пройдет миг на часах истории — переход от эпохи Гете к эпохе Гейне, от пушкинской эпохи к некрасовской, — и пережить это с такой цельностью перестанет быть возможно: навсегда” [7, с. 276, 277].

Гегель в “Феноменологии духа” (1807) утверждал, что образование есть краткое проживание истории культуры в пределах отдельной жизни. Пушкин, воплощая, подобно Гете, гегелевский идеал образованности, овладевает европейской культурой, “стремясь по следам” многих гениев — от Гомера и Горация до Шенье и Байрона. Все эпохи европейской истории, культуры, философии — от античности до XIX века, — становятся его достоянием: “...все творчество Пушкина было, так сказать, конспектом европейской культуры для России” [98, с. 190].

Тем не менее, — к Пушкину в полной мере приложима характеристика гения, предложенная Г. Абертом в его труде о Моцарте: **невозможно охарактеризовать сущность гения посредством суммы влияний**. Даже заурядный человек имеет обыкновение подражать только тому, зародыш чего уже есть в нем самом.

У гения же этот отбор несет на себе печать творческого начала, является первой попыткой утвердить себя по отношению к традиции, оттолкнуть чуждое и не просто повторить, но одновременно преобразовать и превратить в свое собственное достояние то, что родственно его дарованию.

Пушкин-подражатель (иногда — пародист и переводчик) не должен заслонять от нас Пушкина-творца; исследуя частности,

не следует забывать о целом. “Задуматься и оглянуться, чтобы “из-за деревьев не потерять леса”, — так еще в юбилейном 1937 г. сформулировал задачи познания Пушкина С. Л. Франк [376, с. 422, 423].

Величайшее в гении — его собственное “я” и его творческая сила, а не тот материал, к которому она применяется. Искусство Пушкина подобно тонко ограненному кристаллу, который в изменчивом свете играет все новыми оттенками, но никогда не меняет своей структуры [1, Ч. 1, кн. 1, с. 32].

Дух каждой эпохи воплощается в культуре многообразно. Античность, средневековье, Возрождение, Просвещение — каждая из этих культур имеет множество разных аспектов — художественный, литературный, музыкальный, философский. Пушкин пишет о своей юности: “*Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал*”. Разумеется, он предпочитал художественную литературу философским трактатам, — это не сказалось на глубине его мысли. Об одном и том же можно сказать на разных языках, — язык искусства был ему ближе.

Во введении были приведены слова Гюго о Гомере и Шекспире: каждый из них — поэт, историк и философ одновременно. Д. Д. Благой пишет о “сверхбратстве гениев”, в которое вошел Пушкин: Гомер, Данте, Шекспир, Гете [55, с. 104–165]. Поэт “стремился по следам” каждого из них, — это и была его школа философии, ведь каждый из четверых воплощал философию своего времени: Гомер — античность, Данте — средневековье, Шекспир — Возрождение, Гете — новое время. Все они — не просто писатели, но глубокие и оригинальные мыслители: “Обстоятельство, достойное удивления, — смена философских эпох фиксируется в поэтических произведениях: трагедии Софокла, “Божественная Комедия” Данте, трагедии Шекспира — все они совпадают с особенно напряженными моментами, когда доминирующая философская позиция, исчерпав все свои возможности, достигала “энтелехии” [10, с. 301].

Материал книги был изложен в соответствии с двумя давно известными истинами, упомянутыми в начале этого раздела: **понимание — это уподобление; истинное — это целое.**

Разделение, дробление целого на части, таким образом, может препятствовать пониманию. Разделение на части и исследование каждой части в отдельности, — анализ, — является необходимым этапом на пути к истине, но ни в коем случае не может считаться окончательным результатом: **истинное — это целое**, поэтому нужен еще и синтез — объединение. “Как прекрасно почувствовать единство целого комплекса явлений, которые при непосредственном восприятии казались разрозненными”, — пишет один из великих умов двадцатого столетия, физик Альберт Эйнштейн.

Процесс понимания, как известно, совершается в рамках так называемого **герменевтического круга**. Начиная от осмысления частей целого, переходят к пониманию целого и только после этого вновь возвращаются к пониманию частей, но уже к пониманию более адекватному и глубокому. Цель настоящего исследования — не только взгляд на философские аспекты творчества Пушкина в целом, — взгляд как бы “с птичьего полета” (то, что Ю. М. Лотман называл “аэрофотосъемкой”), — но взгляд на пушкинское наследие как на итог длительного, многовекового европейского историко-культурного развития и один из элементов общеевропейского культурного ландшафта. Его творчество, — звено в цепи времен, — представляет собой синтез прошлого, проложивший пути в будущее. Философский аспект глобальной темы “Пушкин в истории европейской культуры” — вот что находилось в центре внимания автора настоящего исследования.

“Пушкин и мировые движения мысли — эта тема еще не поставлена. “На воздушных путях” Пушкин откликается Герраклиту (М. Гершензон) и перекликается с будущим невразумительным Хайдеггером...”, — замечает С. Г. Бочаров [66, с. 85], сопрягая творчество поэта с далеким прошлым и далеким (для Пушкина) будущим, рассматривая его наследие в предельно широком контексте. Автор этой книги рассмотрел некоторые из подобных *странных сближений*, долженствующих служить лучшему **пониманию** величайшего из русских поэтов.

“**Творческое понимание** не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это **внеаходимость** понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной внеаходимости и благодаря тому, что они другие. В области культуры внеаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах **другой** культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог... Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины”, — пишет М. М. Бахтин [40, с. 334, 335].

Один из аспектов внеаходимости во времени — взгляд из будущего. Совсем недавно пушкиноведение обогатилось единственным в своем роде трудом, который иллюстрирует эту жизнь шедевра в последующих эпохах, в **большом времени** [231].

В своей итоговой, последней, работе (“К методологии гуманитарных наук”, 1974 г.) М. М. Бахтин утверждает: “Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами... Понимание как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем)” [40, с. 364]. Залог бессмертия гения — продолжающаяся, длящаяся история человечества:

*И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.*

ПРИЛОЖЕНИЯ

МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Теория сонатной формы и ее приложение к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”

Никакое человеческое исследование не может быть названо истинной наукой, если оно не проходит через математические доказательства.

Леонардо да Винчи. Трактат о живописи

Музыкальные пропорции представляются мне основными соотношениями природы.

Новалис

*Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...*

А. Пушкин. Каменный гость (1830)

*Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает
Но и любовь Гармония*

А. Пушкин (5 окт... 1832)

Строки, написанные поэтом в альбом знаменитой певицы Прасковьи Бартеновой, представляют собой вариант афоризма из трагедии “Каменный гость” (1830 г.)

Пушкинист и музыкант Б. А. Кац посвящает необыкновенно интересное исследование сравнению этих двух текстов [181, с. 7–32] и приходит к выводу о том, что более поздний вариант 1832 г. представляет собой окончательный вывод. Любовь это Гармония, а не мелодия.

Вспомним о том, что Гераклит (см. начало гл. 4) определяет гармонию как связь противоположного: **из различающегося (расходящегося, несходного, противоположного) прекраснейшая гармония. “Гармония, рождающаяся из противоположностей, являет собой своеобразный гераклитовский мотив в эстетике”**, — пишет В. Татаркевич [342, с. 77].

Э. М. Сороко в своем исследовании “Структурная гармония систем” [334, с. 192–198] предлагает математическую модель такого единства противоположностей. Пусть A и B — некоторые противоположные начала (компоненты, составляющие), образующие подвижное, изменчивое единство. Первое уравнение системы указывает на то, что сумма их постоянна (чем больше одного, тем меньше другого, и наоборот), второе и третье определяют скорость их изменения, исходя из весьма общего принципа: скорость тем больше, чем больше имеется соответствующего компонента в наличии; k_1, k_2 — коэффициенты пропорциональности.

$$\begin{cases} A + B = 1 \\ \frac{dA}{dt} = k_1 A \\ \frac{dB}{dt} = k_2 B \end{cases}$$

$$\frac{dA}{dB} = \lambda \frac{A}{B}, \quad \lambda = \frac{k_1}{k_2},$$

$$\frac{dA}{A} = \lambda \frac{dB}{B} \Rightarrow \ln A = \lambda \ln B \Rightarrow A = B^\lambda,$$

$$B^\lambda + B - 1 = 0 \tag{*}$$

$\lambda = 1$	$B = 0,5$	$A = 0,5$
$\lambda = 2$	$B = 0,6180$	$A = 0,382$
$\lambda = 3$	$B = 0,6823$	$A = 0,3177$
$\lambda = 4$	$B = 0,7245$	$A = 0,2755$
$\lambda = 5$	$B = 0,7549$	$A = 0,2451$

$$\lambda = 6 \quad B = 0,7781 \quad A = 0,2219$$

$$\lambda = 7 \quad B = 0,7965 \quad A = 0,2035$$

Получившееся уравнение (*) имеет различные решения в зависимости от того, чему равна *лямбда*: получаются т. н. *структурные инварианты* различных порядков (0,5 — структурный инвариант нулевого порядка, 0,6180 — первого и 0,6823 — второго порядков). Художественное целое, все произведение в целом — это единица. Структурный инвариант нулевого порядка — деление целого на две равные части. Золотое сечение (деление целого на две неравные части таким образом, что целое относится к большей части так, как большая к меньшей) — это структурный инвариант первого порядка. Остальные решения представляют собой структурные инварианты более высоких порядков.

Таким образом, уже в этой *простейшей* математической модели единства и борьбы противоположностей возникает ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ! Итак, **золотое сечение есть порождение процесса, движущей силой которого является единство противоположностей, противоречие**. Невозможно не вспомнить Гегеля, утверждавшего, что противоречие “есть корень всякого движения и жизненности”.

Структурные инварианты указывают на рубежи и поворотные точки в развитии сюжета произведения [334, с. 240]. Попробуем применить эту теорию к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”, написанной в сонатной форме (см. третий раздел гл. 2 — сонатная форма рассматривается как воплощение единства противоположностей). Объем произведения в целом — 231 строка.

СЦЕНА I Сальери

0,2035 · 231 = 47

47 Трудami и успехами друзей,
48 Товарищей моих в искусстве дивном.
49 Нет! никогда я зависти не знал,
50 О, никогда! — ниже, когда Пиччини

0,2219 · 231 = 51,3 51 Пленить умел слух диких парижан...
54 Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
55 Когда-нибудь завистником презренным,

0,2451 · 231 = 56,6 56 Змеей, людьми растоптанною, вживе
57 Песок и пыль грызущею бессильно?
58 Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
59 Завистник...

62 Когда бессмертный гений — не в награду
63 Любви горячей, самоотверженья,
0,2755 · 231 = 63,6 64 Трудов, усердия, молений послан —
65 А озаряет голову безумца...

Моцарт

0,3177 · 231 = 73,4 73 Смешнее отроду ты ничего
74 Не слыхивал... Слепой скрыпач в трактуре

Ты, Сальери,

87 Не в духе нынче. Я приду к тебе
0,382 · 231 = 88,2 88 В другое время.

Сальери

Что ты мне принес?

Моцарт

89 Нет — так; безделицу...
... дай схожу домой сказать
114 Жене, чтобы меня она к обеду
0,5 · 231 = 115,5 115 Не дожидалась.
(Уходит)

Сальери

Жду тебя; смотри ж.
116 Нет! не могу противиться я доле...

141 Что умирать? я мнил: быть может,
жизнь

142 Мне принесет незапные дары;

0,618 · 231 = 142,7

143 Быть может, посетит меня восторг

СЦЕНА II

Сальери

0,6823 · 231 = 157,6

157 Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт

Я? Нет!

Сальери

158 Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь рас-
строен?

Моцарт

165 Недели три тому, пришел я поздно

166 Домой. Сказали мне, что заходил

167 За мною кто-то. Отчего — не знаю,

168 Всю ночь я думал: кто бы это был?

0,7245 · 231 = 167,4

173 ...Человек, одетый в черном,

174 Учтиво поклонившись, заказал

0,7549 · 231 = 174,4

175 Мне Requiem и скрылся...

0,7781 · 231 = 179,7

179 ...совсем готов

180 Уж Requiem...

182 Мне день и ночь покоя не дает

183 Мой черный человек. За мною всюду

0,7965 * 231 = 184

184 Как тень он гонится. Вот и теперь

185 Мне кажется, он с нами сам-третей

186 Сидит...

