

Тверской государственный университет

На правах рукописи

Белый Александр Андреевич

**ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
ПУШКИНСКОГО «ИСТИННОГО РОМАНТИЗМА»**

Специальность 10.01.01 – Русская литература.

10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Москва – 2013

Оглавление

Введение	3
Глава I. От «Бориса Годунова» к «Маленьким трагедиям». Выход на нравственно-философскую проблематику.	40
1.1. «Борис Годунов»: проблема раздвоенного сознания в контексте просветительской и романтической нравственно- философской ориентации	42
1.2. «Повести Белкина»: перипетии совести	63
1.3. Доминантное философское основание нравственной проблематики Пушкина	80
Глава II. «Маленькие трагедии»: Антиномичность нравственных позиций	93
2.1. «Скупой рыцарь» – расхождение « <i>добра</i> » и « <i>красоты</i> »	94
2.2. «Моцарт и Сальери»: кантовские истоки служения <i>своему</i> идеалу.	105
2.3. «Кантовский» перелом сюжета в «Каменном госте»	124
2.4. «Преображенный» человек перед неразрешимым противоречием («Пир во время чумы»).	146
Глава III. Художественная полемика Пушкина с романтизмом	170
3.1. Предварительные замечания	170
3.2. «Непреображение» Онегина	176
3.3. «Дубровский»: причины незавершенности романа	189
3.4. «Пиковая дама»: критика «огненного воображения»	210
Глава IV. «Возвышенное» в художественном мире Пушкина	223
4.1. Предварительные замечания	2213
4.2. «Истинный романтизм» как переживание «возвышенного»	226
4.3. Роль прекрасного и возвышенного в «Медном всаднике»	247
Заключение	261

Введение

В силу узлового положения Пушкина – на пересечении культур двух ареалов: русского и европейского – понимание его творчества представляет серьезную проблему внутри каждого из них. Очень устойчиво отношение к Пушкину как к сугубо национальному явлению культуры¹, поэту-мудрецу, мало чем обязанному волнениям философской и политической мысли Европы². И наоборот, западное культурное сознание видит в Пушкине много знакомого по собственной литературе и не находит (не получая импульса от русской пушкинистики) оригинальности писателя, достойной предшественника Достоевского и Толстого.

За всеми такого рода вопросами просматривается определенная лакуна в представлениях о пушкинском творчестве. В ее формировании огромная роль принадлежит ситуации идеологического контроля советского периода, ответственного в значительной мере за упрощение пушкинской проблематики, не отвечающее сейчас ни сложности культурно-политической ситуации начала XIX в., ни требованиям неангажированного научного исследования. Западная русистика (включая эмигрантскую критику) не предложила ничего конкурентоспособного.

В силу этих причин можно говорить о необходимости корректировки прежних трактовок пушкинского творчества.

С распадом доктринальной теории положение не изменилось. Прежняя картина сохраняет свою силу и служит основой для преподавания в средней и высшей школах. Вместе с тем совершенно очевидно, что она не отвечает уровню современного знания. Теперь уже нет прежних препон для признания

¹ Маркович В.М. «Новое» и «старое» в суждениях русской зарубежной критики о Пушкине (1937 г.) / Сб. Пушкин и культура русского зарубежья. Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения 1-3 июля 1999 г. – М.: Русский путь, 2000. – С.9.

² Бочаров С. Из истории **понимания** Пушкина // Пушкин и теоретико-литературная мысль. – М.: ИМЛИ-Наследие. 1999. – С. 144. (Жирный шрифт С. Бочарова. – А.Б.).
Далее во всех случаях, кроме оговоренных, выделение курсивом и жирным шрифтом мои.

существования «белых пятен» в творчестве Пушкина, и заполнение их можно считать первостепенной задачей науки о Пушкине. К числу таковых относится вопрос о романтизме произведений последней трети жизни поэта. Дело в том, что во второй половине 1820 – 1830-х годов написаны основные произведения Пушкина, начиная с «Бориса Годунова». Их трактовки исключительно в реалистическом ключе уже не вызывают доверия. На этом вопросе останавливались Н.А.Гуляев и И.В.Карташова, отмечая упрощенность теоретических концепций, противопоставляющих романтическое искусство реалистическому. Таково разграничение по принципу «пересоздание (романтизм) – воссоздание (реализм) или противопоставление изображения социальной среды человека (реализм) и его духовной сферы; такова же теория, исходящая из разрыва у романтиков идеала и действительности³. К построениям этого типа примыкает концепция пушкинского историзма, которым, по мысли автора, пронизано все творчество Пушкина, вплоть до «Капитанской дочки». Характерна обобщающая формулировка темы: «Проблема историзма пушкинского творчества – это, по существу, одновременно и проблема возможностей его **реализма**, своеобразия его художественной системы»⁴. Проследивая историю пушкиноведения, А.А.Смирнов вынужден был констатировать, что *«вопрос о характере его (Пушкина) романтизма в 20-30-е годы остается открытым для новых решений, даже если принять общепризнанное (по преимуществу в популярной учебной литературе) положение о «рождении» реализма в трагедии “Борис Годунов” и поэме “Евгений Онегин”»*⁵ (курсив А.А.Смирнова. – А.Б.).

«Классическими» образцами пушкинского (и русского) романтизма считаются «южные поэмы» Пушкина⁶. Но произведения 1820-1830 годов

³ Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. – Тверь. 1991. – С. 28-31.

⁴ Тойбин И.М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. – Воронеж. Издат-во Воронежского университета. 1976. – С. 7.

⁵ Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С.Пушкина как художественная ценность. – М.: Наука. 2007. – С. 18.

⁶ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. – М.: РГГУ. 2007. – С. 48.

не продолжают эту линию. Если полагать, как это было принято ранее, что в них поэт «перерос» романтическое видение мира, то получается резкий и труднообъяснимый разрыв в творческой манере Пушкина. В этом одна из причин того, что «романтизм Пушкина до сих пор рассматривается едва ли не как маргинальное явление, мотив «преодоления романтизма» стал центральным у исследователей Пушкина, отсутствует последовательная концепция пушкинского романтизма, как и типология романтического метода»⁷.

Дополнительное противоречие вносится тем фактором, что в эти же годы Пушкин упорно называл себя романтиком, а «Бориса Годунова» мыслил как образец «истинного романтизма». Очевидно, этот «истинный романтизм» должен отличаться от прежнего пушкинского романтизма байроновского типа. С другой стороны, следует считаться с тем, что он не совпадет и с теми видами романтизма, которые будут разрабатываться другими русскими писателями этого направления (Бестужев-Марлинский, Одоевский и др.).

Из того, что наше исследование имеет дело с «постбайроническим» периодом творчества Пушкина, органически вытекает **актуальность** принятой темы исследования, обусловленная недостаточной разработанностью проблемы пушкинского «истинного романтизма».

Степень разработанности проблемы

Разные аспекты пушкинского романтизма нашли отражение в трудах таких исследователей, как Г.А.Гуковский, Г.П.Макагоненко, В.Ф.Асмус, И.В.Сергиевский, Е.А.Маймин, Б.С.Мейлах, Н.В.Фридман, Л.Я.Гинзбург, Н.А.Гуляев, И.В.Карташова, Ю.В.Манн, С.А.Фомичев, Л.И.Вольперт, А.М.Гуревич, С.А.Кибальник, А.С.Курилов, В.И.Кулешов, П.Н.Киселева, А.А.Смирнов и др. При безусловной ценности этих работ следует отметить,

⁷ Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С.Пушкина как художественная ценность. – С. 22

что сама проблема обсуждалась в них лишь на уровне одного из элементов концепции исследователя. Цельного рассмотрения в рамках романтизма как художественного направления ни драматургические произведения, ни проза, ни поэмы середины 1820 – 30-х годов так и не получили. Сложившаяся картина отражает целый ряд трудностей, стоящих на пути исследования интересующего нас феномена.

Рамки русского романтизма с трудом поддаются хронологической фиксации. Не в последнюю очередь эти трудности обусловлены интерференцией романтизма с сентиментализмом и предромантизмом. Это обстоятельство размывает границы начальной стадии нового для России художественного направления. До сих пор остается дискуссионным и вопрос о «верхней границе» русского романтизма⁸. Тем не менее, можно говорить о достаточно устойчивом распределении романтизма по трем периодам: начальный период – 1801-1815, период зрелости – 1816-1825 и последекабрьский период – 1825-1840 гг. Цельность и определенность признают только за вторым периодом, связывая его с именем Пушкина. Творчество молодого поэта, славу которому принесли «южные поэмы», принимается за эталон русского романтизма. Именно под влиянием Пушкина и были выработаны главные романтические ценности, сложился ведущий тип конфликта. В романтизме третьего периода различают несколько потоков: философскую поэзию Любомудров, философскую прозу В.Ф.Одоевского, поэзию Языкова, Баратынского и Тютчева, прозу молодого Гоголя. Имя Пушкина в этот период обычно не включается.

Мотивацией вывода Пушкина за рамки романтизма 1825-30-х годов послужило быстрое продвижение Пушкина к реализму. Уже Г.А.Гуковский сместил начало пути к реализму к первой половине 1820-х годов.⁹ Считая реализм Пушкина явлением динамическим, Д.Д.Благой поставил в 1966 г.

⁸ Смирнов А.А. Границы пушкинского романтизма // Пушкин и мировая культура. Международная пушкинская конференция. Материалы. – М.: 1999. – С. 12.

⁹ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: ГИХЛ., 1957. – С. 8.

вопрос о необходимости выделить 1830-е годы как предмет особенного внимания. Далее они и рассматриваются как новый и высший этап пушкинского реализма¹⁰.

Разработка реалистического генезиса пушкинского творчества поневоле выполняла и обратную задачу – понижения романтической составляющей, доказывала ее быстротечность и промежуточность. В большой статье, посвященной этой теме, С.М.Бонди датирует кризис романтизма 1823-1824 годами, а годы его «нужности» Пушкину сжимает до двух лет (1820-1822). Сущностью романтического мироощущения С.Бонди считает «непримиримость конфликта между действительностью и интересами личности, заявление неограниченного права личности на свободную самодеятельность и в то же время сознание трагической невозможности этой свободы».¹¹ Весь этот комплекс и подлежал «преодолению» во имя перехода к трезвому и реалистическому взгляду на жизнь.