Действительно ли перед нами *рубежи и поворотные точки* в развитии сюжета произведения? — Автор склонен к положительному ответу на этот вопрос.

В любом случае хотелось бы изложить еще три наблюдения. Во-первых, в пушкинской трагедии структурному варианту второго порядка 0,682 приблизительно соответствует разделение текста (всего 231 строка) на две сцены; умножая 231 на 0,682, получим 157, 542. В сцене I ровно 156 строк.

Во-вторых, если каждую из двух сцен трагедии рассматривать как некое целое, то точки золотого сечения удивительно точно совпадают с кульминациями первой и второй сцен. В сцене I (156 строк)

$156 \cdot 0,618 = 96,408$; 96–97 строки — начало исполнения “безделицы”. В Сцене II ровно 75 строк. Умножая 75 на 0,618, получим 46,35; $157 + 46,35 = 203,35$ — кульминация приходится на 203–204 строки, — это момент отравления [292, с. 494, 495].

В третьих, в пределах трагедии в целом (231 строка) кульминацией является второй монолог Сальери. Действительно, именно во втором монологе Сальери приходит к решению отравить Моцарта; все предшествующее развитие событий подводит Сальери к этому решению, все последующее — представляет собой реализацию принятого решения. Кульминационность момента подчеркивается композиционным членением текста — второй монолог завершает сцену I. Умножая 231 на 0,618, получаем приблизительно 143; второй монолог начинается 116-й строкой и заканчивается 156-й, т. е. действительно находится в зоне золотого сечения трагедии как целого. Правда, сама по себе 143-я строка (“Быть может, посетит меня восторг”) не кажется особенно примечательной. Однако она отмечена удивительной структурной особенностью: в схеме пушкинской трагедии (см. рис. 2 в гл. 2) показано, что точка золотого сечения всей пьесы в целом (143-я строка) подобна зеркалу, поставленному поперек хода действия. Изгнание скрипача — “отражение” отравления Моцарта, исполнение “безделицы” (“незапный мрак”) — отражение эпизода с черным человеком, исполнение Моцартом Requiem`a — отражение игры скрипача. Скрипач — alter ego (отражение) Моцарта, черный человек — Сальери.

Интересно, что отношение 41 : 65 (приблизительно 0,63) очень близко к золотому сечению (0,62) (см. 2.3).

Итак, показано, что золотое сечение воплощается в тексте произведения многообразно: в частности, эта структурная закономерность имеет место в пределах отдельных сцен и в пределах пьесы как целого.

Подобие частей целому может быть интерпретировано как проявление *фрактальности* в поэзии [291, с. 21–28].

Материал (содержание) музыкального и поэтического искусства очень различны, но принципы формообразования могут быть тождественны.

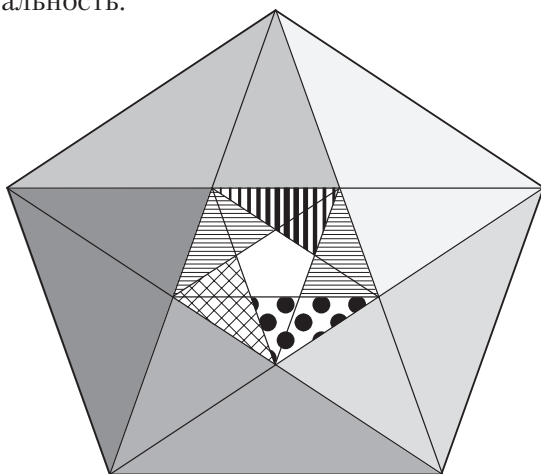
“Было бы ошибкой представлять дело так, что художник (поэт, композитор) вполне рационально и заранее намечает рубеж в развитии сюжета, преднамеренно совмещая кульминационный пункт с золотым сечением... Именно в том и проявляются естественные качества художественного таланта выдающегося творца духовных ценностей, что законы гармонии, которые господствуют в процессе творчества автора во время создания вещи, и подчинение метрических оснований произведения пропорции золотого сечения — это скорее продукт эстетического опыта, итог работы творческой компоненты личности, но не сознательно запланированного заранее, аналитико-рассудочного действия разума”, — пишет Э. М. Сороко [334, с. 88].

МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Иллюстрация связи золотого сечения с фрактальностью и бесконечностью

(замощение бесконечной плоскости золотыми треугольниками, слагающимися в пентаграмму)

Покрытие плоскости неперекрывающимися фигурами называется замощением. Уже пифагорейцам было известно, что имеется только три вида правильных многоугольников, которыми можно полностью замостить плоскость без пробелов и перекрытий, — треугольник, квадрат и шестиугольник (речь идет о многоугольниках, равных между собой). Однако, насколько нам известно, никогда не ставилась задача о замощении плоскости *подобными* фигурами. На рисунке показано, как можно замостить плоскость т. н. **золотыми треугольниками** (золотым треугольником называется равнобедренный треугольник с углом 72 градуса при основании). Его основание, отложенное на боковую сторону, делит ее в пропорции золотого сечения. Бóльшая пентаграмма является точным подобием меньшей, при том, что меньшая — часть бóльшей, — а это и есть фрактальность.



МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Математика смеха

*The perception of an isomorphism between two known structures is a significant advance in knowledge — and I claim, that it is such perceptions of isomorphism which create **meanings** in the minds of people.*

D. R. Hofstadter

Во втором действии знаменитой комедии Мольера “Мещанин во дворянстве” имеется следующий, — действительно, очень забавный, — диалог главного героя с Учителем философии [229, с. 688, 689].

Г-н Журден. Я хочу

написать ей: “Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви”.

Учитель философии. Следовало бы чуть-чуть подлиннее.

Г-н Журден. Да нет, говорят вам! Я не хочу, чтобы в записке было что-нибудь, кроме этих слов, но только их нужно расставить как следует, как нынче принято.

Приведите мне, пожалуйста, несколько примеров, чтобы мне знать, какого порядка лучше придерживаться.

Учитель философии. Порядок может быть, во-первых, тот, который вы установили сами: “Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви”.

Или: “От любви смерть мне сулят, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза”. Или: “Прекрасные ваши глаза от любви мне сулят, прекрасная маркиза, смерть”.

Или: “Смерть ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви мне сулят”. Или: “Сулят мне прекрасные глаза ваши, прекрасная маркиза, смерть”.

Г-н Журден. Какой же из всех этих способов наилучший?

Учитель философии. Тот, который вы избрали сами:

“Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви”.

Г-н Журден. А ведь я ничему не учился и вот все ж таки придумал в один миг.

ПОЧЕМУ этот эпизод кажется забавным? Попробуем проанализировать его структуру.

Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви.

Разделим это предложение на три части:

A — прекрасная маркиза

B — ваши прекрасные глаза

C — сулят мне смерть от любви.

Существует только *шесть* перестановок из трех элементов по три:

ABC — прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви;

ACB — прекрасная маркиза, сулят мне смерть от любви
Ваши прекрасные глаза;

CAB — сулят мне смерть от любви, прекрасная маркиза,
Ваши прекрасные глаза;

CBA — сулят мне смерть от любви ваши прекрасные глаза,
прекрасная маркиза;

BAC — ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, сулят мне смерть от любви;

BCA — ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви,
прекрасная маркиза.

Почему эти шесть вариантов текста, прочитанные подряд, вызывают смех?

Не потому ли, что **смысл** сказанного неизменен? Математик сказал бы, что смысл в данном случае является *инвариантом*, в то время как форма высказывания изменяется.

На что это похоже? — На ситуацию в **теории групп**. **Группа симметрии** некоторого объекта метрического пространства (например, многогранника или плоской фигуры) — это группа всех движений, для которых данный объект является инвариантом.

В частности, группа симметрии равностороннего треугольника ABC на плоскости состоит из тождественного преобразования, поворотов на углы 120° и 240° вокруг центра треугольника и отражений относительно его высот. В этом случае группа симметрии состоит из шести преобразований, которые осуществляют все возможные перестановки вершин треугольника.

Обозначим вершину A единицей, B — двойкой, C — тройкой:

ABC	ACB	CAB	CBA	BAC	BCA
123	132	312	321	213	231

При каждом преобразовании треугольник *переходит* в себя. Это и есть преобразование симметрии, — движение, переводящее фигуру в себя. С философской точки зрения это воплощение **единства противоположностей** — нечто происходит и одновременно **не** происходит. Нельзя сказать, что ничего не произошло, — мы *повернули* треугольник. Но в результате он перешел в треугольник, неотличимый от первоначального. Итак, наше событие (поворот) — одновременно есть и не есть. **Еще одно воплощение подобного единства противоположностей — движение по окружности.**

Окружность является более совершенным воплощением единства противоположностей, чем любая другая фигура: **любая** точка окружности может считаться и началом, и концом, а ведь *начало* и *конец* суть противоположности.

В чем сущность колизма? Вопрос и очень древний, и очень трудный [см., например, исследование: 177].

Аристотель в трактате “О душе” пишет о том, что жизнь в аспекте питания и роста роднит человека с растениями, в аспекте чувств и движения — с животными, а собственно человеческой чертой является наличие **разума**; многие другие авторы определяют человека как существо, которому присуще чувство юмора. **Тайна смеха родственна тайне разума.**

Следует вспомнить об античных корнях всей вообще христианской культуры, наследующей платоновское разделение всего сущего на мир идей (небо) и мир вещей (землю). Небо населено блаженными богами, в удел которым достался смех

(вспомните о *гомерическом* смехе олимпийцев!), а земля — злополучными людьми, удел которых — слезы [4, “Унижение и достоинство человека”].

Небо вечно и совершенно, а земля изменчива и несовершенна. Аристотель пишет о том, что движение по окружности является совершенным: “невозможно непрерывно двигаться по полуокружности или другой части окружности... потому что конец тут не соединяется с началом. А в случае движения по окружности начало и конец соединяются, поэтому только оно является совершенным” [19, Т. 3, с. 255]. Эту мысль можно отыскать и у более поздних авторов. Например, греческий математик пятого века Прокл, комментируя первую книгу “Начал” Евклида, пишет: “Первая, простейшая и наиболее совершенная из фигур есть круг... Если разделить Вселенную на небеса и бренный мир, то круговые формы надлежит приписать небесам, а прямые — бренному миру...” [262, с. 207].

Итак, движение по окружности присуще совершенным небесам, населенным блаженными богами, удел которых — смех. Таким образом можно понять вывод Л. В. Карасева: *круг — иноформа смеха* [177, с. 101].

В одной из работ автора, — комментарии к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”, — речь идет о двух концепциях *времени* — циклическое (текущее по кругу) время античности и однонаправленное, необратимое время христианского средневековья [292, с. 488, 489]. Круг — античный образ совершенства — является иноформой смеха. Глубоко серьезная христианская культура (Христос плакал, но никогда не смеялся!) ассоциируется с однонаправленностью и необратимостью. Человеческая жизнь, рассмотренная в монотонном движении от одного дня к другому, почти во всем похожому на предыдущий, может быть материалом комедии; но та же самая жизнь, осмысленная в необратимом движении от юности к старости и смерти, может стать сюжетом трагедии. **Повторяемость смешна, необратимость страшна.**

Культура нового времени, фундамент которой — Возрождение (возникающее как синтез или диалог античности и сред-

невекового христианства), таким образом, с необходимостью должна была стать иронической, поскольку она сочетает противоположности — смех и слезы. “Смех сквозь слезы” — эстетическая категория, порожденная новым временем [421].

*“Не тем горжусь я, мой певец,
Что привлекать умел стихами
Внимание пламенных сердец,
Играя смехом и слезами...”*

— пишет Пушкин еще в 1822 г. в стихотворении “В. Ф. Раевскому” [302, Т. 1, с. 569]. *Ирония* как раз и является такой игрой противоположностей.

В аспекте фабулы движение по окружности есть возвращение к началу. Еще Б. Эйхенбаум писал в исследовании “Проблемы поэтики Пушкина”: “В “Гробовщике” — игра с фабулой при помощи ложного движения; развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию” [407, с. 31]. Действительно, движение по окружности возвращает к той самой точке, с которой оно началось. Таким образом движение одновременно есть и не есть (вернее, движение есть, а результата нет; вместо изменения — возвращение к началу) — воплощенное ироническое единство противоположностей! Это верно не только применительно к “Гробовщику”: так же построены “Сказка о рыбаке и рыбке”, “Граф Нулин” и “Домик в Коломне” (все эти произведения могут рассматриваться как комические).