Конечно, этого конфликта у «зрелого» Пушкина нет. Вместе с тем присутствие романтических мотивов в творчестве Пушкина 1825-1830-х гг. очевидно. Это и романтические стихи на тему «поэта и толпы», и болдинская «любовная лирика», и романтические мотивы в «маленьких трагедиях». С.А.Фомичев предложил даже ввести специальный термин «болдинский реализм», трактуемый как симбиоз романтизма с реализмом.¹² Основу временного возврата к романтизму, по мнению ученого, следует искать в процессах, приводивших Пушкина к мысли о непредсказуемости, иррационализме истории. Эти наблюдения, однако, остались не развернутыми. Противореча своей интуиции, автор снижает остроту проблемы признанием, что речь идет всего лишь о «тенденциях, а не о романтическом методе творчества. Реалистические

¹⁰ Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы. – Л.: Худ.лит., 1974. – С.243.

¹¹ Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. – М. Худ. лит. 1978. – С. 8.

¹² Фомичев С.А. Периодизация в творчестве Пушкина. (К постановке проблемы) // Пушкин. Исследования и материалы. Т.Х. – Л.:Наука. 1982. – С.19.

завоевания Пушкина в эти годы не только не утрачены, но и углублены»¹³. Через десять лет времена стали менее жесткими, но новых идей не принесли. В книге «Романтизм Пушкина» 1993 года А.М.Гуревич писал: «Пушкинский реализм – это реализм особого типа, реализм, сохранивший живые связи с иными, дореалистическими литературными явлениями и художественными принципами, естественно вобравший в себя начала романтические, сентиментальные, просветительские. <...> ...художественный опыт романтизма (и отчасти сентиментализма) был насущно необходим Пушкину для решения важнейших идейно-творческих задач»¹⁴.

Недавно идея симбиоза возникла в новом варианте. В.В.Липич и Т.М.Липич предложили свою периодизацию творчества Пушкина, дополнив романтический период двумя стадиями: 1825-1829 гг и 1830-1836 гг¹⁵. Предполагается, что «романтический метод, обладая сквозным, всепроникающим характером, окончательно не изживается и бесследно не исчезает из творческого арсенала поэта и после 1824 года», а продолжает быть стабильно востребованным, начиная при этом «постепенно «прирастать» и органично синтезироваться с зарождающимися реалистическими тенденциями» в поэтической практике Пушкина¹⁶. Платой за обретенную цельность становится непредсказуемость мотивов введения «романтических элементов» в художественную ткань, ибо, по мнению авторов, романтизм вносился Пушкиным произвольно и «дозированно», а величина «дозы» определялась творческой интуицией гения, исходившего из конкретных писательских задач, веяний времени и исторических условий¹⁷.

Схемы комбинирования романтизма с реализмом, не обладая убедительностью, интересны тем, что апеллируют к «дореалистическим литературным

¹³ Фомичев С.А. Периодизация в творчестве Пушкина. С. 18

¹⁴ Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. – М.: Московский Институт развития образовательных систем. 1999. – С. 151.

¹⁵ Липич В.В., Липич Т.И. Художественно-эстетическое постоянство романтического концепта А.С.Пушкина // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». № 9 (40). Вып.2. – С. 70.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 71.

явлениям и художественным принципам», демонстрируя тем самым, что они должны быть учтены в суждениях об интенциях пушкинского романтизма.

Показательно в этом отношении представление романтизма в книге В.И.Сахарова «Романтизм в России: эпоха, школы, стили» 2004г. В ней общая проблематика романтизма разбита на две главы. Первая – «Слово о русском романтизме (Вместо введения)». Отметив недоброкачеством влиятельной в советский период методологии оценки писателей «по степени их приближения к реалистической тенденции», автор не находит доводов в пользу суверенности самого романтизма, за исключением общего тезиса: «романтикам многое хотелось сокрушить»¹⁸. Заслуги несомненны на «ниве отрицания», в основном – в расчистке литературной арены от псевдоклассицистских предрассудков. Отмечаются «идея народности», жизнестроительство романтиков, их «особый взгляд на мир, требующий поистине революционного преобразования этого мира»¹⁹. О собственной практике романтиков, их «творческих открытиях в мире и душе человека» говорится недостаточно четко. К «народности» добавляется «идея вольности», имеющая два аспекта – политический (свободолюбие) и платонический в смысле «устремленности в горние сферы духа». Эта последняя оборачивается тем, что «в романтизме все происходит внутри творящего и меняющегося «я», увидено изнутри личности, через ее душу и чувства, которые и есть главная спрятанная ценность». Именно этим идеализмом и велика романтическая литература. Ее «открытия становятся классикой или указывают дорогу творцам русского классического реализма. Стремление наших романтиков ввысь позволило им, а затем и всей отечественной литературе шагнуть далеко вперед, Из «подражательной» романтики родилась русская классика».²⁰ Суммируя, можно сказать, что романтизм выглядит как чисто переходная, подготовительная стадия литературы.

¹⁸ Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. – М.: ИМЛИ РАН. 2004. – С19.

¹⁹ Там же. С. 6.

²⁰ Там же. С. 17-18.

Причины такой двойственности (самостоятельность подготовительность) в книге о романтизме можно понять по основному мотиву другой главы – «Мир художественных ценностей русского романтизма». Сдвиг аргументации уже был намечен ранее и заключался в тезисе, что русский классицизм «являл собою любопытную смесь старого и нового»²¹. Этим тезисом задается новый мотив, смещающий проблемный центр романтизма в поле классицизма: русский романтизм оказывается не противником, а поборником «разума»²², ему «понятен личный разум, точнее, ум, который туманится страстями и воображением»²³. Под воздействием поэтической мысли «чувство стало *размышляющим*»²⁴. Поясняется, что «русский романтизм, поначалу увлекшийся миром чувств, со временем возвращает мысли, разуму утраченное ими место и значение, находит для них место в своем мире художественных ценностей».²⁵ А по мере развития романтизма происходит чуть ли не трансформация его в классицизм, поскольку «романтическое отрицание и свободолюбие постепенно ограничиваются законами созидательной культурной работы, огромная творческая сила молодого движения направляется в русло общей деятельности. <...> ...у вольности есть свои границы, и эти границы признаны самими романтиками <...>. Подвижная система их художественных ценностей постоянно учитывает эти перемены»²⁶. Реализм отошел в сторону, фактически его место занял классицизм. Не берясь описать полностью **систему** художественных ценностей русского романтизма, автор, во-первых, признает ее существование и, во-вторых, отмечает главное в этой системе – «ее назначение, логику и смысл»²⁷. Названы самые характерные черты классицизма. Автор это чувствует и комментирует: «чтобы понять эту логику, нужно вспомнить, что романтики заменили систему неподвижных канонов (три

²¹ Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. С. 23.

²² Там же. С. 77.

²³ Там же. С. 76.

²⁴ Там же. С. 78.

²⁵ Там же. С. 78.

²⁶ Там же. С. 85.

²⁷ Там же. С. 86.

единства и т.д.) идеалом»²⁸. Спорность подобных положений заставляет автора искать смягчающие оговорки: «Разумеется, мир художественных ценностей русского романтизма является сложным организмом, соединением несхожих и подчас несовместимых творческих принципов».²⁹

Концепция В.И.Сахарова заслуживает внимания как попытка дать более реалистическую, чем прежние, картину русской литературной ситуации первой трети XIX века – не резкой, а растянутой смены классицизма романтизмом, их сосуществования за счет обретения первым некоторых черт второго. На эту возможность на заре перестроечного времени (1986 г.) пытался обратить внимание создатель Тверского центра комплексного изучения романтизма Н.А.Гуляев. По его мнению, «Просвещение и ранний романтизм не противоположные, а во многом родственные эстетические системы». Основание для сходства Н.А.Гуляев видел в том, что писатели обоих периодов «восставали против феодального правопорядка»; что просветители, как и романтики, «исходили в оценке действительности из интересов личности»³⁰. Эти замечания, сделанные, кстати, на немецком, а не русском материале, не могли получить в те годы широкого распространения. В дальнейшем, с расширением области неподцензурного слова, идеи симбиоза классицизма с романтизмом получили некоторое развитие. В частности, очень близкие идеи развивал А.А.Смирнов.

По его изысканиям, «решительное изменение доктрины классицизма во второй половине XVIII века шло при постепенном усилении воздействия новых теоретических идей предромантизма»³¹. Конечно, это вело к распаду самой системы, хотя отдельные положения литературной доктрины класси-

²⁸ Там же. С. 86.

²⁹ Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. С. 87.

³⁰ Гуляев Н.А. Проблема эстетического сознания в немецком романтизме (фрагменты статьи) / Романтизм: грани и судьбы // *Ученые записки Научно-исследовательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета*. Тверь. РИК ЦГР. – 1999. – Вып. 2. – С. 8.

³¹ Смирнов А.А. Смена направлений в русской литературе XVIII века // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Том первый. – М. Наследие, 1997. – С. 194.

цизма продолжали сохранять свою силу. Феномен сосуществования принципов классицизма и предромантизма в трудах русских писателей А.А.Смирнов тоже охарактеризовал как «соединение несоединимого»³². Следует отметить, однако, что свои рассуждения ученый строил на материале смены классицизма сентиментализмом, т.е. предшественника романтизма. Представляется, однако, что его выводы заслуживают внимания и при рассмотрении русского романтизма. Поэтому при обсуждении пушкинского романтизма нельзя терять из вида вывод исследователя, что «литературное развитие последней трети XVIII века в России наглядно показывает, что возможен не только прямой переход от классицизма к сентиментализму, но и параллельное сосуществование этих двух направлений в творческой практике одного писателя»³³.

Подобная концептуальная основа просматривается в работе Н.В.Фридмана «Романтизм в творчестве Пушкина», смещающей верхнюю границу пушкинского романтизма за вторую болдинскую осень. По мнению этого специалиста, «романтическая струя проходит через очень многие произведения «последекабрьского» Пушкина. Более того, она так широка, что ее подробный анализ занял бы больше места, чем описание собственно романтизма Пушкина»³⁴. Эту мощную струю составляют «страсти», разработанные с психологической точностью. Игру романтических страстей ученый видит в «Полтаве» (Мария), в персонажах «маленьких трагедий», в Дубровском, в Клеопатре «Египетских ночей» и др. И все же это только струя, ибо в основном «русле» Пушкин следует за литературой XVIII века: изменилась трактовка страстей – с рационалистически-просветительской на романтическую. «В этом отношении пушкинский романтизм являлся выражением преемственности идей, хотя и имел, прежде всего, новаторский характер. Подводя итоги философского и художественного развития XVIII

³² Там же. С. 195.

³³ Смирнов А.А. Смена направлений в русской литературе XVIII века. С. 197.

³⁴ Фридман Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина. – М.: Просвещение. 1980. – С. 144.

века, Пушкин вместе с тем подверг их строгому суду и создал свой вольнолюбивый романтизм страстей»³⁵.

К сходному выводу приходит А.С.Курилов, научные интересы которого долгое время были связаны с изучением классицизма. Он развивает свое оригинальное понимание этого направления, пересказ которого не входит в нашу задачу. Мы воспользуемся только его выводом, что верхняя граница классицизма определяется «гениальными творениями Пушкина»³⁶.

Сущность классицистской компоненты отразилась в колебаниях относительно существования самого русского романтизма. Так, А.М.Гуревич вынужден был признать, что русский романтизм «не может быть назван романтизмом в точном и строгом смысле слова». Истинен он только «по русским масштабам – с точки зрения русской литературы и потребностей ее развития»³⁷. Потребности, однако, сводятся им к освобождению литературы от «классических пут» для подготовки реализма. Получается, что Пушкин устремился к реализму, когда русская мысль еще находилась в поле притяжения «старой» эстетики. Выражение «классические пути» с их явным осуждающим оттенком едва ли соответствует реальной ситуации. Уже давно было отмечено, что «русский романтизм, в отличие от западного, никогда не противопоставлял себя просвещению и просветительской философии, основанной на абсолютном доверии к разуму»³⁸. Отметив эту характерную особенность, Е.А.Маймин сделал и соответствующий вывод: «В этом смысле романтизм в России был как бы не вполне, не до конца романтизмом»³⁹.

³⁵ Там же. С.181.

³⁶ Курилов А.С. Русская литература XVIII века: новые понятия – новая история // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Том первый. – М.: Наследие. 1997. – С. 212.

³⁷ Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. С. 25.

³⁸ Маймин Е.А. О русском романтизме. – М.: Просвещение. 1975. – С.19.

³⁹ Там же.

Еще дальше пошел Е.Курганов. На его взгляд, рамки реального существования романтизма следует сдвинуть на столетие (из-за запоздалости появления светской литературы в России) – с начала XIX в. на начало XX в. Соответственно, под вопросом оказывается и романтизм Пушкина. Е.Курганов не сомневается в том, что «А.С.Пушкин, строго говоря, никогда не был романтиком и, более того, романтизм был глубоко чужд его творческому и жизненному самоощущению, его эстетическим приоритетам»⁴⁰. Уязвимым местом его концепции является произвольность базовых положений, которые не могут быть приняты без основательных аргументов. Таково, например, утверждение, что Пушкин «оказался вне притяжения романтиков романтизма»⁴¹, или более широкое – «разорванный, экстатичный мир для поэта вообще находился за пределами сколько-нибудь приемлемой нормы»⁴². Ученый не останавливается и перед тем, чтобы нивелировать признания самого поэта: «то, что он (Пушкин) называл “истинным романтизмом” к реальному романтизму ровно никакого отношения не имело, что он и сам достаточно ясно понимал»⁴³. Где и когда Пушкин об этом заявлял – нам не известно. Оперирование подобными аргументами дискредитирует саму теоретическую позицию автора.

Не принимая крайности концепции Е.Курганова, нельзя обойти ее отправной точки – работ Ю.Тынянова по анализу литературной борьбы в России начала XIX века, в которых Ю.Тынянов вводил свою терминологию «архаистов» и «новаторов». Один из его аргументов достоин укрупнения: «Литературная борьба 20-х годов обычно представляется борьбой романтизма и классицизма. Понятия эти в русской литературе 20-х годов значительно осложнены тем, что были принесены извне и только прилагались к определенным литературным явлениям. Отсюда разноголосица и неодно-

⁴⁰ Курганов Е. О пушкинском романтизме. Контексты. №21. Цит. по: <http://www.kreschatik.net/issues/21/kontext/kurganov.htm>

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

значность терминов; под «романтизмом» разумели иногда немецкое или английское влияние вообще, шедшее на смену французскому <...>. Поэтому и большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывавшиеся в них многообразные явления»⁴⁴.

Два аспекта здесь представляют специфический интерес для нашей темы. Во-первых, Тынянов не отрицает валидности разграничения классицизм-романтизм; он утверждает лишь, что реальная литературная ситуация сложнее и к борьбе названных направлений не сводится.

Второй аспект сконцентрирован на новизне для русского сознания самого романтизма как художественного феномена. Ю.Тынянов настаивал на тонкой дифференциации национальных типов романтизма, на извлечении специфики молодого русского романтизма из общей картины более зрелых европейских аналогов.

Оба тезиса более чем важны для нашей работы. В первом из них практически варьируется мысль Пушкина о том, что разговор о романтизме в России был начат Вяземским – первым, по мнению Пушкина, кто возвысил голос за романтическую поэзию⁴⁵ (X, 55). Имеется в виду предисловие к поэме «Бахчисарайский фонтан». Если этим годом Пушкин датировал начало апробирования термина в русской литературной среде, то возникает следующий вопрос: как нам относиться к тому, что поэзия самого Пушкина до 1825 года трактуется в романтическом ключе? Не получается ли, что разговор о пушкинском романтизме этого периода ведется, так сказать, задним числом, т.е. отвечает теоретическим концептам более поздних, уже не пушкинских поколений? Правда, поэтическая практика, как правило, опережает теорию, и поэзия того времени, можно думать, уже располагала достаточным количеством образцов для начинающейся рефлексии по поводу

⁴⁴ Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. – М.: Наука. 1968. – С. 23.

⁴⁵ Ссылки на произведения Пушкина даются в тексте по изданию А.С.Пушкин. Полное собр. соч. в 10-ти томах. М-Л.: Изд. АН СССР. 1951 г. с указанием тома и страницы.

романтизма. Но это объяснение разрушается высказываниями самого Пушкина. По его словам, в России «противники романтизма слишком слабы и незаметны» (VII, 17). Получается, что Вяземский заговорил о романтизме, когда он уже существовал и даже укоренился в России. Заметим, однако, что, с точки зрения Пушкина, не очень ясная картина была и с классицизмом. Во всяком случае, в апрельском письме Вяземскому в 1824 г. Пушкин писал: «Старая... классическая (поэзия), на которую ты нападаешь, полно, существует ли у нас? это еще вопрос» (X, 85). Таким образом, у Тынянова было достаточно оснований считать, что в 1824-1825 гг. «битвы классиков и романтиков были оттеснены на задний план битвами «славян», борьбой архаистов»⁴⁶.

В этом контексте с особой остротой встает вопрос о специфике именно пушкинского понимания романтизма. Особой – в силу устойчивой и не отрефлектированной тенденции смешения пушкинского «истинного романтизма» с более широким явлением русского романтизма первой трети XIX в. Показательным примером является коллективный сборник «История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790 – 1825)». В разделе, посвященном специально Пушкину, утверждается, что «в понятие «истинный романтизм» Пушкин вкладывает свободу творческого вдохновения, противопологаемую «правилам» классицизма», что его важнейшим качеством мыслится историзм, что он «включает уже явные черты реалистического метода»⁴⁷. Далее внимание читателя обращается на весьма существенное обстоятельство: «понятие «истинный романтизм» формируется у Пушкина через отрицание метода «южных» поэм и романтизма байроновского толка. Если в начале 1820-х годов представление о романтизме почти неизменно связывалось с именем Байрона, то во второй половине тех же лет «истинный романтизм» соотно-

⁴⁶ Тынянов Ю.Н. Цит. соч. С. 24.

⁴⁷ Коровин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов. Пушкин // История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790 – 1825). М., 1979. – С. 248.

сится уже с драматургией Шекспира»⁴⁸. Эти тезисы, однако, иллюстрируются по-прежнему на материале поэм Байрона. В результате пушкинский романтизм лишился отчетливых границ: «В лирике романтизм привел к высвобождению личного чувства, в поэмах, напротив, к преодолению субъективизма <...>. В теоретических высказываниях – к пониманию романтизма как свободы творчества. В недрах романтизма складывалась антиромантическая программа, приведшая, с одной стороны, к преодолению «монологизма», а с другой – к понятию “истинный романтизм”»⁴⁹.

В книге А.М.Гуревича тоже постулируется, что «истинный романтизм» был этапом не самого романтизма, а его преодоления – «более высокого этапа литературного развития»⁵⁰. Повышением ранга «истинный романтизм» обязан тому, что «в романтической эстетике поэт отбирает и акцентирует те ее стороны, которые сближают романтизм с реализмом»⁵¹. Это еще не реализм, но важный промежуточный этап его формирования, «когда главная задача заключалась в преодолении субъективистских традиций классицизма и романтизма»⁵².

Подобные схемы переходят и в более поздние работы. Отмечая близость взглядов Пушкина и Стендаля на современную литературу, Л.Вольперт не могла обойти вниманием «счастливо придуманного» ими термина «истинный романтизм». Не принимая «унылости» как характеристики, определяющей суть современного романтизма, оба писателя оказались с ним в сложных отношениях притяжения-отталкивания. За ним признавалось смелое эстетическое новаторство, но и серьезные передержки. К их числу Л.Вольперт относит «принцип мировосприятия. Для обоих решительно неприемлем субъективистский монизм романтиков»⁵³. Сознательно или подсознательно (учитывая силу устоявшихся положений) это происходит, но и здесь субъективизм

⁴ Там же. С. 249

⁴⁹ Коровин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов... С. 253.

⁵⁰ Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. С. 38.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 41.

⁵³ Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М. Языки русской культуры. 1998. – С. 219.

осуждается в угоду реализму («Субъективный взгляд на мир не способен, по их мнению, правдиво отразить действительность»). Повторяется и тезис о преодолении романтизма («т.е. «субъективизма») во имя «следующего этапа литературного развития»⁵⁴. Сравнение со Стендалем лишь подчеркивает существование «белого пятна» – ни самостоятельной природы, ни самостоятельного значения «истинного романтизма» не прояснено.