Верно это и применительно к опере Моцарта “Так поступают все женщины”. Романтики видели в этой опере “образец истинной иронии” [1, Ч. 2, кн. 2, с. 189].

Образец пушкинской иронии — “Домик в Коломне” — написан осенью 1830 г. В этом же году Пушкин создает большое стихотворение “К вельможе”, в котором находим сближение смеха и движения по окружности [302, Т. 2, с. 222]:

*...Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них
И видишь оборот во всем кругообразный.*

МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ 4

О конечном и бесконечном

Вспомним о том, какой смысл мы вкладываем в определения “больше”, “меньше”, “равно” в том случае, когда работаем с *конечными* множествами. Пусть имеем две совокупности: множество трех крестиков (\times, \times, \times) и множество трех ноликов ($0, 0, 0$). Сравним количество крестиков с количеством ноликов. Создадим пары: $\times - 0$ (математики называют эту операцию *поставить в соответствие*: поставим первый крестик в соответствие первому нолику и т. д.):

\times	\times	\times	
/	/	/	число крестиков <i>равно</i> числу ноликов
0	0	0	

Ни один крестик не остался без нолика, ни один нолик — без крестика. Итак, мы заключаем: количество крестиков *равно* количеству ноликов. Пусть теперь крестиков по-прежнему три, а ноликов — пять.

\times	\times	\times	<i>меньше</i>		
/	/	/			
0	0	0	0	0	<i>больше</i>

Три нолика по-прежнему можно соотнести с крестиками, а два нолика останутся без крестиков. Тогда мы говорим: ноликов на два *больше*. Итак, применительно к конечным совокупностям понятия *больше*, *меньше*, *равно* имеют отчетливый и однозначный смысл.

Рассмотрим теперь *бесконечное* множество натуральных чисел. Поставим в соответствие каждому числу натурального ряда число вдвое большее (все эти числа будут четными):

1 2 3 4 5 ... целое множество (*четные и нечетные числа*)
 / / / / /
 2 4 6 8 10... половина множества (*только четные числа*)

Взаимно-однозначное соответствие между четными числами и числами натурального ряда никогда не нарушится: "...четных чисел столько же, сколько целых, несмотря на то что только каждое второе из целых чисел есть четное" [314, с. 89]. Четные числа составляют *половину* от всего количества натуральных чисел; тем не менее их столько же, сколько натуральных (*половина множества эквивалентна* всему множеству*).

Натуральному ряду можно поставить в соответствие квадраты:

1 2 3 4 5 6...
 / / / / / / /
 1 4 9 16 25 36.....

Квадраты встречаются в натуральном ряду гораздо реже, чем четные числа; но и в этом случае соответствие не нарушится.

Одна из аксиом, на которых основана евклидова геометрия, утверждает: **"Целое больше своей части"**. Это совершенно верно применительно к *конечным* объектам, но, как видим, неверно по отношению к *бесконечным*. **Бесконечное множество может быть эквивалентно не только собственной половине или трети, но даже своей бесконечно малой части!**

Можно было бы сказать, что для бесконечных совокупностей понятия *часть* и *целое* начинают утрачивать смысл, — различие между ними размывается.

* Применительно к бесконечным множествам отношение *эквивалентности* играет ту же роль, что отношение *равенства* применительно к конечным.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Сюжеты Шекспира и музыка его эпохи: имитационная полифония. Отдаленное предвестие сонатной формы

*Запомни путь слетевшего листа
И мысль о том, что мы идем за нами...*

Л. Аронзон

Одна из черт творческого метода Шекспира, впервые отмеченная еще Виктором Гюго, такова: “Во всех пьесах Шекспира, за исключением двух — “Макбета” и “Ромео и Джульетты”, — в тридцати четырех пьесах из тридцати шести, есть одна особенность, до сих пор, очевидно, ускользавшая от внимания самых значительных толкователей и критиков... Это второе, параллельное действие, проходящее через всю драму и как бы отражающее ее в уменьшенном виде... Так, Гамлет создает возле себя второго Гамлета; он убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в том же положении, как он по отношению к Клавдию. В пьесе два отца, требующих отмщения. В ней могло бы быть и два призрака. Так, в “Короле Лире” трагедия Лира, которого приводят в отчаяние две его дочери — Гонерилья и Регана — и утешает третья дочь — Корделия, — повторяется у Глостера, преданного своим сыном Эдмундом и любимого другим своим сыном, Эдгаром. Мысль, разветвляющаяся на две, мысль, словно эхо, повторяющая самое себя, вторая, меньшая драма, протекающая бок о бок с главной драмой и копирующая ее, действие, влекущее за собой своего спутника, — второе, подобное ему, но суженное действие, единство, расколотое надвое... Это двойное действие — нечто чисто шекспировское”* [134, Т. 14, с. 300, 301].

* Об этом же пишет современный поэт А. Кушнер [198 с. 53]:

Нет, не одно, а два лица,
Два смысла, два крыла у мира.
И не один, а два отца

Зывают к мести у Шекспира.
В Лаэрте Гамлет видит боль,
Как в перевернутом бинокле...

Современный исследователь замечает: “Применение этого параллельного действия у Шекспира разнообразно. Оно служит и “малым зеркалом”, и для контраста. То оно по-своему не менее драматично, чем основное действие, то как бы пародирует его” [13, с. 41, 42].

Познание совершается путем сравнения. В главе 2 шла речь о том, какое большое значение имеет **сонатная форма** (казалось бы, принадлежащая сфере музыки) для интерпретации пушкинской драматургии. Для объяснения отмеченных Гюго повторений попробуем сопоставить форму шекспировской трагедии с формами современной Шекспиру полифонической музыки (его современниками были, в частности, великие полифонисты Орlando ди Лассо (1532–1594) и Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1525–1594)).

Полифония — сочетание индивидуализированных мелодических голосов, равноправных и скоординированных друг с другом. Полифония бывает однотемной, **имитационной** — в индивидуализированных голосах проходит — от разных позиций во времени и в звуковысотном пространстве — одна и та же мелодия-тема. Собственно “имитация” как термин музыкальной теории и определяется таким образом: это “точное или неточное повторение в каком-либо голосе мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе” [237, Т. 2, с. 503].

Голоса тут как бы “подражают” друг другу, имитируют друг друга, “гоняются” друг за другом; не случайно высшая, наиболее развитая из имитационных форм получила имя “фуга”, т. е. “бег” [389, с. 85].

Искусство полифонии развивалось в продолжение нескольких столетий. Первый его расцвет имел место в XVI в. (т. н. полифония *строгого стиля*), — точнее, во второй половине этого столетия (Шекспир родился в 1564 г.). Старшие современники Шекспира Лассо и Палестрина — классики строгого стиля. Второй — творчество И. С. Баха (первая половина XVIII в.), — находится уже в пределах *свободного стиля*.

Главное достижение мастеров эпохи строгого стиля — высочайший уровень искусства *имитации* [373, Т. 5, с. 327, 328]. Имитация имеет большое значение как прием развития, разработки тематического материала. Приводя к росту формы, имитация в то же время гарантирует тематическое (образное) единство целого [237].

Музыковед А. Н. Должанский в своих работах исследовал культурологические и философские аспекты полифонии. Еще в своей кандидатской диссертации (“Фуга в творчестве И. С. Баха”, 1942 г.), А. Н. Должанский писал: “Начиная с зарождения и развития многоголосия и на протяжении многих веков до баховского творчества включительно подавляющее большинство произведений профессиональной музыки, внешне построенных различным образом (сочинения на *cantus firmus*, вариации, *basso ostinato*, ричеркары, каноны, инвенции, фуги), на самом деле объединены единым **композиционным принципом**, лишь впоследствии, в середине XVIII века, потерявшим свое господствующее положение. Принцип этот заключается в том, что каждое произведение или самостоятельная часть его содержит изложение и трактовку *одной мысли*”* [145, с. 10, 11].

Нечто подобное полифонической фактуре (правда, в простейшем двухголосном варианте — см. например: И. С. Бах. Двухголосная инвенция си бемоль мажор) можно увидеть в шекспировских трагедиях.

Полифоническая фактура драматургична, а драматургия полифонична: каждый герой драмы подобен одному из голосов полифонического произведения [275, с. 255–271]. Теперь укажем на то, что в некоторых голосах могут иметь место имитации, повторение темы: “Как могут несколько голосов петь то же самое друг за другом? В этом существо канона, наиболее тесной мыслимой связи между несколькими голоса-

* Об этом же пишет один из наиболее выдающихся композиторов XX в. Веберн: “Из *одной* главной мысли развивать все последующее — вот самая прочная связь!” [79, с. 48].

ми. Чтобы все могли петь одно и то же в разное время, требуется особое мастерство композитора. Но за всем этим всегда стоит стремление к возможно более тесной взаимосвязи” [79, с. 34].

“Гамлет” начинается с того, что Клавдий убивает своего брата, датского короля Гамлета (это событие остается за рамками пьесы; зритель узнает о преступлении из монолога Призрака). Получив известие о смерти отца, принц возвращается на родину, узнает подробности убийства из рассказа Призрака, готовит и осуществляет месть. С Лаэртом, сыном придворного Полония, зритель знакомится в первом акте, — простившись с отцом и сестрой, тот уезжает из Дании во Францию. В четвертой сцене третьего акта принц Гамлет убивает Полония. Получив известие о смерти отца, Лаэрт возвращается на родину, узнает подробности убийства из разговора с королем, готовит и осуществляет месть, — убийство Гамлета. Таким образом, в структуре трагедии Гамлет и Лаэрт подобны двум голосам в структуре полифонической пьесы, — в каждом из этих голосов проходит одна и та же тема (убийство отца и мщение сына). Смысловой центр трагедии образуется мотивом, который можно было бы определить как “неизбежность и гибельность мести” (это и есть та *единственная мысль* полифонического произведения, о которой пишет А. Н. Должанский). Главный герой является и мстителем, и объектом мести. Гамлет не может не мстить за убийство любимого отца, — но эта месть для него гибельна. Желая убить короля, он нечаянно убивает Полония и становится жертвой мести Лаэрта. Мститель Лаэрт тоже погибает в финальном поединке от руки Гамлета. Таким образом, “Гамлета” можно рассматривать как трагедию о ГИБЕЛЬНОСТИ МЕСТИ. И Гамлет, и Лаэрт погибают как бы во искупление убийства, совершенного каждым из них: таким образом, гибельность мести продемонстрирована дважды. Следует отнестись с особенным вниманием к тому, что автор считает необходимым повторить! Интересно, что второй голос с имитацией (Лаэрт) вступает почти что в точке золотого сечения всей пьесы (ближе к середине четвертого акта).

Вполне аналогичное построение в “Короле Лире”: здесь тоже два различных голоса, в которых излагается одна и та же тема — Лир и Глостер. В этом случае смысловой центр трагедии образуется мотивом, который можно было бы определить как “проблема отцов и детей”. В самом деле, пусковой момент сюжета — ошибка (возможно, обусловленная старческим слабоумием): Лир ошибается в оценке дочерей, Глостер — сыновей. Старик с ослабевшим рассудком не может не ошибиться, — но эта ошибка для него губительна.

Что нового и интересного можно увидеть в шекспировских трагедиях при таком взгляде? Во-первых, становится понятна тема каждой из них.

В “Гамлете” это *неизбежность и губительность мести*, в “Лире” — *проблема отцов и детей*. В “Гамлете” ни принц, ни Лаэрт не хотят умирать, но неизбежность мести влечет обоих к гибели. В “Лире” у каждого из отцов есть *плохие* дети (у Лира — Гонерилья и Регана, у Глостера — Эдмунд) и *хорошие* дети (у Лира — Корделия, у Глостера — Эдгар). Конфликт между хорошими и плохими — движущая сила развития сюжета. Таким образом, обе эти шекспировские темы удовлетворяют тому условию, которому, по мнению А. Н. Должанского, должна удовлетворять тема фуги: обе они внутренне контрастны, воплощают единство противоположностей [145, с. 157]. Такого рода двойственность окрашивает также образ главного героя: Гамлет и мститель, и объект мести, Лир одновременно обидчик и обиженный.