Все выглядит так, что Пушкин был вынужден проделать необходимую теоретическую работу самостоятельно. Мы оказываемся перед необходимостью «обратного перевода». Из всего предыдущего вытекает и необходимое ограничение материала для такой работы. Им должны стать «постбайронические» произведения Пушкина. Начало периода «нового» романтизма естественно ассоциируется с работой над «Борисом Годуновым». В отечественной и зарубежной пушкинистике часто упоминаются (без специального рассмотрения) те или иные романтические мотивы в поэмах и драмах первой (1830) и второй (1833) болдинской осени. Диссертант считает оправданным ограничиться рассмотрением этого материала, выведя за рамки исследования лирику⁵⁵ и сказки Пушкина. Теоретиком, однако, Пушкин не был, непосредственно эстетические высказывания рассеяны по письмам и редким статьям. Поэтому основным источником информации выступает художественное творчество, анализ которого становится первичной компонентой решаемой задачи. Таким образом, в качестве **материала исследования** оказались востребованными драматические произведения («Борис Годунов», «маленькие трагедии»), проза («Повести Белкина», «Дубровский», «Пиковая дама») и поэма «Медный всадник». Остальные творческие материалы привлекаются по мере необходимости.

Своеобразие творческих принципов Пушкина, эволюция его эстетических представлений, приведших к обособлению «истинного романтизма»,

⁵⁴ Там же. С. 219.

⁵⁵ Этот материал подробно рассмотрен А.А.Смирновым в книге «Романтическая лирика А.С.Пушкина как художественная ценность».

составляет **объект исследования**. **Целью диссертации** является реконструкция основных узлов пушкинской концепции «истинного романтизма».

Поставленная цель предполагает решение нескольких **задач**. Они включают в качестве необходимой стадии беспредпосылочную (в смысле «заведомого» отнесения к какому-либо мирозерцанию и литературному направлению) интерпретацию произведений Пушкина второй половины 1820 – 30-х годов XIX века.

Мы полагаем, что разговор о пушкинском романтизме не может быть оторван от состояния философского фона романтизма в странах-«учителях», т.е. подразумевает не только дифференциацию, но и выявление линий преемственности. Такой подход не может не требовать воспроизведения теоретической почвы, на которую мог бы опереться Пушкин. Отсюда следует, что достижение поставленной в диссертации задачи предполагает рассмотрение произведений Пушкина в контексте *политических, философских и эстетических направлений европейской мысли*.

В аспекте общего историко-литературного исследования романтизма следует отметить труды В.М.Жирмунского, Н.Я.Берковского, Б.Г.Реизова, А.А.Елистратовой, В.В.Ванслово, Д.Наливайко, и др. В атмосферу эпохи, в которой складывалось романтическое сознание в Германии – стране «классического» романтизма, помогают войти исследования В.Ф.Асмуса, А.В.Карельского, А.В.Михайлова. Обращение к философскому контексту выявило ведущую роль корреляции проблематики пушкинских произведений с философскими концепциями XVIII века, завершаемого Кантом. В этом специальном аспекте особого упоминания заслуживают труды П.П.Гайденко, З.М.Габитовой, Э.Ю.Соловьева, А.В.Гульги, В.С.Библера, Ю.Н.Давыдова, Э.Кассирера и др. Привлечение Канта обнаруживает два самостоятельных русла воздействия его концепций на художественную мысль Пушкина: нравственно-философское, связанное с общей системой представлений о мире, и эстетическое, связанное с чувственным восприятием действительности.

Философский аспект исследования требует оговорок.

Нельзя не отметить некоторой предубежденности словесников против философии вообще и против усмотрения философских аспектов пушкинского творчества – в особенности. Длительное главенство «единственно правильной философии» привело к отрицанию любой философии как компоненты творческой мысли писателя. Широко распространено мнение, что ученый, оперирующий философскими категориями, «навязывает» писателю свою философию, чаще всего компилятивную и тенденциозную. Неосознаваемым остается тот факт, что ни один человек не обходится без философских представлений, получая их если не из философской литературы непосредственно, то в ходе воспитания (учебы) и общения – через вторые и третьи руки. В случае Пушкина, цитирующего широкий круг философов, вплоть до Вико и Канта, мы вправе вводить и собственно философскую проблематику. Об этом аспекте научного исследования художественного творчества убедительно писал А.В.Михайлов: «Самое главное, что вообще начинает проясняться нам сейчас в истории литературы, – то, что в разные времена и по совершенно разным причинам и обстоятельствам, поэтическое творчество могло (или должно было) быть одновременно и самой настоящей, полновесной и ответственной *философией*, правда, чаще всего совсем не цеховой и не академической, не университетской, не системной, не излагаемой по параграфам»⁵⁶ (курсив Михайлова – *А.Б.*). Мысль о силе укоренившегося недоверия к философии переживалась очень остро, и признанный специалист настойчиво возвращался к ней: «Мы до сих пор все еще с известным трудом продолжаем осваиваться с тем соображением, что поэт может быть не менее глубоким мыслителем, чем философ, а также и с тем, что никак не следует смешивать институализированную форму философии, влекущую за собой известные приемы изложения философии, и форму самого философствования <...>. Поэт обладает перед философом не просто дополнительным преимуществом, а именно тем, что

⁵⁶ Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 552.

он может обсуждать смелые и спорные идеи в свободной, нескованной форме. <...> ...поэт наделен свободой выбора формы изложения»⁵⁷.

О необходимости приложения специальных усилий к разработке этой сферы междисциплинарных пересечений свидетельствует появление пушкиноведческих работ, где доля философской составляющей становится весьма весомой. Из них наиболее показательной является докторская диссертация С.А.Кибальника «Художественная философия Пушкина», по следам которой вышла книга с одноименным названием. В ней предпринята попытка преодолеть недоверие к философской «прокладке» творчества Пушкина. В этом состоит едва ли не главная причина введения автором нового термина – «художественная философия». Охватывая обе стороны творчества, она занимает особую нишу, отличную от рассудочной философии: «она имеет не метафизический, а экзистенциальный характер, или, говоря попросту, содержит представленную в рамках художественного мышления систему воззрений писателя на жизнь»⁵⁸. Слово «система» здесь употреблено в смысле «суммы»⁵⁹, но подсказано именно языком философии. В стремлении к размежеванию ученый разъясняет: «художественная философия Пушкина является продолжением той линии литературного жизнемудрия, с которой связаны имена Горация и Монтеня, Шекспира и Вольтера, Вальтера Скотта и Гете»⁶⁰. Между тем ни в самом размежевании, ни во введении нового термина необходимости нет. По двум причинам. Во-первых, как свидетельствуют сами имена, приведенные автором, литература и философия в те времена не разошлись еще так далеко, как в наше время. Татьяна легко разбирается в библиотеке Онегина, большинство книг которой мы сейчас причисляем к чисто философским. Во-вторых, метафизика в России родилась вместе с литературой. Как одно из направлений рациональной философии она офор-

⁵⁷ Там же. С. 576.

⁵⁸ Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. – С-Пб.: «Дмитрий Буланин». 1998. – С.5.

⁵⁹ Автор далее (С. 6) оговаривает, что художественная философия Пушкина «не образует системы».

⁶⁰ Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. С.5.

милась в XVIII в., а к началу XIX в. обрела свою специфику⁶¹, проявившуюся, в частности, в преимущественном использовании «нетрактатных» форм философствования: «поиски форм, могущих выразить сложную структуру философской рефлексии, определили обращение русской философии к вербальной культуре, прежде всего, к художественной литературе»⁶².

Следуя этой традиции, Чаадаев изберет для изложения своих философских взглядов форму «писем к даме». На четверть века ранее Карамзин представит публике «Историю государства Российского», увиденную глазами «философа, историка и гражданина». В традицию «нетрактатных форм философствования» естественно вписывается и первое драматическое произведение Пушкина «Борис Годунов». Принятый в нем «карамзинский угол зрения» на историю нуждается в раскрытии и уточнении, ибо нетрактатное философствование находилось в неразрывной связи с трактатным.

Вместе с тем представляется существенной мысль С.А Кибальника о привлечении к исследованиям творчества Пушкина «контекстовых инструкций», предполагающих полноценное и всестороннее использование сравнительного философско-эстетического материала. Нельзя не согласиться, что они «особенно актуальны для литературы, отчетливо опирающейся на предшествующую ей художественную и философско-эстетическую традицию, к каковой, безусловно, следует отнести Пушкина»⁶³.

Философская сторона дела включает еще одно, обычно упускаемое обстоятельство. Заключается оно в закрепившейся за XVIII веком дурной славе. Это мнение не беспочвенно. Известны негативные высказывания Пушкина о «философии, которой XVIII век дал свое имя». Они явно полемичны, настроены на защиту выдвинутого тезиса о «ничтожестве литературы русской», в культурном отношении слишком зависимой от

⁶¹ «Метафизика в России – дитя XVIII столетия. Артемьева Т.В. История метафизики в России XVIII века. – С-Пб. Алетейя, 1996. – С. 3.

⁶² Там же. С. 94

⁶³ Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. С. 9

Франции. Но век Просвещения не ограничивается Францией. Это во-первых. А во-вторых, сам этот век сейчас видится иначе, чем ранее. «Заметим, – пишет исследователь литературы XVII-XVIII вв., – что непредвзятый взгляд на художественные поиски и открытия XVIII в., его живое и непосредственное эстетическое восприятие сегодня трудны как никогда. К исходу двадцатого столетия стало особенно ясно, что идейно-эстетический облик XVIII столетия воспринимается нами в преломленном виде, что он не просто сформирован, а отчасти, по-видимому, и деформирован в нашем читательском сознании многими историко-культурными факторами, что «по отношению к XVIII столетию, к его художественному мышлению у нас особый долг – непонятости, неценности», что это век одновременно и (скорее, по инерции) уважаемый, и практически неизвестный. Но признание данного факта само по себе пока не переломило по-настоящему решительным образом ситуацию – ни в общем подходе историков литературы к эпохе, ни порой даже в конкретных аналитических оценках отдельных произведений»⁶⁴.

В характеристике философии XVIII века Пушкин выделил две определяющие черты – «исследования и порицания». Обе они – следствие опоры века на «ум», стремления к поиску «Истины». Способствуя формированию новой науки, ставка на разум оказалась значительно менее эффективной в области межчеловеческих отношений. Отсюда берет начало популярность нестроного, субъективного жанра «опытов»⁶⁵. У Дж. Локка – «Опыт о человеческом разуме», у Лейбница – «Новые опыты о человеческом рассудке», у Александра Попа – «Опыт о человеке», у Шефтсбери – «Опыт о достоинстве и добродетели». Аналогичные «опыты» написаны Монтескье, Дидро, Вольтером и Руссо. Родоначальник жанра –

⁶⁴ Пахсарьян Н. «Ирония судьбы» века Просвещения: «обновленная литература» или литература, демонстрирующая исчерпанность старого. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 (под редакцией Андреева Л.Г.). – М. Высшая школа. 2001. – С. 69.

⁶⁵ Соломеин А. Структурные и генерализационные вопросы эссеизации философско-исторических текстов во французском Просвещении // XVIII век: литература как философия. Философия как литература. – М. 2010. – С. 13-14.

по-видимому, Монтень с его знаменитыми «Опытами». Это одновременно и философское литературное сочинение. Жанр давал возможность выражения индивидуальной, подчеркнута субъективной точки зрения. В контексте нашей темы следует подчеркнуть, что нестрогость такой формы, как бы компенсирующей, если не противостоящей просветительской дидактичности, могла быть притягательна для становящегося романтизма.

Добавим к этому, что трансформация жанра эссе на русской почве привела Н.М.Карамзина к созданию нового типа прозаического повествования – «Писем русского путешественника» с их смысловой многослойностью, игрой точками зрения, обращенностью к читателю с разным культурным опытом. Как известно, путешествие начинается с визита к Канту. Идеи знаменитого философа отразились в книге Карамзина в виде «представления о частном и всеобщем, о человеке как конкретной индивидуальности, обладающей неповторимо-уникальным опытом, и мире высших абсолютных ценностей»⁶⁶. Обобщая влияние Канта на русского писателя, исследователь ставит важный вопрос, о котором стоит помнить, вникая в пушкинское творчество: «И не от Канта ли идет настойчивое карамзинское стремление в *Письмах* сначала погрузиться в разделяющие мир противоречия, ощутить «подземные толчки» релятивизации ценностных систем <...>, а затем выйти к новому единству? Единству, в котором противоречащие друг другу эстетические, философские, этические, общественно-политические <...> начала станут основанием для нового мирозерцания человека, достигшего наконец умственного и нравственного «совершеннолетия»»⁶⁷. Здесь выдвигается предположение о глубоком впечатлении, произведенном на Карамзина кантовской системой антиномий.

Влияние Карамзина на Пушкина трудно переоценить. Трансформация Карамзиным эссеистской формы имеет соответствие в осмыслении Пушкиным жанра «маленьких трагедий». Подыскивая им обобщающее

⁶⁶ Алпатова Т. Философский дискурс эпохи в *Письмах русского путешественника* Н.М.Карамзина. XVIII век: литература как философия. Философия как литература. – С. 320.

⁶⁷ Алпатова Т. Там же.

определение, он пробует такие варианты, как «Драматические изучения»⁶⁸ и «Опыт драматических изучений». Через Карамзина проходит интеллектуальный путь Пушкина к Канту. Но не только через него.

На середину 20-х годов XIX в. приходится пик интереса к Канту в России. В 1816 году он входит в число трех наиболее читаемых в Петербургской Публичной библиотеке новых философов⁶⁹. Волна популярности Канта не обошла стороной и Лицей, о чем узнаем, прежде всего, от самого лицеиста-Пушкина: «Друзья! почто же с Кантом, // Сенека, Тацит на столе, // Фольянт над фолиантом?» (Пирующие студенты, 1814). С ориентацией на Канта строили свои лицейские курсы А.И.Галич, А.П.Куницын, П.Е.Георгиевский. С Кантом связана основа образования людей пушкинского круга.

К этим общекультурным данным следует добавить давно отмеченное смещение интересов Пушкина «от поэтики французского классицизма, классицизма Буало и Лагарпа, к эстетике просветителей, от Дидро и Лессинга к Шиллеру и Гете, от поэтики Байрона и манифестов французских романтиков к эстетическим концепциям немецкой идеалистической философии»⁷⁰. При такой ориентации вероятность «диалога» Пушкин-Кант представляется весьма высокой.

Исследование философски-эстетических основ пушкинских произведений середины 20-30-х годов указывает на ведущую роль нравственной проблематики, коррелирующей с философскими концепциями конца XVIII – начала XIX века. В силу четкой нравственно-философской картины эти произведения не могут быть классифицированы как романтические. Точки пересечения с романтизмом, безусловно, есть. Это и природа конфликта, и отчуждение героя, двоимирие, яркость страстей, фантазии и т.п. Вместе с тем они имеют

⁶⁸ Как замечает С.Бонди, «изучения» - возможно, калька с французского «etudes», т.е. близко по типу к эссе. См. Бонди С. О Пушкине. С. 218.

⁶⁹ Каменский З.А. Кант в России // Философия Канта и современность. — М.: Мысль. 1974. — С. 307.

⁷⁰ Оксман Ю. Пушкин - литературный критик и публицист // Пушкин. А.С. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. Критика и публицистика. — М.: Худ. лит. 1976. — С. 390.

свою рациональную мотивацию, тогда как «романтизм вовсе не стремится объяснить механизм совмещений в одной душе земного и небесного, идеального и низменного, прекрасного и безобразного»⁷¹. Выяснилось также, что на протяжении этого периода эволюционировало взаимодействие художественной мысли Пушкина с достижениями современной английской и немецкой эстетики. Поскольку на этом пути сформировалось понимание «истинного романтизма», представляется совершенно оправданным рассмотрение пушкинского творчества через призму западной философско-эстетической мысли.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней:

1) на основе критического анализа существующих литературоведческих представлений об отношении Пушкина к романтизму в целом и русскому, в частности, впервые комплексно ставится и всесторонне решается проблема своеобразия преломления романтизма в творчестве Пушкина второй половины 20 – 30-х годов;

2) литературный материал рассматривается на широком фоне эстетико-философского движения Нового времени. Выявленная при этом проблематика современности и ее эстетико-философское преломление в пушкинском творчестве стали основой для конкретизации типа художественного направления, отразившегося в творчестве Пушкина;

3) раскрывается неоднозначность отношения поэта к романтизму, вбирающая в себя и стремление к продолжению и развитию последнего, и полемику, вплоть до радикального пересмотра;

4) переосмыслению и развитию подвергается концепция пушкинского «истинного романтизма», в центр которой выносятся понятие «возвышенного»;

5) Особое место в философско-эстетическом поле диссертации отводится критическим работам Канта, что до сих пор не являлось предметом должного внимания со стороны исследователей.

⁷¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Сов. пис. 1971. – С. 242.

Метод и источники исследования. Подход к разработке темы восходит к положениям о «внутренней форме», выдвинутым русским эстетиком А.А.Потебней. Трудные для современников, они получили продолжение в работах символистов (Андрей Белый), религиозных философов (П.Флоренский, А.Ф.Лосев), теоретиков и историков литературы (Овсяннико-Куликовский, Харциев, Горнфельд и др). Перспективной, с нашей точки зрения, является проводимая А.А.Потебней параллель между энергией слова и художественного произведения. И в том, и в другом случае предполагается наличие «внешней формы» (инвентарного, буквального их значения) и «внутренней формы», раскрываемой через интерпретацию: слова – в первом случае, и художественного произведения – во втором. Последнее представляет собой не рассказ (документальный или вымышленный) о неких случаях или событиях жизни, а реализацию «массы» авторской мысли, «сконденсированной» в продуманной системе образов, т.е. «в относительно небольших умственных величинах»⁷². Возможность сжатия мысли и превращает литературу в одну из форм познания при помощи слова. Иначе говоря, произведение нельзя считать изолированным самозамкнутым феноменом (например «текстом»). В отличие от тезиса «мир всегда является уже написанным» (Р.Барт), концепция А.Потебни дифференцирует «написанный мир», выделяя из него те пласты смысловых наслоений, ассоциативных связей и аналогий, которыми «оброс» уже известный образ.

Художественное же произведение, по Потебне, требует *понимания*. Это не эмпатия или психологическое «вживание», как в концепции Дильтея, не пассивное, а такое, какое «берется усилием, с бою, и, для того, чтобы приобрести некоторую способность усилием добиться понимания, существуют некоторые приемы, которые можно назвать общим именем *критики*»⁷³. По сути дела речь идет об исследовании, как и в науке, но

⁷² Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа. 1990. – С. 100.

⁷³ А.А.Потебня. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство. 1976. – С.521.

другим инструментарием. И Потебня уточняет определение: «критика есть, по буквальному смыслу этого слова, не более и не менее как суждение»⁷⁴.

Эта формулировка заменит нам длительный экскурс в историю становления Потебни как мыслителя. Заменит потому, что формулировка «критики» является почти калькой кантовских «критик», в частности, *критики способности суждения*. Кантовской схематикой («ноуменальностью») пропитаны и выстраиваемые Потебней отношения автора художественного произведения с читателем. Понимания, казалось бы, не должно быть. Оно возможно только потому, что в основе процесса понимания лежит частичная общность элементов опыта у автора и читателя»⁷⁵.

На «понимание» ориентирован ряд методов изучения литературного произведения, в разной степени использованных при проведении данного исследования:

сравнительно-исторический (А.Веселовский, В.М.Жирмунский, Н.И.Конрад, М.П.Алексеев), позволяющий увидеть сходные фрагменты в произведениях разных литератур. В нашем случае эта методология использована для выявления областей пересечения не только по линии литература – литература, но и между литературой и философией разных стран (России и Европы);

историко-генетический, ведущий к выяснению основных причинно-следственных связей и линий становления развивающихся явлений. В нашем случае под «развивающимися» имеются в виду отношения Пушкина к мировоззренческим (нравственно-философским) вопросам, к романтизму, эстетике прекрасного и возвышенного.

Особого упоминания заслуживает разработка теории читательской рецепции художественного произведения. В отечественной литературной науке она связана с именем М.М.Бахтина. В его работе «К методологии гуманитарных наук» был затронут аспект «контекстов понимания»: в

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ А.А.Потебня. Эстетика и поэтика. С. 143.

современности и большом времени. Концепция М.Бахтина послужила теоретической основой для историко-функционального метода изучения литературы⁷⁶. Он ориентирован «на углубление нашего понимания смысла произведения, его структуры и функционального значения отдельных элементов этой структуры»⁷⁷. При этом известная цепь «действительность – художник – произведение» дополняется четвертым элементом – фигурой читателя.

Возведение читателя в ранг самостоятельной инстанции литературоведческого анализа в 1970-х гг. получает интенсивное развитие в трудах школы рецептивной эстетики и рецептивной критики (Х.Р.Яусс, В.Изер, М.Рифаттер – в Европе, С.Фиш – в Америке)⁷⁸. При всем внимании, уделяемом в нашем и зарубежном литературоведении роли читателя, тезис об **опыте** читателя заслуживает отдельного разговора.