Во-вторых, становится понятно, кто является вторым лицом в каждой из пьес: ведь обе трагедии — это произведения, так сказать, многолюдные, действующих лиц много. На главное действующее лицо указывает название, “второе” лицо в “Гамлете” — Лаэрт, в “Лире” — Глостер. В обоих парах (Гамлет–Лаэрт и Лир–Глостер) звучит мотив безумия — Гамлет разыгрывает сумасшедшего, Лир действительно на время лишается рассудка (впрочем, в “Лире” есть и разыгрывающий сумасшедшего — Эдгар, а в “Гамлете” — подлинное безумие (Офелия)). Мнимое безумие первого и действительное — второго подчеркивается

полным психическим здоровьем Лаэрта и Глостера (сразу вспоминается тщательно изучавший Шекспира Пушкин, в поэтическом мире которого тоже присутствуют безумцы, — Евгений из “Медного всадника”, Германн из “Пиковой дамы”; интересно, что в “маленьких трагедиях” и Моцарта, и Альбера, и Гуана, и Председателя их антагонисты называют “безумцами”).

Совершенно особое и очень важное место в структуре обеих трагедий занимают сцены, в которых действуют **оба** персонажа (Гамлет и Лаэрт — в “Гамлете”, Лир и Глостер — в “Лире”). В структуре фуги этому соответствуют т. н. **стретты** (имитационное проведение полифонической темы, характеризующееся вступлением имитирующего голоса до окончания темы в начинающем голосе). Стретта — чисто контрапунктическое средство сгущения и уплотнения звучания, высокоэффективный прием тематической концентрации; этим определяется ее особая смысловая насыщенность... стретта — прием, служащий выявлению сущности темы как ведущей музыкальной мысли в процессе развертывания и вместе с тем **отмечающий узловые моменты произведения**, т. е. являющийся движущим и одновременно фиксирующим фактором полифонической формы (как единства “становящегося” и “ставшего”) [372, Т. 5, с. 320, 321]. В “Гамлете” две такие “стретты” — это сцена Гамлета и Лаэрта на кладбище (похороны Офелии; Гамлет и Лаэрт дерутся в открытой могиле) и финальный поединок Лаэрта и Гамлета (трагическое подобие драки в могиле — на этот раз оба погибают), — обе, действительно, отмечают узловые моменты произведения. В “Лире” — сцены четвертая и шестая кульминационного третьего акта (“Буря в степи”). Эти шекспировские “стретты” еще и с удивительным искусством подчеркивают **различие** между главным героем и его, так сказать, двойником, — Лаэрт, хоть и подобен Гамлету, все же не Гамлет, а Глостер — не Лир.

Каждая из эпох развития европейской музыки имеет свою специфику. Если обратиться к представлению о **духе времени**, то можно было бы сказать, что дух XVII века пишет **фуги**, а дух “гетевской эпохи” (Goethezeit) — **сонаты**. А. Н. Должанский пишет о философском смысле наиболее развитой формы

имитационно-контрапунктической музыки, вобравшей в себя все богатство средств полифонии, — о философском смысле фуги. Противопоставляя ее сонате, он отмечает, что форма фуги сложилась в пределах христианского монотеоцентризма и коррелирует с представлением о единственности и неподвижности истины (“Я есмь Путь, и Истина, и Жизнь”, — говорит о себе Иисус). Классическая fuga строится на одной теме и развитие ее естественно уподобляется логическому доказательству выдвинутого тезиса — темы (во многих классических образцах вся fuga вырастает из единственной темы и в процессе развертывания формы непрерывное обновление **не приводит** к иному образному качеству) [145, с. 151–161].

Принцип сонатной формы, как уже было сказано в главе 2, сопоставление минимум двух образно-тематических сфер, конфликт между которыми является источником развития (движения). Сонатная форма, достигшая расцвета позднее, во второй половине XVIII и в начале XIX века, коррелирует с воззрениями Гегеля на сущность трагического конфликта, — это столкновение **двух** правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована (в исторической перспективе — множественность истины, плюрализм постмодерна) [280, с. 317–321].

Сопоставление фуги и сонаты как **композиционных принципов**, значение которых выходит далеко за пределы собственно музыкальной специфики и имеет общекультурное значение, — есть, в сущности, сопоставление двух концепций истины: истина как единственная и неподвижная (fuga) и истина как процесс, движущей силой которого является конфликт противоположностей, “форма постепенного драматического становления вывода” (соната) (А. Н. Должанский).

В истории литературы этому соответствует сопоставление драматургии классицизма (единственная и неподвижная истина) и драматургии романтизма (трагический конфликт как столкновение двух правд).

Итак, А. Н. Должанский констатирует противостояние фуги и сонаты, их противоположность. Однако в любом противопоставлении скрыто объединение, противоположности сходятся.

Другой замечательный музыковед XX в., ученик А. Веберна Ф. Гершкович, пишет о глубинном родстве фуги и сонаты: “Когда говорят о “полифонических формах”, т. е. о форме полифонической музыки баховской и добаховской эпох, касаются чего-то, что на самом деле является вовсе не формой — структурой — произведения, а чем-то другим. Считать ли, например, фугу музыкальной формой, когда чуть ли не каждая баховская фуга построена иначе? Анализ фуги, или инвенции, или какого-нибудь другого произведения И. С. Баха, жанр которого рассматривается как его форма, на самом деле представляет собой лишь анализ фактуры (т. е. письма) и гармонии этого произведения. Форму же необходимо искать глубже. Музыкальная форма **в своей сущности** независима от эпохи, которой принадлежит данное произведение. Зато от эпохи зависит **уровень развития** музыкальной формы. Под таким углом зрения понятно, что за фактурой полифонического произведения может таиться форма, которая должна была достичь своего полного развития уже в эпоху, когда полифонический стиль уступил свое место гомофоническому” [109, с. 44]. Далее Ф. Гершкович очень убедительно пишет о родстве фуги и сонаты, о том, что за **полифоническим письмом** одной из баховских инвенций стоит **сонатная форма** (правда, в зародышевом состоянии).

Другой современный исследователь, В. В. Протопопов, в работе “Проблема сонатности в рондовариативных формах Баха” тоже пишет о родстве фуги и сонаты: “...фуга... активно направлялась в сторону сонатности... Сонатность — это определенная историческая категория... подготовленная постепенно, подспудно, в рамках других форм предшествующей эпохи...” [269, с. 122, 125, 147–179].

Художественной культуре каждой эпохи европейской истории присущи единство и цельность. В главе 2 было сказано о том, какое значение имеет **сонатная форма** (не только в музыке, но и в литературе) для эпохи Гете и Пушкина (вторая половина XVIII — первая треть XIX вв.). Художественные формы полифонической музыки и драматургии эпохи Возрождения также родственны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт: Ч. 1, кн. 1–2; Ч. 2, кн. 1–2. — М.: Музыка, 1986–1990.
2. *Абрам Терц.* Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. Август 1990.
3. *Аверинцев С. С.* “Аналитическая психология” К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. — 1970. — № 3.
4. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1997. — 320 с.
5. *Аверинцев С. С.* Поэты. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 364 с.
6. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. — 448 с.
7. *Аверинцев С. С.* Связь времен. — К.: Дух і літера, 2005. — 448 с.
8. *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. — К.: Дух і літера, 2006. — 912 с.
9. *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1984. — 476 с.
10. *Альмова Е. В.* Накануне рождения субъекта. Ренессансная идея humanitas: от Николая Кузанского к Уильяму Шекспиру. — Принцип “совпадения противоположностей” в истории европейской мысли: Альманах / Под ред. О. Э. Душина, М. В. Семиколенных. — СПб.: Нестор-История, 2011. — 550 с. (Verbum. Вып. 13). — С. 301–315.
11. *Альшванг А. А.* Избранные сочинения: В 2 т. — М.: Музыка, 1964. — Т. 1. — 430 с.
12. *Аникст А. А.* Гете и Фауст. От замысла к свершению. — М.: Книга, 1983. — 271 с.
13. *Аникст А. А.* Шекспир. Ремесло драматурга. — М.: Сов. писатель, 1974. — 605 с.
14. *Аникст А. А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М.: Наука, 1983. — 288 с.

15. *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. — М.: Современник, 1984. — 476 с.
16. *Античные* риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. — 352 с.
17. *Антология* мировой философии: В 4 т. — М.: Мысль, 1969–1972.
18. *Аристотель* и античная литература. — М., 1978.
19. *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. — М., 1977–1983.
20. *Арнольд В. И.* Об эпитафии к “Евгению Онегину” // Известия АН: Серия литературы и языка. — 1997. — Т. 56. — № 2.
21. *Артамонов С. Д.* Монтень, Шекспир, Пушкин. Филиация идей // Писатель и жизнь. — 1968. — Вып. V.
22. *Архангельский А. Н.* Стихотворная повесть А. С. Пушкина “Медный всадник”. — М.: Высшая шк., 1990. — 95 с.
23. *Асафьев В. В.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. — 378 с.
24. *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. — М.: Искусство, 1968. — 655 с.
25. *Асоян А. А.* Орфический сюжет в “Евгении Онегине” // Моск. пушкинист — XI: Сборник. — М., ИМЛИ РАН, 2005. — 374 с.
26. *Асоян А. А.* “Почтите высочайшего поэта...”. Судьба “Божественной комедии” Данте в России. — М.: Книга, 1990. — 214 с.
27. *Ассаджоли Р.* Психосинтез. Теория и практика. От душевного кризиса к высшему “Я”. — М.: РАН Ин-т психологии, 1994. — 257 с.
28. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М.: PerSe; СПб., Университет. кн., 2000. — 538 с.
29. *Ахматова А. А.* О Пушкине. Статьи и заметки. — М.: Книга, 1989. — 368 с.
30. *Ахматова А. А.* Сочинения: В 2 т. — М.: Цитадель, 1996. — Т. 1. — 448 с.
31. *Ахматова А. А.* Сочинения: В 2 т. — М.: Цитадель, 1996. — Т. 2. — 432 с.
32. *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников // Сост. С. Г. Бочарова; Вступ. ст. Л. В. Дерюгиной; Прим. Л. В. Дерюгиной и С. Г. Бочарова. — М.: Правда, 1987. — 480 с.

33. *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. И. М. Тойбина; Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. — Л.: Сов. писатель, 1989. — 464 с.
34. *Батищев Г. С.* Противоречие как категория диалектической логики. — М.: Высшая шк., 1963. — 120 с.
35. *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М.: Наука, 1978. — 199 с.
36. *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 415 с.
37. *Баткин Л. М.* На пути к понятию личности. Кастильоне о грации. — Культура Возрождения и общество: Сб. ст. / Отв. ред. В. И. Рутенбург. — М.: Наука, 1986.
38. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
39. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Худож. лит., 1972. — 470 с.
40. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
41. *Белинский В. Г.* Избранные статьи. — М.: Детская лит., 1971. — 223 с.
42. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. — М., 1955. — Т. 9.
43. *Белоусов А. И.* Пушкин, Моцарт и математическая логика // Вопросы философии. — 1999. — № 9.
44. *Белый А.* Из Моцарта нам что-нибудь! // Лит. учеба. — 1990. — Июль-август.
45. *Белый А.* Кантовская цитата в пушкинском тексте // Вопросы лит. — 2004. — Май-июнь.
46. *Белый А. А.* Разговор о “Памятнике” // Моск. пушкинист. — VII: Сб. — М.: Наследие, 2000. — 400 с.
47. *Белый А.* Ритм как диалектика и “Медный всадник”. Исследование. — М.: Федерация, 1929. — 280 с.
48. *Беляк Н. В., Виролайнен М. Н.* “Маленькие трагедии” Пушкина // А. С. Пушкин. Маленькие трагедии. — СПб.: Издат. дом “Азбука-классика”, 2008. — 208 с.
49. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. — М.: Мысль, 1990. — 175 с.
50. *Берковский Н. Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. — СПб.: Азбука-классика, 2002. — 480 с.