Значение понятия «читатель» в значительной степени редуцировано, сведено к так называемому «реальному читателю», обладающему кругозором, вкусами и «горизонтом ожидания». Особенно ценится его эмоциональность, бесхитрость и непосредственность. Авангард же читающей публики (точнее – ее художественно образованной части) составляют литературные критики. Различия между читателем и критиком, с этой точки зрения, как бы нет. И все же оно явно чувствуется. Их различает то, что призвание и задача критики – оценивать художественные произведения и при этом обосновывать свои суждения⁷⁹. Предпосылка этого хода мысли состоит, очевидно, в том, что читатель только «оценивает» художественное произведение и делает это произвольно, так сказать, «безответственно».

⁷⁶ Храпченко М. Б. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений // Храпченко М. Б. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4. Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Худож. литер. 1982. – С. 220.

⁷⁷ Осьмаков Н.В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы // Русская литература в историко-функциональном освещении. – М.: Наука, 1979. – С.37-38.

⁷⁸ Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: Intrada. 2004. С.348.

⁷⁹ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа. 2000. – С. 119.

Продолжив, можно было бы дать более детальную картину взглядов на читателя, но мы перейдем сразу к обстоятельству, принципиально не учитываемому *всеми* подобными концепциями. Они не учитывают феномена «личности». Без него едва ли возможен продуктивный разговор о романтизме. Под *личностью* понимается (по Канту) человек, способный мысленно ставить себя на место другого, имеющий собственное мнение и мыслящий в согласии с самим собой, т.е. свободный от предрассудков, обладающий широким и последовательным образом мысли.

Сферой, в которой ранее всего проявилась *личность*, прежде других стала сфера естественных наук. По аналогии с используемой в ней процедуре «набрасывания» (Хайдеггер), диссертант обращается к круговой процедуре сопоставления интерпретаций с «опытом», т.е. данными художественного текста. Начало «круга» включает анализ существующих интерпретаций исследуемого корпуса произведений Пушкина.

Основные направления трактовки драматических произведений Пушкина сосредоточены в комментариях Г.О.Винокура, Д.П.Якубовича, М.П.Алексеева, Б.В.Томашевского, Н.В.Яковлева в VII томе Полного академического собрания сочинений А.С.Пушкина (1935), монографиях Б.П.Городецкого (1953), Д.С.Устюжанина (1974), Ст.Рассады (1977), С.М.Бонди (1978). Исследования прозы Пушкина обобщены в осуществленном коллективом ИМЛИ РАН научном издании «Повестей Белкина» (1999), в монографиях Н.Н.Петруниной (1987), Н.К.Гея (1989), Пола Дебрецени (1996), в работах С.Г.Бочарова, Ю.В.Манна, В.С.Непомнящего и др. Вопросы творческой эволюции Пушкина в 30-е годы анализировались Д.Д.Благим (1967), Г.П.Макагоненко (1974), Ю.М.Лотманом (1992), В.Э.Вацуро (2000) и др. При всей эвристической ценности этих исследований, они не свободны от противоречий в трактовках отдельных произведений и некоторой ограниченности концептуальной сферы, обусловленной атмосферой времени их написания. Поэтому продолжение круговой процедуры заключалось в поиске иных решений.

Автономия предполагает неприемлемость никакого патернализма по отношению к личности. Это означает равноправие критики и читателя. *Автономность* обеспечивает дистанцированность по отношению к литературному произведению и критическим мнениям о нем. Она необходима в связи с задачей «освобождения от догм», тех «методологических догм, которые несколько десятилетий довлели над нашим литературоведением»⁸⁰.

С этой позиции становятся заметными изъяны методологии, наиболее часто применяемой при анализе пушкинских произведений. Возьмем для примера две представительные работы по «маленьким трагедиям». В одной из них за исходную посылку берется утверждение, что в 1830 г. в Болдино «Пушкин сосредоточенно думал о счастье, искал путей к нему в мире, постоянно свидетельствующем о его невозможности»⁸¹. «Чтобы решить сокровеннейший для человеческой личности вопрос о возможности счастья и о путях, к нему ведущих, Пушкин в своей драматической тетралогии совершает не что иное, как путешествие по историческим эпохам и соответствующим им культурным мирам»⁸². Не обсуждая логики построений авторов, заметим, что их исходные соображения могут быть развернуты в прямо противоположную сторону – не мечты о счастье, а раскаяния за вольную жизнь до женитьбы. Эту идею и постулировал Г.Лесскис, объединив все маленькие трагедии под тезисом «трагедий гедонизма»⁸³.

Обе версии, весьма уязвимые в своей гипотетичности, имеют общий корень, свидетельствующий о неблагоприятном самоощущении литературоведения. Обе упомянутые работы и многие, на них похожие, построены по одному типу, предполагающему единство «научного» принципа – развития интерпретации из какой-то одной априорной идеи. В результате получается, что наблюдения авторов подверстываются под идею. Построения лишаются

⁸⁰ Освобождение от догм. Том первый. С. 4.

⁸¹ Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. – Л. 1991. – С. 74.

⁸² Там же. С. 77.

⁸³ Лесскис Г. Пушкинский путь в русской литературе. – М.: Худож. лит. 1993.

информативного смысла, если уже известно то, о чем «должны» свидетельствовать факты. Однако сама распространенность данной формы критических работ свидетельствует о глубокой потребности именно в «каузальности», «доказательности», стремлении избежать избыточности трактовок одного и того же произведения.

Принятая нами методология сохраняет круговой ход объяснительной процедуры по типу «герменевтического круга»: понимание текста конструируется в процессе «челночного» чтения из множества возникающих и сменяющих друг друга гипотез. Вместе с тем диссертант не считает приемлемым одно из ключевых положений герменевтической методологии, утверждающее, что большинство идей своего времени писатель получает в ходе *некритического* усвоения существующих традиций. В приложении к творчеству Пушкина это означало бы явную недооценку *сознательной* философской ориентации поэта в современном культурном материале. Существенно при этом, что герменевтика вынуждена широко оперировать *психологическим* (т.е. далеким от доказательности) толкованием произведения. Именно ставка на психологию ответственна за противоречие друг другу упомянутых выше работ, исходивших из преобладающей ситуации жизни Пушкина.

В нашей работе исследование ограничено рамками эмпирического материала. На каждой стадии «подмножество» фактов, попавших в сферу зрения исследователя, выстраивалось в ту или иную интерпретацию произведения. Она позволяла ввести в круг обсуждения новые, «не видимые» ранее факты. В сопоставлении с ними прежняя картина либо уточнялась, либо заменялась на новую. Завершающей считалась интерпретация, учитывающая максимальное (на взгляд диссертанта) число значимых деталей текста (включая «темные места», открытые и скрытые отсылки к чужим текстам, внешним обстоятельствам и пр.).

Очевидно, что в нашей интерпретации пушкинских произведений закрепляется одна из потенциальных возможностей их понимания. Вполне представимо другое видение фактов и связи между ними, ведущее к иным

трактовам пушкинского творчества. Вместе с тем диссертанту близка мысль Л.Д.Гудкова, что «многообразие действительных или возможных интерпретаций не отрицает принципа замысла»⁸⁴. Иными словами, число реконструкций писательского высказывания не может быть большим. Подробная аргументация выходит за рамки нашей работы. Добавим лишь, что мы разделяем положение Хайдеггера об историчности истины, которое ведет к утверждению: «в самой основе истины лежит интерпретация»⁸⁵. Из отечественных исследователей нам близки взгляды А.П.Скафтымова, согласно которым изменчивость интерпретации не узаконивает всякое постижение, каково бы оно ни было. Этот ученый базировался на представлении об одной (при наличии соподчиненных) центральной обобщающей доминанте (идее) произведения: «Внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения»⁸⁶.

Практическая значимость работы определяется тем, что ее материалы, положения и выводы могут быть использованы в процессе дальнейшего исследования своеобразия романтизма в творчестве Пушкина и в русской литературе начала XIX века, а также введены в практику учебно-педагогической работы в качестве основы для написания курсов истории и теории литературы, спецкурсов по истории и теории русского романтизма; они также могут быть учтены при подготовке научного аппарата к изданиям произведений Пушкина.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В русской культуре первой трети XIX в. нет другой фигуры, кроме Пушкина, в отношении которой вопрос о романтизме был бы столь сложен.

⁸⁴ Гудков Л.Д. Метафора и рациональность (как проблема социальной эпистемологии). – М.: РУСИНА. 1994. – С.14

⁸⁵ Гуревич П.С. Эстетика. – М. КноРус. 2011, – С. 207.

⁸⁶ Сухих Н.Н. Цеховед А.П.Скафтымов: размышления о методе. Несколько положений // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы. – Саратов. Изд. саратовского унив. 2010. – С.178.

По художественной типологии драматургии и прозы (ясность, четкость, логичность) Пушкин значительно ближе к писателям-классицистам, чем к романтикам. Вместе с тем литературная ткань создается с использованием романтической образности. Сочетание этих компонент заставляет поставить вопрос о принадлежности творчества Пушкина середины 1820 – 30-х годов к такому явлению как «романтический классицизм». Не применявшийся до сих пор в литературоведении, этот термин общепринят для живописи и архитектуры, что позволяет говорить о едином характере эволюции направлений русского искусства.

2. Художественный мир Пушкина включает в себя сложное взаимодействие нравственной и эстетической проблематики, формирующейся в соотнесении с философскими приоритетами времени. Обработка их Пушкиным служит основным источником для вывода, что его творчество не может быть адекватно отражено в терминах, ассоциируемых с романтизмом.

3. В философском ключе к пушкинским произведениям особое место принадлежит релевантным фрагментам философии Канта.

4. Содержание пушкинского термина «истинный романтизм» формировалось в ходе усложнения эстетического опыта и в зрелых произведениях обретает форму художественного эквивалента категории «возвышенного».

5. Ядро проблематики «маленьких трагедий» содержится в драме «Борис Годунов», драматический конфликт которой заключен в нерасчлененности нравственного сознания – противоречивого сосуществования «старой» христианской нравственной системы с «новой», обусловленной свободой философских взглядов века Просвещения.

6. «Повести Белкина» построены на художественном исследовании «совести» как априорной основы современного нравственного сознания, испытавшего воздействие европейской философской критики. Именно совестью, ее независимостью от социального положения и культурного опыта человека (от гробовщика до графа), определяется «странное» поведение персонажей «Повестей Белкина».

7. Проблематика «маленьких трагедий» вытекает из конкуренции традиционной совести и «нового» основания нравственности – пользы. Избрание пользы порождает культ служения золоту или красоте (Искусству), что ведет к дегуманизации нравственного сознания. Восстановление «истинных» основ поведения человека требует «революции в области мысли» (Кант). В «Каменном госте» и «Пире во время чумы» прослежено «революционное» обращение к вере человека, выросшего под воздействием «ума». Обретением новых оснований морального мира цикл «маленьких трагедий» достигает завершения.

8. В последующих произведениях центр проблематики смещается в сторону права – долга и закона. Недостаточно укорененные в русском опыте эти понятия ответственны за обрыв «Евгения Онегина» и незавершенность «Дубровского» – произведений с типично романтическим любовным конфликтом «отчужденного» персонажа.

9. В освоении проблематики долга и закона Пушкин снова обращается к европейскому материалу («Анджело»), а в цикле произведений второй болдинской осени (1833 года) достигает художественного ее воплощения на русском материале.

Апробация результатов работы осуществлялась на заседаниях Московской пушкинской комиссии при Институте мировой литературы Российской Академии наук. Результаты работы докладывались также на Юбилейной международной конференции «Пушкин и пушкинистика на пороге XXI века (Санкт-Петербург-Москва, 1999); Российско-иранской международной научной конференции «Диалог культур: Хафиз, Гете, Пушкин» (Москва, 2003); Международной научной конференции «Николай Заболоцкий. 1903-1958» (Москва, 2003); Международной научной конференции «Теоретические проблемы романтизма» (Тверь, 2008); Всероссийской научной конференции «*Nomina scribens*, литературная критика в России: поэтика и политика» (Казань, 2008); II Международной научно-практической конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 2009); Международной

научной конференции «Мир романтизма», посвященной 95-летию со дня рождения проф. Н.А.Гуляева (Тверь, 2009); Международной научной конференции «Россия и Польша: долг памяти и право забвения» (Москва, 2009); Всероссийской научной конференции «Национальный/социальный характер: археология идей и современное наследство» (Нижний Новгород, 2010); Научных чтениях «Мир роман-тизма-2011», посвященных юбилею профессора И.В.Карташовой (Тверь, 2011).

Тексты и тезисы докладов и статьи по теме диссертации были опубликованы в научных сборниках и журналах: «Вопросы литературы», «Новый мир», «Московский пушкинист» и др.

Структура работы.

Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения.

Глава I «От "Бориса Годунова" к "Маленьким трагедиям". Выход на нравственно-философскую проблематику» состоит из трех подразделов.

В подразделе 1.1. «Борис Годунов»: проблема раздвоенного сознания в контексте просветительской и романтической нравственно-философской ориентации» показано, что интерес Пушкина сосредоточен на синкретичности сознания современного человека. Колебания между «совестью» и «пользой» отражают противоречия между традиционной христианской системой нравственных норм и «новой», основанной на понятиях «здорового ума» и разрешающей убийство ради высокой цели.

В подразделе 1.2. «"Повести Белкина": перипетии совести» исследуется поиск Пушкиным твердых нравственных оснований человеческого поведения, сильно расшатанных рациональным мышлением. В качестве такого основания выступает понятие «совести». Ее обсуждение невозможно без обращения к философии Канта. Воздействие Канта на художественную ткань произведений Пушкина рассмотрено отдельно в подразделе 1.3. «Кантовская цитата в пушкинском тексте».

Введение в оборот философских дефиниций Канта позволяет найти единый ключ к «маленьким трагедиям», рассмотрение которых проведено в главе II «"Маленькие трагедии": антиномичность нравственных позиций». В этой главе нравственная синкретичность принимает вид антиномичных оппозиций.

В подразделе 2.1. «"Скупой рыцарь": расхождение *добра* и *красоты*» антиномия на внешнем уровне задана отношениями отца и сына, за которыми стоят разные базовые ценности. Для первого это – «Золото» (синонимичное «Красоте» – высшей ценности в глазах романтика). Для второго сохраняют силу ценности своего социального слоя.

В подразделе 2.2. «"Моцарт и Сальери": кантовские истоки служения *своему* идеалу» показано, что замена Бога (комплекса христианских нравственных норм) на любого другого «кумира» («пользу» – в случае Сальери) приводит к оправданию зла (убийства Моцарта).

Развенчанием нерелигиозных оснований нравственности подготавливается «преображение» главного персонажа, его переход (но не возврат) к религиозной системе ценностей. Он прослеживается в подразделе 2.3. «"Каменный гость": кантовский перелом сюжета». Преображение совершается резко, «скачком», чему соответствует «революция в образе мысли» (Кант) или выход к вере интеллектуальным путем.

Подраздел 2.4. «Преображенный человек перед неразрешимым противоречием («Пир во время чумы»)» посвящен анализу последней пьесы цикла – «Пиру во время чумы». Ее кульминация – противостояние мирянина (Вальсингам) и Священника. Их столкновение обусловлено антагонистичностью чувственности (с которой не порывает «преображенный» герой) и христианского идеала. Мирянин не подчиняется требованиям Священника, а последний не осуждает ослушника, т.е. проблема мирского христианского идеала, поставленная Пушкиным, не имеет решения.

Предметом главы III «Художественная полемика Пушкина с романтизмом» является рассмотрение сложности этой полемики. В ней показывается,

что романтический комплекс идей, отразившийся в группе стихотворений, близкой к «Поэту и толпе», оспаривается Пушкиным в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...». Другой оборот тема расхождения с романтизмом принимает в двух последующих частях данной главы. В них анализируются причины, не позволившие Пушкину продолжить «Евгения Онегина» и дописать «Дубровского». Оба сюжета связаны с характерной романтической «завязкой». Невозможность их завершения указывает на то, что их проблематика в целом лежит вне романтического круга.

В подразделе 3.1. «Непреображение Онегина» показано, что герой двух последних глав романа в стихах оказывается перед возможностью «преображения», но его не происходит. Резкое и неожиданное завершение романа указывает, что Пушкин увидел существенное различие в культурном опыте европейского и русского сознания.

Анализу прозаического романа посвящен подраздел 3.2. «“Дубровский”»: причины незавершенности романа». Сопоставление с произведениями Клейста обнаруживает причину неудачи Пушкина: романтический герой не отвечал задачам художественного исследования разрыва в русском сознании понятий «свободы» и «закона».

Проблематика «свободы» и «закона» стала основной темой произведений второй болдинской осени (1833 г.). В подразделе 3.3. «Пиковая дама»: критика «огненного воображения» эта тема развернута как драма человека, в котором игра воображения подавляет сопротивление разума. Результатом является крах жизни – потеря ответственности и самого разума (сумасшествие героя). Анализом «Пиковой дамы» завершается рассмотрение расхождения пушкинских произведений с существующими в настоящее время представлениями о романтизме.

Пушкинское понимание «истинного романтизма» излагается в главе IV «“Возвышенное” в художественном мире Пушкина».

В подразделе 4.1. «“Истинный романтизм” как переживание “возвышенного”» показано, что представление об «истинном романтизме»

формировалось на основе новейшей эстетики и отвечает кантовской категории «возвышенного».

Самой полной формой ее выражения стала поэма «Медный всадник». Анализ проблематики поэмы и роль эстетических концептов в ее реализации рассматриваются в подразделе 4.3. «Роль прекрасного и возвышенного в “Медном всаднике”».

В **Заключении** суммированы результаты анализа проблем «истинного романтизма».

Глава I. От «Бориса Годунова» к «маленьким трагедиям». Выход на нравственно-философскую проблематику.

Существенным препятствием на пути исследования пушкинского романтизма является отсутствие единого принципа, с помощью которого можно было бы «схватить» романтизм, отнести данное конкретное литературное произведение к этому направлению или отказать ему в этом. И.Ф.Волков (со ссылкой на А.Н.Соколова) приводит несколько таких вариантов: «либерализм» (А.Н.Веселовский), «идеализм» (И.И.Замотин), «индивидуальное» и «субъективизм» (В.В.Сиповский, Г.А.Гуковский П.С.Коган,), «отрешение от реальной действительности» (П.Н.Сакулин), «мечта» (Б.С.Мейлах), «утверждение идеала» (Н.К.Гей), «абсолютный характер идеалов при осознании невозможности их осуществления» (А.И.Гуревич). Сам И.Ф.Волков добавляет к этому ряду «интуитивное познание действительности» (И.Р.Фохт) и «фантазию» (Г.Гаттнер)¹. Возникающие здесь трудности подробно проанализированы Ю.В.Манном. Рассмотрев (и признав неудовлетворительными) известные попытки разрешить разногласия через вариации системы признаков, Ю.В.Манн предложил на роль искомого принципа категорию конфликта, или коллизии (романтической коллизии), понимая под нею «систему соотношения персонажей в ходе действия – друг с другом и с автором (с образом автора)»². В этих рамках ученому удалось привлечь к рассмотрению огромный материал по национальному романтизму и сделать бесплодными разговоры о его мнимости. Но в приложении теории конфликта к произведениям Пушкина обнаружились трудности.

Как и другие исследователи, Ю.В.Манн к чисто романтическим относит только южные поэмы Пушкина. Они принимаются за «самое полное цветение русского романтизма». Отдельно в последнюю главу книги выносятся

¹ Волков И.Ф. Теория литературы (Учебное пособие для студентов и преподавателей). – М.: Просвещение. Владос. 1995. – С. 210.

² Манн Ю.В. Русская литература XIX века. – М.: РГГУ, 2007. – С. 24.

разговор о скрытых романтических «бликах» в «Борисе Годунове», «Евгении Онегине» и «Моцарте и Сальери». Причины такого ограничения не совсем понятны. Почему за пределами романтизма оказались «Повести Белкина», каждая из которых (в особенности «Гробовщик» и «Выстрел») несут на себе его отпечатки? В чем титанические фигуры Барона («Скупого рыцарь») или Дон Гуана («Каменный гость») не дорастают или перерастают критерии, предъявляемые к романтическому персонажу? И наконец, каким элементам романтической поэтики не отвечают поздние произведения Пушкина, такие, как «Пиковая дама» или «Медный всадник»?