51. *Берковский Н.* О русской литературе: Сб. ст. / Сост., подготовка текста Е. Лопыревой; Предисл. Г. Фридлендера. — Л.: Худож. лит., 1985. — 384 с.
52. *Библер В. С.* Замыслы: В 2 кн. — М.: РГГУ, 2002. — Кн.1. — 879 с.
53. *Библер В. С.* Мышление как творчество. — М.: Политиздат, 1975. — 400 с.
54. *Бицилли П. М.* Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / Сост., вступ. ст., коммент. М. Васильевой. — М.: Русский путь, 2000. — 608 с.
55. *Благой Д. Д.* Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. — М.: Сов. писатель, 1977. — 543 с.
56. *Благой Д. Д.* Мастерство Пушкина. — М.: Советский писатель, 1955. — 279 с.
57. *Благой Д.* От Кантемира до наших дней: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1979. — 511 с.
58. *Бобровский В.* Научное творчество А. Н. Должанского: Избр. ст. — Л.: Музыка, 1973. — 214 с.
59. *Болдинская осень.* Стихотворения, поэмы, маленькие трагедии, повести, письма, критические статьи, написанные А. С. Пушкиным в селе Болдине Лукояновского уезда Нижегородской губернии осенью 1830 года / Сост. Н. В. Колосова; Сопроводительный текст В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана. — М.: Молодая гвардия, 1974. — 448 с.
60. *Бонди С. М.* О Пушкине: Статьи и исследования. — М.: Худож. лит., 1978. — 477 с.
61. *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. — М.: ИИЛ, 1961. — 151 с.
62. *Бор Н.* Жизнь и творчество: Сб. ст. — М.: Наука, 1967. — 344 с.
63. *Борев Ю.* Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения “Медного всадника”. — М.: Сов. писатель, 1981. — 400 с.
64. *Борхес Х. Л.* Проза разных лет: Сборник / Пер. с исп., сост. и предисл. И. Тертерян; Комментарий Б. Дубина. — М.: Радуга, 1989. — 320 с.
65. *Боcharов С. Г.* Французский эпиграф к “Евгению Онегину” (Онегин и Ставрогин) // Моск. пушкинист I. — М.: Наследие, 1995. — 320 с.

66. *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 632 с.
67. *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 656 с.
68. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. — М.: Изд-во РГГУ, 2001. — 420 с.
69. *Бройтман С. Н.* К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина // Болдинские чтения. — Горький, 1987.
70. *Букалов А. М.* Пушкинская Италия: Записки журналиста. — 2-е изд. — СПб.: Алетейя, 2007. — 352 с.
71. *Бурбаки Н.* Очерки по истории математики. — М.: Изд-во иностранной лит., 1963. — 292 с.
72. *Бэлза И.* Дантовские отзвуки “Медного всадника” // Дантовские чтения. 1982 / Под общ. ред. И. Бэлзы. — М.: Наука, 1982. — 304 с.
73. *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. — М.: Искусство, 1977. — 263 с.
74. *Валери П.* Об искусстве: Сборник: Пер. с фр. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1993. — 507 с.
75. *Ванновский А.* Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина // Пушкинист. — Вып. 1. Сб. Пушкинской комиссии ИМЛИ им. А. М. Горького. — М.: Современник, 1989. — 348 с.
76. *Васютинский Н. А.* Золотая пропорция. — М.; СПб.: ДИЛЯ, 2006. — 367 с.
77. *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. — СПб.: Академ. проект, 1994. — 353 с.
78. *Вацуро В. Э.* Пушкин и Данте // Лотмановский сб., I. — М.: ИЦ-Гарант, 1995. — 321 с.
79. *Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма. — М.: Музыка, 1975. — 162 с.
80. *Виндельбанд В.* От Канта до Ницше. История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. — М.: Канон-Пресс, 1998. — 496 с.
81. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941. — 300 с.
82. *Винокуров Е.* Избранные произведения: В 2 т. — Т. 2: Стихотворения. Статьи и заметки о поэзии. — М.: Худ. лит., 1976. — 496 с.

83. *Виротайнен М. Н.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб.: Амфора, 2003. — 503 с.
84. *Виротайнен М. Н.* Творческая история двух стихотворных повестей // Две повести в стихах. Е. А. Баратынский. Бал. А. С. Пушкин. Граф Нулин. — СПб.: Наука, 2012. — 281 с.
85. *Войцехович В. Э.* Бесконечность и Абсолют. Бесконечность в математике: философские и исторические аспекты / Под ред. А. Г. Барабашева. — М.: Янус-К, 1997. — 389 с.
86. *Волков Г.* Мир Пушкина. Личность. Мировоззрение. Окружение. — М.: Молодая гвардия, 1989. — 269 с.
87. *Волков Г.* Сова Минервы. — М.: Молодая гвардия, 1973. — 256 с.
88. *Володин В. Н., Любутин К. Н., Нарский И. С.* От рассудка к разуму (Кант, Гегель, Фейербах). — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1991. — 160 с.
89. *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1998. — 328 с.
90. *Вольперт Л. И.* Пушкин и Альфред де Мюссе (О пародийности “Домика в Коломне”) // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976.
91. *Вольперт Л. И.* Пушкинская Франция. — 2-е изд., испр. и доп.; интернет-публикация. — Тарту, 2010. — 570 с. // Электронный ресурс. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/volpert/Volpert_Pushkin_2010.pdf
92. *Вольперт Л. И.* Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985.
93. *Вундт В.* Введение в философию. Под ред. А. Л. Субботина. — М.: ЧеРо, Добросвет, 2001. — 256 с.
94. *Выготский Л. С.* Психология искусства. — Ростов н/Д: Феникс, 1998. — 480 с.
95. *Гайденок П. П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. — М.: Искусство, 1970. — 247 с.
96. *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб.: Академ. проект, 1999. — 400 с. (Серия “Современная западная русистика”).

97. *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. — М.: Новое лит. обозрение, 2000. — 384 с.
98. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. — М.: Новое лит. обозрение, 2001. — 416 с.
99. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. — М.: Искусство, 1972. — 200 с.
100. *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии. — 1990. — № 4.
101. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по истории философии. — СПб.: Наука, 1993. — Кн. 1. — 350 с.
102. *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет: В 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. В. Гулыги. — М.: Мысль, 1972–1973.
103. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения: В 14 т. — М.; Л., 1932. — Т. 9.
104. *Гейзенберг В.* Смысл и значение красоты в точных науках // Вопросы философии. — 1979. — № 12.
105. *Герbstман А. И.* О сюжете и образах “Медного всадника” // Рус. лит. — 1963. — № 4.
106. *Гершензон М.* Вступительная статья // А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери. — Петроград, 1917.
107. *Гершензон М.* Гольфстрем // Лики культуры. Альманах. — М.: Юрист, 1995. — Т. 1. — 527 с.
108. *Гершензон М.* Избранное. — Т. 1: Мудрость Пушкина. — Москва–Иерусалим, 2000.
109. *Гершкович Ф.* Об одной инвенции Иоганна Себастьяна Баха (К вопросу о происхождении классической венской сонатной формы) // Труды по знаковым системам. XI. — Тарту, 1979.
110. *Гершкович Ф.* Тональные истоки Шенберговой додекафонии // Труды по знаковым системам. VI. — Тарту, 1973. — С. 344–379.
111. *Гессе Г.* Степной волк // Иностранная лит. — 1976. — № 4–5.
112. *Гессен А.* Все волновало нежный ум... Пушкин среди книг и друзей. — М.: Наука, 1965. — 509 с.
113. *Гете И.-В.* Избранные сочинения по естествознанию. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. — 555 с.
114. *Гете И.-В.* Избранные философские произведения. — М.: Наука, 1964. — 520 с.
115. *Гете И.-В.* Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1978. — Т. 6.

116. *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Статьи и очерки. — Л.: Сов. писатель, 1982. — 424 с.
117. *Гинзбург Л. Я.* Пушкин и проблема реализма // Л. Я. Гинзбург. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. — Л.: Сов. писатель, 1987. — 400 с.
118. *Готов А. Л.* Акцент Гоголя // Русский язык и лит. в учеб. заведениях. — 2009. — № 1.
119. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. — М., 1952.
120. *Голозовкер Я. Э.* Засекреченный секрет. Философская проза. — Томск: Водолей, 1998. — 224 с.
121. *Гораций.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания: Пер. с лат. / Ред. пер., вступ. ст. и коммент. М. Гаспарова. — М.: Худож. лит., 1970. — 479 с.
122. *Гораций Квинт Флакк.* Собрание сочинений. — СПб.: Биографич. ин-т, Студия биографика, 1993. — 448 с.
123. *Гофман М. Г.* Пушкин. Психология творчества. — Париж, 1928. — 219 с.
124. *Гофман Э. Т. А.* Золотой горшок. Крошка Цахес по прозвищу Циннобер: Пер. с нем. / Вступ. ст. Г. Бергельсона. — Л.: Худож. лит., 1976. — 288 с.
125. *Гриб В. Р.* Избранные работы (статьи и лекции по зарубежной литературе). — М.: Гослитиздат, 1956. — 416 с.
126. *Григорович В. Б.* Великие музыканты Западной Европы: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен: Хрестоматия для ст. классов / Сост. В. Б. Григорович. — М.: Просвещение, 1982. — 224 с.
127. *Громбах С. М.* Об эпиграфе к “Евгению Онегину” // Известия АН СССР. — 1969. — Вып. 3, Т. XXVIII. — (Серия лит. и языка).
128. *Гроф С.* Надличностное видение. — М.: АСТ, Изд. ин-та трансперсональной психологии, 2004. — 237 с.
129. *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.
130. *Гулыга А. В.* Гегель. Вехи творческого пути // Г. В. Ф. Гегель. Работы разных лет: В 2 т. — М., 1972. — Т. 1. — 668 с.
131. *Гулыга А. В.* Немецкая классическая философия. — М.: Мысль, 1986. — 332 с.
132. *Гулыга А. В.* Шеллинг. — М.: Молодая гвардия, 1984. — 317 с.

133. *Гуревич А. М.* Сокровенные смыслы. Статьи о Пушкине (1984–2011). — М.: Совпадение, 2011. — 207 с.
134. *Гюго В.* Собрание сочинений: В 15 т. — М.: ГИХЛ, 1956.
135. *Данилевский Р. Ю.* Немецкая литература // Пушкин. Исследования и материалы. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература: Материалы к “Пушкинской энциклопедии”. — СПб.: Наука, 2004. — 445 с.
136. *Данилевский Р. Ю.* Пушкин и Гёте: Сравнительное исследование. — СПб.: Наука, 1999. — 288 с.
137. *Даниэль С. М.* Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л.: Искусство, 1990. — 223 с.
138. *Дарский Д.* Маленькие трагедии Пушкина. — М., 1915.
139. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций. — Т. I: XIV и XV столетия. — М.: Искусство, 1978. — 175 с.
140. *Демурова Н. М.* Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. — М.: Наука, 1979. — 200 с.
141. *Деревянко К. В.* Эстетика истории: Пушкин и Гегель (к постановке проблемы) // Філософські дослідження: Зб. наук. пр. — Луганськ: Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. — Вип. 14. — 2011.
142. *Деревянко К. В.* Диалектика Пушкина и диалектика Гегеля: эстетические принципы. — Электронный ресурс. — Режим доступа: http://www.vuzlib.com.ua/articles/book/32249-Dialektika_pushkina_i_dialekti/1.html
143. *Деревянко К. В.* Эстетика Пушкина в свете диалектики Гегеля. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://www.readera.org/article/ehstetyeka-pushkyena-v-svete-dyealektyekye-hehelja-10151722.html>
144. *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта. — М.: Наука, 1993. — 432 с.
145. *Должанский А.* Избранные статьи. — Л.: Музыка, 1973. — 214 с.
146. *Долинин А. А., Виролойнен М. Н.* Комментарии к “Пиру во время чумы” // А. Пушкин. Маленькие трагедии. — СПб., 2008.
147. *Достоевский Ф. М.* Об искусстве. — М.: Искусство, 1973. — 632 с.
148. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. — Л., 1991. — Т. 9.

149. *Дранков В.* Природа таланта Шаляпина. — Л., 1973. — 215 с.
150. *Дружинина Н. М.* К вопросу о традициях античной драматургии в “маленьких трагедиях” Пушкина. — Ленинград. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Историко-филологический факультет // Ученые записки. — 1957. — Т. 150.
151. *Дунаев Г. С.* Сандро Боттичелли. — М.: Изобразительное искусство, 1977. — 240 с.
152. *Ду Фу.* Проект Наталии Азаровой: Пер. с кит. — М.: ОГИ, 2012. — (Текст парал. рус., кит.) — 296 с.
153. *Евин И. А.* Искусство и синергетика: Учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Кн. дом “ЛИБРОКОМ”, 2009 — 208 с. — (Серия “Синергетика в гуманитарных науках”).
154. *Егорова К.* Леонардо да Винчи // Коллекция “Великие художники”: В 30 т. — К.: ЗАТ Комсомольская правда — Украина, 2010. — 47 с.
155. *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. — М.: НЛО, 1999. — 512 с.
156. *Ерофеева К. Л.* Идеал Просвещения и современность: разочарования и перспективы // Соловьевские исслед. — 2010. — Вып. 2 (26).
157. *Есипов В. М.* О замысле “Графа Нулина” // Моск. пушкинист. — М., 1996.
158. *Жуковский В. А.* Избранное / Сост., вступ. ст. и прим. И. М. Семенко. — М.: Правда, 1986. — 560 с.
159. *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. — Л.: Наука, 1978. — 244 с.
160. *Зенкин С.* Писатель в маске монстра // Иностранная лит. — 1993. — № 1.
161. *Золтаи Д.* Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М.: Прогресс, 1977. — 376 с.
162. *Ивин А. А.* Логика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. — 352 с.
163. *Ивин А. А.* По законам логики. — М.: Мол. гвардия, 1983. — 208 с.
164. *Ивинский Д. П.* Пушкин и Мицкевич. История литературных отношений. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 432 с.

165. *Измайлов Н. В.* “Медный всадник” А. С. Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения // А. С. Пушкин. Медный всадник. — Ленинград: Наука, 1978. — 288 с.
166. *Ильенков Э. В.* Философия и культура. — М.: Политиздат, 1992. — 370 с.
167. *Ильин В. А., Позняк Э. Г.* Основы математического анализа. — М.: Наука, 1971. — Ч. 1. — 600 с.
168. *Ильин И. А.* Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека: В 2 т. — СПб.: Наука, 1994. — 542 с.
169. *Ильина Т. В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: Высшая шк., 1993. — 213 с.
170. *Ионеско Э.* Лысая певичка: Пьесы / Пер. с фр. предисл. Г. Зингера; Сост. И. Дюшена. — М.: Известия, 1990. — 224 с.
171. *История эстетики.* Памятники мировой эстетической мысли. — М., 1962. — Т. 1.
172. *Иткин И. Б.* “Медный всадник”: два потока. — *Philologica*, 2012. — Vol. 9. — № 21/23. — С. 133–144.
173. *История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под ред. С. Д. Серебряного.* — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. — 429 с.
174. *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. — М.: Наука, 1980. — 112 с.
175. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. — М., 1961–1966.
176. *Капра Ф.* Уроки мудрости. — М.: Изд-во Трансперсонального ин-та., 1996. — 318 с.
177. *Карасев Л. В.* Философия смеха. — М.: Рос. гуманит. ун-т, 1996. — 224 с.
178. *Катулл Гай Веронский.* Книга стихотворений / Пер. А. И. Пиотровского. — М.: Наука, 1986. — 302 с.
179. *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, Ленинград. отделение, 1989. — 334 с.
180. *Кац Б. А.* Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Муз. академия. — 1995. — № 1. — С. 151–158.
181. *Кац Б. А.* Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. — СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. — 160 с.

182. *Кибальник С. А.* Истоки поклонения // Слово. — 1990. — № 6.
183. *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. — 198 с.
184. *Кибальник С. А.* О стихотворении “Из Пиндемонта” (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. — Л.: Наука, 1982.
185. *Киреевский И. В.* Избранные статьи / Сост., вступ. статья и коммент. В. Котельникова. — М.: Современник, 1984. — 383 с.
186. *Китс Дж.* Стихотворения. — Л.: Наука, 1986. — 328 с. — (Серия “Литературные памятники”).
187. *Клюев Е.* RENEYXA: литература абсурда и абсурд литературы. — М.: ЛУЧ, 2004. — 384 с.
188. *Кнабе Г. С.* Основы общей теории культуры // История мировой культуры. Наследие Запада. — М., 1998. — 429 с.
189. *Кожин В. В.* Немецкая классическая эстетика и русская литература // Традиция в истории культуры: Сборник / Отв. ред. В. А. Карпушин. — М.: Наука, 1978. — 279 с.
190. *Койре А.* Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. — М.: Прогресс, 1985. — 140 с.
191. *Конен В. Д.* Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). — 2-е изд. — М.: Музыка, 1974. — 376 с.
192. *Комарова В. П.* Шекспир и Монтень. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. — 166 с.
193. *Котельников В.* Литератор-философ // И. В. Киреевский. Избранные статьи. — М.: Современник, 1984. — 383 с.
194. *Красухин Г.* Покой и воля. Некоторые проблемы пушкинского творчества. — М.: Современник, 1987. — 267 с.
195. *Кузичева М.* Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэт-тик // Вопросы литературы. — 2014. — № 2.
196. *Кундера М.* Бессмертие. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 413 с.
197. *Курс теории музыки* / Общ. ред. А. Л. Островского. — Л.: Музыка, 1984. — 152 с.
198. *Кушнер А.* Канва: В 6 кн. — Л.: Сов. писатель, 1981. — 207 с.

199. *Кюхельбекер В. К.* Путешествие, дневник, статьи. — Л.: Наука, 1979. — 795 с.
200. *Ларошфуко Ф. де.* Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. Характеры. — М.: Худож. лит., 1974. — 543 с.
201. *Левик В.* Избр. переводы: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1977. — 383 с.
202. *Лекции* по истории эстетики: В 4 т. / Под ред. М. С. Кагана. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1973–1976.
203. *Летопись* жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799–1826 / Сост. М. А. Цявловский. — Л.: Наука, 1991. — 784 с.
204. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2 т.— 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1982.
205. *Литературная* теория немецкого романтизма. Документы. Новалис, Вакенродер, Л. Тик, А. Шлегель, Ф. Шлегель, Шеллинг / Вступ. ст., ком. и общ. ред. Н. Я. Берковского. — Л., 1934. — 329 с.
206. *Литературный* энциклопедический словарь. — М.: Сов. энцикл., 1987. — 752 с.
207. *Лосев А. Ф.* Античная литература / Под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. — М.: ЧеРо, 2005.
208. *Лосев А. Ф.* Держание духа. — М.: Политиздат, 1988. — 366 с.
209. *Лосев А. Ф., Шестаков В. Н.* История эстетических категорий. — М.: Искусство, 1965. — 374 с.
210. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. — 320 с.
211. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. — М.: Искусство, 1979. — 378 с.
212. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие // Прил. к журн. “Трибуна”. — М.: Центр “СЭИ”, 1991. — 180 с.
213. *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. “Евгений Онегин”. Комментарий. — СПб.: Искусство, 2005. — 847 с.
214. *Лотман Ю. М.* Феномен культуры / Ю. М. Лотман. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992.
215. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.

216. *Лук А. Н.* Научное и художественное творчество — сходство, различия, взаимодействие // *Худож. творчество. Вопросы комплексного изучения.* — Л.: Наука, 1982.
217. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. — М.: Издат. дом Классика-XXI, 2008. — 624 с.
218. *Мазель Л. А.* О чертах сонатной формы в сочинениях Пушкина. По следам наблюдений М. Г. Харлапа // *Муз. академия.* — 1999. — № 2.
219. *Мак-Вильямс Н.* Психоаналитическая диагностика. Понимание структуры личности в клиническом процессе. — М.: Класс, 2007. — 480 с.
220. *Макаровская Г. В.* “Медный всадник”. Итоги и проблемы изучения / Под ред. проф. Е. И. Покусаева. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та., 1978. — 95 с.
221. *Мальцев С.* О психологии музыкальной импровизации. — М.: Музыка, 1991. — 88 с.
222. *Мандельштам Н. Я.* Третья книга (воспоминания) / Изд. подгот. Ю. Л. Фрейдин. — М.: Аграф, 2006. — 560 с.
223. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — 320 с.
224. *Менжулина Л. Н., Хамитов Н. В.* Антропологические парадигмы и мифологемы европейской философии. Спецкурс по истории философской антропологии. — К., 1998. — 95 с.
225. *Мигдал А. Б.* Квантовая физика и Нильс Бор. — М.: Знание, 1987. — 63 с.
226. *Микалко М.* Игры для разума. Тренинг креативного мышления. — СПб.: Питер, 2009. — 448 с.
227. *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М.: Наука, 1989. — 319 с.
228. *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание). — СПб.: Типография Императорской Академии Наук. — СПб., 1910. — хix+441 с. (репринт: М., 1988).
229. *Мольер.* Пьесы / Пер. Н. Любимова. — М.: АСТ, 2009. — 856 с.
230. *Монтень Мишель.* Опыты: В 3 кн. — М.: Голос, 1992.
231. “*Моцарт и Сальери*”. Трагедия Пушкина. Движение во времени. 1840-е – 1990-е годы. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / Сост. В. С. Непомнящий. — М., 1997. — 934 с.

232. *Моцарт В. А.* Соната KV 332 для фортепиано фа мажор. — М.: Музыка, 1991. — 23 с.
233. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / Пер на рус. И. С. Алексеевой и др. — М.: Междунар. отношения, 2006. — 536 с.
234. *Музыкальная энциклопедия*: В 6 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1973–1982.
235. *Мур Р.* Нильс Бор — человек и ученый / Пер. с англ. И. Г. Почиталина. — М.: Мир, 1969. — 470 с.
236. *Мурьянов М. Ф.* Пушкинские эпитафии. — М.: Наследие, 1995. — 112 с.
237. *Мюллер Т. Ф.* Имитация: Муз. энцикл.: В 6 т. — М.: Сов. энцикл., 1973–1982. — Т. 2.
238. *Мюссе Альфред де.* Избранные произведения: В 2 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. — 620 с.
239. *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. — М.: Наука, 1972. — 284 с.
240. *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. — М.: Наука, 1979. — 303 с.
241. *Налимов В. В.* На грани третьего тысячелетия: Что осмыслили мы, приближаясь к XXI веку. — М.: Лабиринт, 1994. — 73 с.
242. *Налимов В. В.* О некоторой параллели между принципом дополнительности Бора и метафорической структурой обыденного языка. — Принцип дополнительности и материалистическая диалектика. — М.: Наука, 1976.
243. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. — М.: Классика-XXI, 1999. — 232 с.
244. *Немировский И.* Зачем был написан “Медный всадник” // Новое лит. обозрение. — № 126 (2/2014).
245. *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. — М.: Сов. писатель, 1987. — 448 с.
246. *Непомнящий В. С.* Поэзия, музыка, время // Муз. академия. — 1999. — № 2.
247. *Нешитов П. Ю.* Формула русской философии: Гегель плюс Пушкин // Вестник русской христианской гуманитарной академии. — 2014. — Т. 15. — Вып. 1.
248. *Николаенко Н. Н.* Психология творчества: Учеб. пособие / Под ред. Л. М. Шипицыной. — СПб.: Речь, 2007. — 277 с.

249. *Новикова М. А.* Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина // Пушкинская комиссия. — М.: Наследие, 1995. — 353 с. — (Серия “Пушкин в XX веке”).
250. *Овсянников М. Ф.* История эстетической мысли. — М.: Высшая шк., 1984. — 336 с.
251. *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* “Печальную повесть сохранить...”. Об авторе и читателях “Медного всадника”. — М.: Книга, 1985. — 303 с.
252. *Очерки по истории мировой культуры* / Под ред. Т. Ф. Кузнецовой. — М.: Языки рус. культуры, 1997. — 496 с.
253. *Палиевский П. В.* Русские классики: Опыт общей характеристики. — М.: Худож. лит., 1987. — 239 с.
254. *Панич А. О.* “Медный всадник” А. С. Пушкина: от мифа к вымыслу. — Донецк: ДонГИ, 1998. — 96 с.
255. *Панич А. О.* История диалектики. Диалектика в западноевропейской культуре. — Донецк: Донец. гуманитарный ин-т, 1998. — 256 с.
256. *Парамонов Б. М.* Конец стиля. — М.: Аграф, Алетейя, 1997. — 464 с.
257. *Парфенов А.* Театральность “Гамлета” // Шекспировские чтения. 1978 г. / Под ред. А. Аникста. — М., 1981.
258. *Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Ю. Гинзбург. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. — 480 с.
259. *Пастернак Б.* Об искусстве. “Охранная грамота” и заметки о художественном творчестве. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
260. *Перзекке А. Б.* Поэма “Медный всадник” в русской литературе XIX и XX века: функции национального мифа в постреволюционную эпоху (1917–1930-е годы): Монография. — Кировоград: Имэкс — ЛТД, 2011. — 460 с.
261. *Петрарка Ф.* Африка / Пер. с лат. Е. Рабинович. — М.: Наука, 1992. — 368 с.
262. *Пидоу Д.* Геометрия и искусство. — М.: Мир, 1979. — 334 с.
263. *Платон.* Сочинения: В 3 т. — М.: Мысль, 1968–1972.
264. *Платонов А. П.* Пушкин — наш товарищ: Собр. соч.: В 3 т. — М.: Сов. Россия, 1985. — 528 с.
265. *Познер А. Р.* Метод дополнительности: проблема содержания и сферы действия. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. — 200 с.
266. *Померанц Г.* Выход из трансa. — М.: Юрист, 1995. — 682 с.

267. *Попович М. В.* Очерк развития логических идей в культурно-историческом контексте. — К.: Наук. думка, 1979. — 243 с.
268. *Проблемы* литературной формы: Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, А. Шпитцера / Пер. под ред. и с предисловием В. Жирмунского. — Л.: Academia, 1928. — 16 + 224 с.
269. *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. — М.: Музыка, 1981. — 355 с.
270. *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция // Собр. тр. по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков. — М.: Языки русской культ., 2000. — 864 с.
271. *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования / Под ред. Н. Л. Бродского. — Орел: Изда-во Орловского обл. совета трудящихся, 1940.
272. *Пустовит А. В.* Артистизм Пушкина и поэзия нонсенса // Русский язык и литература в учебных заведениях. — 2011. — № 2.
273. *Пустовит А. В.* Бесчестит ли пародия? // Русский язык и литература в учебных заведениях. — 2011. — № 4.
274. *Пустовит А. В.* Введение в логику: Курс лекций. — К.: ДП “Изд. дом “Персонал”, 2013. — 200 с.
275. *Пустовит А. В.* Восприятие классической музыки как фило-софский практикум // Ставропігійські філософські студії: Зб. наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. — Львів: Ставропігійон. — 2009. — Вип. 3. — 276 с.
276. *Пустовит А. В.* Золотое сечение в структуре трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”. — Літературознавчі студії. — Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. — 2009. — Вип. 23, ч. 1.— С. 365–370.
277. *Пустовит А. В.* Ирония Пушкина и категория противоречия в классической немецкой философии // Мова і культура. — Т. 1: Філософія мови і культури. Психологія мови і культури. — К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. — Вип. 7. — 432 с.
278. *Пустовит А. В.* История европейской культуры: Учеб. пособие. — К.: МАУП, 2004. — 400 с.
279. *Пустовит А. В.* История европейской культуры: Введение в культурологию: Учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — К.: ДП “Изд. дом “Персонал”, 2012. — 424 с.

280. *Пустовит А. В.* Концепция времени и ее отражение в композиции поэтических и музыкальных произведений // Мова і культура — Т. VII: Культурологічний підхід до викладання мови і літератури. Мова сучасного мистецтва. — К.: Вид. дім Дмитра Бурого, 2003. — Вип. 6. — 360 с.
281. *Пустовит А. В.* К проблеме “Пушкин и Шекспир” // Мова і культура. — К.: Вид. дім Дмитра Бурого, 2009. — Вип. 11. — Т. V (117). — 318 с.
282. *Пустовит А. В.* Поэзия как воплощение противоречия: трагедия Пушкина “Моцарт и Сальери” // Вест. Об-ва русской философии при Украинском философском фонде: укр. журн. рус. философии. — Вып. 4: Поэзия в философии — философия в поэзии (к 170-летию юбилею полного издания романа в стихах А. С. Пушкина “Евгений Онегин”). — К.: Киев. Русь, 2010.
283. *Пустовит А. В.* Поэтика свободы. Английская и русская поэзия нонсенса: о смысле бессмысленного // Віршознавчі студії: Зб. праць наук. семінару “Вірш у системі перекладу”. 21 вересня 2010 р. / Упоряд. Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. — К.: Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2010. — 138 с.
284. *Пустовит А. В.* Пушкин и Гегель (к типологии гениальности) // Язык и культура (научное изд.). — К.: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2002. — Вып. 5. — Т. 4, ч. 2.
285. *Пустовит А. В.* Пушкин и классическая немецкая философия. К постановке проблемы // Рус. язык и лит. в учеб. заведениях. — 2009. — № 3.
286. *Пустовит А. В.* Пушкинист Гоголь: “Что такое в существе своём поэт?” // Екологія простору культури. Проблеми та рішення: Матеріали Міжнар. наук. конф., 5–6 червня 2009 р. — К., 2009. — Ч. 1.
287. *Пустовит А. В.* “Ум ищет божества”: эволюция религиозно-философских воззрений Пушкина от французского скептицизма к немецкому идеализму. — Sententiae. — 2013. — № 2 (XXIX).
288. *Пустовит А. В.* Философ Пушкин. Наследие поэта и западноевропейская философская традиция: Доклад для Пушкинской комиссии Ин-та мировой литературы РАН 6 апреля 2011 г. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://pushkinopen.ru/texts/view/41>

289. *Пустовит А. В.* Философско-поэтические антиномии. Пушкин и Кант // Рус. язык и лит. в учеб. заведениях. — 2012. — № 3.
290. *Пустовит А. В.* Роман Гете “Избирательное сродство” и опера Моцарта “Так поступают все женщины” в контексте философии Гегеля // Пуришевские чтения. Зарубежная литература XIX века. Актуальные проблемы изучения: Сб. ст. и материалов / Отв. ред. Е. Н. Черноземова. — М.: МПГУ, 2011. — 204 с.
291. *Пустовит А. В.* Фрактальность в поэзии // Мова і культура. — К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2008. — Вип. 10. — Т. VI (106). — 280 с.
292. *Пустовит А. В.* Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра: Учеб. пособие. — К.: МАУП, 2006. — 680 с.
293. *Пустовит О. В.* Пушкин і Юнг: “Душа в заповітній лірі” // Філософ. думка. — 2011. — № 2.
294. *Пустовит О. В.* Принцип найбільшої дії у драматургії Пушкіна // Філософ. думка. — 2010. — № 4.
295. *Путеводитель* по Пушкину. — СПб.: Академ. проект, 1997. — 430 с.
296. *Пушкин.* Исследования и материалы. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература: Материалы к “Пушкинской энциклопедии”. — СПб.: Наука, 2004. — 445 с.
297. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах. — Париж, 1994. — 206 с.
298. *Пушкин А. С.* Маленькие трагедии. — СПб.: Изд. дом “Азбука-классика”, 2008. — 208 с.
299. *Пушкин А. С.* Медный всадник / Подгот. изд. Н. В. Измайлов. — Л.: Наука, 1978. — 288 с.
300. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. — М.: Изд-во АН СССР. — 1937–1949.
301. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1959–1962.
302. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. — М.: Худ. лит., 1974–1978.
303. *Пушкин* в XXI веке: Сб. науч. работ / Сост. В. Г. Петров. — М., 2006. — 356 с.
304. *Пушкин* в XXI веке: Сб. в честь В. С. Непомнящего. — М.: Русскій міръ, 2006. — 640 с.
305. *Пушкин* в воспоминаниях современников: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1974.

306. *Пушкин* в воспоминаниях современников: В 2 т. — СПб.: Академ. проект, 1998. — 528 с.
307. *Пушкин* в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. — М.: Книга, 1990. — 527 с.
308. *Разговоры* Пушкина / Сост. С. Гессен и Л. Модзалевский. Репринт. воспроизведение изд. 1929 г. — М.: Политиздат, 1991. — XVIII. — 318 с.
309. *Разгуляев Р. А.* Позднее фортепианное творчество Дьердя Лигети // Электронный ресурс. — Режим доступа: opentextnp.ru/music/epoch%20/XX/?id=3333
310. *Разгуляев Р. А.* Фортепианный концерт Лигети как отражение идей фрактальности в музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Материалы конференции. — Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. консерватории, 2006. — Вып. 7.
311. *Раскольников Ф.* Пушкин и религия // Вопросы литературы. — 2004. — Май-июнь.
312. *Раскольников Ф.* Комическое в творчестве Пушкина. — Pushkin Review. The North American Pushkin Society's bilingual journal. — Vol. 8–9 (2005–2006).
313. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. В 4 т. — СПб.: Петрополис, 1994–1997.
314. *Реньи А.* Диалоги о математике. — М.: Мир, 1969. — 101 с.
315. *Рожанский И. Д.* Ранняя греческая философия // Фрагменты ранних греческих философов. — Ч. 1: От этических теокосмогоний до возникновения атомистики. — М.: Наука, 1989. — 576 с.
316. *Розенов Э. К.* Закон золотого сечения в поэзии и музыке // Статьи о музыке. — М.: Музыка, 1982. — С. 119–157.
317. *Розенталь М. М.* Принципы диалектической логики. — М., 1960.
318. *Роллан Р.* Собрание сочинений: Т. 15 / В. Б. Григорович. Великие музыканты Западной Европы: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен: хрестоматия для учащихся ст. классов / Сост. В. Б. Григорович. — М.: Просвещение, 1982. — 224 с.
319. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII в. — М.: Искусство, 1971. — 383 с.

320. *Рохлиц И. Ф.* Достоверные анекдоты из жизни Вольфганга Готтлиба Моцарта / Пер. с нем. П. Луцкера // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. — М.: Классика XXI, 2007. — 176 с.
321. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX в. — М.: Аграф, 1999. — 384 с.
322. *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 2003. — 608 с.
323. *Сапаров М. А.* Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. ст. — Л.: Наука, 1974. — 299 с.
324. *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гете. — М.: Мысль, 1989. — 192 с.
325. *Седакова О. А.* “Медный Всадник”: композиция конфликта // Собр. соч.: В 2 т. — Т. 2: Проза. — М.: NFQ, 2001. — 900 с.
326. *Седакова О. А.* Апология разума. — 2-е изд., испр. — М.: Русский путь, 2013. — 156 с.
327. *Седакова О. А.* Музыка. Стихи и проза. — М.: Русский мирь, ОАО “Моск. учебники”, 2006. — 480 с.
328. *XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы науч. конференции.* — СПб.: Санкт-Петербург. философ. об-во, 2000. — Вып. 8. — 136 с. — (Серия “Symposium”).
329. *Словарь языка Пушкина: В 4 т.* — М.: Гос. изд-во иностранных и нац. словарей, 1956–1961.
330. *Смирнов И. П.* От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. — Л., 1973. — Т. XXVII.
331. *Соколов О. В.* О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. — М.: Музыка, 1974.
332. *Соловьев В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990. — 574 с.
333. *Солодовникова А.* Бела Барток. Опера “Замок герцога Синяя Борода”: проблемы композиционно-драматургической структуры. — Бела Барток сегодня / Ред.-сост. М. В. Воинова, Е. И. Чигарева. — Научно-издат. центр “Моск. консерватория”, 2012. — 200 с.
334. *Сороко Э. М.* Структурная гармония систем. — Минск: Наука и техника, 1984. — 264 с.

335. *Стрелков В. И.* Викторианский литературный нонсенс как форма артистического сознания // Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О. А. Кривцун. — М.: Индрик, 2008. — 521 с.
336. *Сурат И. З.* Мандельштам и Пушкин. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — 384 с.
337. *Сурат И. З.* О “Памятнике” // Новый мир. — 1991. — № 10.
338. *Сурат И. З.* Пушкин и Паскаль // Пушкинский сб. / Сост. И. Лоцилов, И. Сурат. — М.: Три квадрата, 2005. — 448 с.
339. *Сурат И. З.* Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. — 1994. — № 1.
340. *Сурат И. З.* “Кто из богов мне возвратил...”. Пушкин, Пущин и Горацій // Новый мир. — 1994. — № 9.
341. *Тарасов Б. Н.* “Мыслящий тростник”. Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. — М.: Языки славянской культуры, 2009. — 896 с.
342. *Татаркевич В.* Античная эстетика. — М.: Искусство, 1977. — 327 с.
343. *Тахо-Годи А. А.* Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь: Сб. историко-литературных, теоретических и критических статей. — М., 1968. — Вып. V.
344. *Терц А.* Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. — 1990. — Август.
345. *Тиме Г. А.* Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. — СПб.: Нестор-История, 2011. — 456 с.
346. *Тихолаз А. Г.* Геракліт: Навч. посіб. з давньогрецької філософії (Трансформація гуманітарної освіти в Україні). — К.: Абрис, 1995. — 160 с.
347. *Тодд III У. М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. — СПб.: Академ. проект, 1996. — 306 с. — (Серия “Современная западная русистика”).
348. *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. — М.: Сов. писатель, 1960. — 501 с.
349. *Традиция* в истории культуры / Отв. ред. В. А. Карпушин. — М.: Наука, 1978. — 281 с.
350. *Туриніна О. Л.* Практикум з психології. — К.: МАУП, 2007. — 337 с.

351. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 575 с.
352. *Тынянов Ю. Н.* История литературы. Критика. — СПб.: Азбука-классика, 2001. — 506 с.
353. *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А.* и др. Музыкальная форма. — М.: Музыка, 1965. — 395 с.
354. *Уайльд О.* Преступление лорда Артура Эвила: Повести, рассказы, эссе / Пер. с англ. Д. Аграчева, А. Зверева, М. Кореневой и др. — СПб.: Издат. группа “Азбука-классика”, 2010. — 352 с.
355. *Уварова С.* Субъект как сюжет // Психоанализ. Часопис. — К., 2012. — №1 [16].
356. *Успенский В. А.* Математическое и гуманитарное: преодоление барьера. — М.: МЦМНО, 2011. — 48 с.
357. *Фаритов В. Т.* Поэзия как воля к вечному возвращению: Пушкин и Тютчев // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. — 2014. — № 6 (32).
358. *Фейнберг Е. Л.* Две культуры. Интуиция и логика в науке и искусстве. — Фрязино: Век-2, 2004. — 288 с. — (Серия “Наука для всех”).
359. *Фейнберг Л. Е.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина “К вельможе” (Фрагмент из книги “Сонатная форма в поэзии Пушкина”) // Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед. — М.: Музыка, 1973. — 314 с.
360. *Фейнберг Л. Е.* Сонатная форма в поэзии Пушкина // Моск. пушкинист-VII: Сборник. — М.: Наследие, 2000. — 400 с.
361. *Фейнберг Л. Е.* Сонатная форма в поэзии Пушкина (Продолжение) // Моск. пушкинист—XI: Сборник. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 374 с.
362. *Феномен* артистизма в современном искусстве: Сб. статей / Отв. ред. О. А. Кривцун. — М.: Индрик, 2008. — 520 с.
363. *Философия* и музыка: Диалог противоположностей? / Под общ. ред. М. С. Уварова. — СПб.; Тирасполь: Изд-во Приднестров. ун-та, 1993. — 300 с.
364. *Флоренский П. В.* Столп и утверждение истины. Опыт православно-теодицеи в двенадцати письмах. — М., 1914.
365. *Флоренский П.* Сочинения: В 4 т. — М.: Мысль, 1999.
366. *Фойгт В., Зуккер У. Й.-В.* Гете — естествоиспытатель / Пер. с нем. В. М. Лещинской. — К.: Выща шк., 1983. — 96 с.

367. *Фомичев С. А.* Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. тр. — Л.: Наука, 1988. — Вып. 22. — 206 с.
368. *Формозов А. А.* Пушкин и древности. Наблюдения археолога // Языки русской культуры. — М., 2000. — 144 с.
369. *Фортуатов Н. М.* Одна из загадок поэзии Пушкина и прозы Чехова (эффект репризы в композиции литературных произведений) // Болдинские чтения. — Горький, 1990.
370. *Фортуатов Н. М.* Пути исканий. О мастерстве писателя. — М.: Сов. писатель, 1974. — 239 с.
371. *Фрагменты* ранних греческих философов. — Ч. 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подготовил А. В. Лебедев. — М.: Наука, 1989. — 576 с.
372. *Фраёнов В. П.* Стретта // Муз. энцикл.: В 6 т. — М., 1973–1982.
373. *Фраёнов В. П.* Строгий стиль // Муз. энцикл.: В 6 т. — М., 1973–1982.
374. *Фракталы.* Физическая энциклопедия: В 5 т. — М., 1998.
375. *Франк С. Л.* О сущности художественного познания (Гносеология Гете) // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1914. — Т. 5.
376. *Франк С. Л.* О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. — М., 1990. — 527 с.
377. *Фрейд З.* Поэт и фантазия // Вопросы литературы. — 1990. — № 8.
378. *Фризман Л. Г.* Семинарий по Пушкину. — Харьков: Энграм, 1995. — 367 с.
379. *Хаев Е. С.* О стиле поэмы “Домик в Коломне” // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. — 159 с.
380. *Харлап М. Г.* Теоретическое музыкознание и смежные науки. — Методы изучения старинной музыки. — М., 1992.
381. *Хасанова Г. Б.* Антропология. — М., 2007.
382. *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Согласие, 1996–1997. — Т. 2. — 1996. — 461 с.
383. *Холопов Ю. Н.* Лад // Муз. энцикл.: В 6 т. — М., 1973–1982. — Т. 3.
384. *Холопов Ю. Н.* Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. — М., 1981 — Т. 5.

385. *Цветаева М.* Мой Пушкин. — СПб.: Азбука классика, 2006. — 224 с.
386. *Цявловская Т. Г.* Рисунки Пушкина. — 2-е изд., пересм. и расшир. — М.: Искусство, 1980. — 446 с.
387. *Чаньшев А. Н.* Аристотель. — 2-е изд., доп. — М.: Мысль, 1987. — 221 с.
388. *Чаньшев А. Н.* Курс лекций по древней философии: Учеб. пособие для филос. ф-тов и отделений ун-тов. — М.: Высшая шк., 1981. — 374 с.
389. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры: Курс лекций для студ.-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. — Вып. 1. — 220 с.
390. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры: Курс лекций для студ.-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. — Вып. 2. — 173 с.
391. *Чичерин Г. В.* Моцарт. Исследовательский этюд. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 318 с.
392. *Чуковский К. И.* Высокое искусство. О принципах художественного перевода. — М.: Сов. писатель, 1968. — 384 с.
393. *Чумаков Ю. Н.* Ремарка и сюжет (К истолкованию “Моцарта и Сальери”) // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1979. — 175 с.
394. *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. — СПб.: Гос. Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. — 432 с.
395. *Чуприков А. П., Гнаток Р. М., Чуприкова М. А.* Асиметрія мозку та ліворукість: Монографія. — К.: КММ, 2011. — 183 с.
396. *Шатин Ю. В.* Пушкинский дискурс в русской критике // Критика и семиотика. — 2007. — Вып. 11.
397. *Шаховская З.* Веселое имя Пушкина // Слово. — 1990. — № 6.
398. *Шеллинг Ф. В. Й.* Система трансцендентального идеализма. — Л.: Соцэкгиз, 1936. — 479 с.
399. *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения: В 2 т. / Сост., ред. А. В. Гулыга. — М.: Мысль, 1989. — Т. 2.

400. *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
401. *Шестов Л.* Киркегард — религиозный философ // С. Кьеркегор. Дневник обольстителя. — М.: ЗАО “Изд-во ЭКСМО-Пресс”, 1999. — 211 с.
402. *Шлейермахер Ф. Д.* Речи о религии к образованным людям ее презирующим. Монологи / Пер. С. Л. Франка. — СПб.: Алетейя, 1994. — 335 с.
403. *Шостакович Д. Д.* Самый близкий! // Литературная газета. — 1960. — 28 янв.
404. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. — Т. 1: Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. стат. и прим. К. А. Свасьяна. — М.: Мысль, 1993. — 663 с.
405. *Шубин Б. М.* Дополнение к портретам. Скорбный лист, или История болезни Александра Пушкина. Доктор А. П. Чехов. — М.: Знание, 1989. — 256 с.
406. *Эйдельман Н. Я.* Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. — М.: Сов. писатель, 1984. — 368 с.
407. *Эйхенбаум Б.* О поэзии. — Л.: Сов. писатель, 1969. — 552 с.
408. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. — Ереван: Айастан, 1988. — 672 с.
409. *Эмирсуинова Н. К.* Тема безумия в творчестве А. С. Пушкина на 1830-х годов // Пушкин и Крым. IX Крымские Пушкинские Международные чтения. Кн. 1. — Крым, Гурзуф, 18–21 сентября 1999 г. — Симферополь: Крымский Архив, 2000. — 267 с.
410. *Энциклопедия* символов, знаков, эмблем. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. — 608 с.
411. *Эпштейн М.* Медный всадник и золотая рыбка: Поэма-сказка Пушкина // Знамя. — 1996. — № 6.
412. *Эпштейн М.* Методы безумия и безумие метода // М. Эпштейн. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. — М.: НЛО, 2004.
413. *Этика:* Учебник / Под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. — М.: Гардарики, 2000. — 496 с.

414. *Эткинд Е. Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. — М.: Языки рус. культуры, 1999. — 598 с.
415. *Эткинд Е. Г.* “Внутренний человек” и внешняя речь: Очерки психопозетики русской литературы XVIII–XIX вв. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 446 с.
416. *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. — М.; Л.: Сов. писатель, 1963. — 431 с.
417. *Юнг К.-Г., Франц М.-Л. фон, Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А.* Человек и его символы. — М.: Серебряные нити, 1997. — 412 с.
418. *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэзии // К. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство. — М.: Канон, 1996. — С. 9–29.
419. *Якимович А. К.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 440 с.
420. *Якимович А. К.* Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. — М.: Галарт, 1995. — 168 с.
421. *Якимович А. К.* Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / Под ред проф. А. Чегодаева. — М., 1980.
422. *Якимович А.* Прозрения и ловушки новой культуры. — Александр Якимович. Премия “Интер Национес” в области культуры, 1993. — Inter Nationes — Bonn, 1994.
423. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — 464 с.
424. *Якубович Д.* Иностранные влияния, заимствования у Пушкина // Путеводитель по Пушкину. — СПб., 1997.
425. *Янкелевич В.* Ирония. Прощение: Пер. с фр. / Послел. В. В. Большакова. — М.: Республика, 2004. — 335 с.
426. *Яновская С. А.* Методологические проблемы науки / Под общ. ред. И. Г. Башмаковой, Д. П. Горского, В. А. Успенского. — М.: Ком-Книга, 2006. — 288 с.
427. *Laharpe J. F.* Lycee ou Cours de litterature ancienne et moderne. — Tome dixieme. — Paris, 1800.
428. *Les Caracteres de Labruyere.* — Paris, 1834. — Tome deuxieme.
429. *Ludwig O.* Shakespeare-Studien. — Halle, 1901. — 480 с.

430. *Mandelbrot B. B.* The Fractal Geometry of Nature. — Freeman, San Francisco, 1982.
431. *Pater W.* Studies in the history of the Renaissance. — London, 1873.
432. *Shakespeare W.* As you like it. Higher School Publishing House. — Moscow, 1973. — 127 c.
433. *Q. Horatii Flacci.* Opera omnia. Bonnae. — MDCCCLXXV.

“Поэт и ничего больше”; “в существе своем поэт”, — так обычно, обращаясь к формулам Н. В. Гоголя, судят о Пушкине. В качестве мыслителя величайший русский поэт, “умнейший муж России” оказался изученным явно недостаточно. Монография посвящена философским аспектам пушкинского наследия. Рассматриваются эволюция религиозно-философских воззрений поэта от французского скептицизма к немецкому идеализму, некоторые аспекты обширных и сложных проблем “Пушкин и классическая немецкая философия”, “Пушкин и Гете”, а также связи, существующие между творчеством Пушкина и идеями мыслителей античности, средневековья, Возрождения, XVII–XX вв.

Для студентов, преподавателей гуманитарных дисциплин, научных работников, пушкинистов и всех, кто интересуется философскими проблемами художественной литературы.

Научное издание

Пустовит Александр Витальевич

**ПУШКИН
и западноевропейская философская традиция**

Монография

Ответственный редактор *А. А. Тютюнник*
Компьютерная верстка *Н. В. Коваленко*
Оформление обложки *А. А. Стеценко*

Подп. в печать 11.09.15. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 23,72. Уч.-изд. л. 18,21. Тираж 300 экз.

Межрегиональная Академия управления персоналом (МАУП)
03039 Киев-39, ул. Фрометовская, 2, МАУП

ДП «Издательский дом «Персонал»
03039 Киев-39, просп. Краснозвездный, 119, лит. XX

*Свидетельство о внесении в Государственный реестр
субъектов издательского дела ДК № 3262 от 26.08.2008 г.*

Напечатано в типографии «Издательский дом «Персонал»