Для понимания такой избирательности существенна оговорка, сделанная Ю.В.Манном при анализе одной из мизансцен «Бориса Годунова»: «Пушкин реализует романтическую коллизию вне привычных и санкционированных ее канонов, в том числе и регионально-временных, отодвигая в сторону или просто не замечая эти каноны».³ Означает ли сказанное, что данное частное наблюдение имеет общий характер и к поздним произведениям Пушкина концепция «романтического конфликта» неприменима? Возможно, ибо ученому приходится возвратиться к уже знакомой нам идее симбиоза романтизма с реализмом. Именно этот контекст реанимируется в обобщении, согласно которому «ни одно из крупных художественных явлений этого времени, которые вышли за пределы романтизма и которые принято в разной степени соотносить с реалистическими стилями, не избежало воздействия романтической поэтики. Новые направления оформлялись в силовом поле романтизма, преобразуя и изменяя традиции последнего»⁴.

Возможно, однако, что наши недоумения связаны с некоторыми недоговорками в рамках самой концепции. Понятие о «романтическом конфликте» вводится Ю.В.Манном без определения, через описание – внешности главного героя, мотивов отчуждения, напряженности любви и исхода конфликта. Вне обсуждения остается вопрос о том, чем отличается

³ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. С. 440.

⁴ Там же. С. 431

романтический конфликт от конфликтов других «крупных художественных явлений этого времени», вышедших и не вышедших за пределы романтизма? Приложима ли к ним концепция, сформированная на материале «байронических» поэм, без учета того, что «способность творить» была осознана Пушкиным в ходе работы над «Борисом Годуновым? Вяземскому Пушкин писал: «я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию!» (X, 153).

Прежнее представление о романтизме могло трансформироваться. На реальность этого процесса указывает переход от поэм к произведениям диалогической формы. Первым в этом ряду является «Борис Годунов». Различия в типах конфликта должны были проявиться уже здесь.

1.1. «Борис Годунов»: проблема раздвоенного сознания в контексте просветительской и романтической нравственно-философской ориентации.

В «Борисе Годунове» мы сталкиваемся со всей группой мотивов, стимулировавших обращение к новой методологии.

Трактовки этой драмы в наибольшей степени несут на себе печать советского мышления в виде исключительной по важности роли, придаваемой «мнению народному». В пробном 7-м томе планировавшегося 16-томного академического издания собрания сочинений Пушкина комментатор «Бориса Годунова» Г.О.Винокур писал: «В пушкинской трагедии поставлены две большие социально-политические проблемы <...>: 1) правящие классы и народ и 2) царь и боярство. <...> Интересы правящих классов совершенно чужды народу, а интересами масс правящие классы пользуются только для своей собственной выгоды. <...> Народ изображен в трагедии Пушкина как мощная политическая сила, но сила вполне страдательная»⁵. Здесь в сдержанной манере уже задана та социально-политическая «колея», по которой пойдут последующие интерпретации. В первой специальной монографии о

⁵ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 7 Драматические произведения. Изд. АН СССР. 1935. – С.478

драматургии Пушкина уже будет утверждаться, что со времени этой пьесы «в пушкинском творчестве появляется народ как основная и решающая сила историко-социального процесса». <...> ...поражение Годунова расценено им (Пушкиным) не как следствие индивидуальных усилий Самозванца, но как результат победы народного антикрепостнического движения против режима Годунова»⁶. Эту точку зрения поддержит Гуковский⁷, через четверть века усилят С.Бонди⁸ и др. Подытожит эту линию американский филолог одной фразой: «Принято считать, что конфликт «Бориса Годунова» – это конфликт не между главными персонажами, а между царем и народом»⁹.

Можно было ожидать, что падение политической цензуры раскрепостит исследовательскую мысль. Новые трактовки, действительно, появились. Одна из первых – еще в советское время. Это трактовка В.Непомнящего. Он впервые в пушкинистике тех лет заговорил о совести как важнейшем феномене пушкинского мира. Справедливо отмечая «следование» Пушкина Шекспиру, В.Непомнящий рапространил понятие «личной совести» (свойственной миру персонажей Шекспира) на «целое действующее сверхлицо», образовав некую сверхличную совесть народа. Соответственно, «главенствующим принципом ее (пушкинской драматической системы) является не «природная» связь событий типа «причина – следствие», а совершенно иной тип связи: *«реплика – ответная реплика»*, то есть *диалог»*¹⁰ (курсив В.Непомнящего. – А.Б.). Это космический диалог между народом и Богом (Миром и Истиной). Безусловным достоинством концепции В.Непомнящего было введение в обсуждение проблематики пушкинских произведений нового

⁶ Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина. Изд. АН СССР. – М-Л.: 1953. – С.195.

⁷ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – С.25.

⁸ «Главный вывод, к которому привело Пушкина изучение как исторического, так и современного материала и который должен был и для зрителя неминуемо вытекать из всего хода драмы, - это мысль о громадной, решающей роли самого народа, поднявшегося на борьбу против угнетения, и о незначительности в сравнении с этой основной силой всяких попыток устраивать народную судьбу без его участия». С.Бонди. О Пушкине. Статьи и исследования. – С. 122.

⁹ Сандлер С. Далекие радости. Александр Пушкин и творчество изгнания. – С.-Пб.: Гуманитарное агентство «Академический проект». 1999. – С. 72.

¹⁰ Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. – М. Сов. пис. 1983. – С. 247.

нравственного «измерения». Вместе с тем нельзя не заметить преемственности в оценке главных пружин пьесы. По сути дела, они остались прежними, только «народ» из нерасчлененной «политической силы» превратился в столь же нерасчлененную «нравственную силу».

Сходную по направленности трансформации идеи «народа» в новую концепцию предложила Ирина Ронен. По ее мнению, Пушкин «прибег к урокам древних трагиков», и в его пьесе народ есть восстановленный в правах и драматической значительности «хор – активный персонаж в функции глашатая нравственных норм общества»¹¹. Свой вклад в распространенную версию пьесы внес А.Н.Архангельский. Он выделяет три фигуры, отличные от других по одному, но крайне важному признаку – независимости: *«Они (Пимен, Самозванец и Юродивый) являются носителями независимого и от власти и от толпы личного мнения, без них будущность русской гражданственности невозможна»*¹² (курсив автора – А.Б.). По мысли А.Н.Архангельского, размышления Пушкина должны были как-то соотноситься с современным процессом формирования европейской личности. Однако для развития своих догадок ему явно не хватает материала. Все эти трактовки можно рассматривать и как «предмнения» (Гадамер). Они не видят и не объяснят нам коренного противоречия, отчасти намеченного в выводах С.Сандлер: «трагедия Пушкина преподносит нам бесцветную личность, чьим именем названа трагедия и чьи речи преследуют, кажется, единственную цель: убедить всех в том, что он не такой, каким его изображает молва»¹³. Бесцветная личность не может занять место героя трагедии. Он должен быть фигурой достойной. Но суждение С.Сандлер помогает перейти к наблюдению, с которого мы начнем свою процедуру. Стартовая позиция формируется из констатации принципиальной конфликтности внутреннего мира главного персонажа – царя Бориса.

¹¹ Ронен И. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». – М. «ИЦ-Гарант». 1997. – С.112.

¹² Архангельский А.Н. Поэт – История – Власть («Борис Годунов» А.С.Пушкина) // Пушкин и современная культура. – М.: Наука. 1996. – С. 131.

¹³ Сандлер С. Далекие радости. Александр Пушкин и творчество изгнания. С.122.

Разбираться в нем мы начнем с «портрета»¹⁴.

Русский царь неодинаково видит одни и те же предметы. В кругу семьи, слыша причитания дочери по внезапно умершему жениху, Годунов принимает на себя, хотя бы предположительно, вину за удары судьбы, постигшие Ксению:

Я, может быть, прогневал небеса,
Я счастье твое не мог устроить.
Безвинная, зачем же ты страдаешь?

С другой стороны, в царских палатах, размышляя наедине с собой, он не может понять причин нелюбви к нему народа и, в частности, того, что его называют виновником несчастий дочери:

Я дочь мою мнил осчастливить браком –
Как буря, смерть уносит жениха ...
И тут молва лукаво нарекает
Виновником дочернего вдовства
Меня, меня, несчастного отца!..

Как объяснить это противоречие?

Карамзин увидел в пушкинском Годунове смесь набожности и преступных страстей. Пушкин обдумывал этот путь: «я его засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» (X, 182). В плане трагедии есть запись: «Годунов в монастыре. Его раскаяние». Предполагалось, очевидно, отдать должное борениям злодейских страстей с сознанием их нравственной непозволительности.

В трагедии, однако, раскаяние отдается другому русскому царю – Ивану Грозному, четко сознававшему тяжесть собственных деяний:

Прииду к вам, преступник окаянный,
И схиму здесь честную восприму <...>

¹⁴ Далее мы будем говорить о природе «романтического конфликта» в работах Ю.Манна, который тоже начинает анализ с портрета главного персонажа. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. С. 120.

И плакал он. А мы в слезах молились,
 Да ниспошлет господь любовь и мир
 Его душе страдающей и бурной.

Своим поведением Царь подтверждает взгляд на человека как на арену борьбы добра и зла, резких переходов от дикой жестокости к глубокому покаянию. Народ терпит царские выходки, жестокость и безобразия, но не отказывается от него. В сочувствии борениям души царя и кроются причины верности, смирения и долготерпения народного.

Своих царей великих поминают
 За их труды, за славу, за добро –
 А за грехи, за темные деянья
 Спасителя смиренно умоляют.

На фоне этого конфликта особенно значимым становится то обстоятельство, что Годунову раскаянья (в такой степени) не дано. Если сознание Грозного однородно с народным (почему народ и терпит), то в случае Годунова такого подобия нет. Сохраняя романтическую доминанту, Пушкин наделяет двойственность сознания совершенно иным смыслом.

Найти первую компоненту позволяет «История» Карамзина, в которой важны акценты в изложении материала о Годунове. Один из них заключается в многократном варьировании по отношению к Годунову слова «просвещение»¹⁵. Не названное прямо, оно управляет «неканоническим» поведением Годунова.

На смертном одре, давая последние наставления сыну, Годунов произносит весьма показательную фразу: «Я с давних лет в правленьи искушенный». Слово «наука» должно было появиться в речах Годунова. И оно появляется:

¹⁵ Например: «сей мудрый властитель, достойно славимый тогда в Европе за свою разумную политику, *любовь к просвещению*». «Годунову ставили в вину и самую *ревность его к просвещению*». Цит. по: Н.М.Карамзин. История государства российского. Книга третья (тома IX, X, XI, XII). – М. Книга. 1989. Т. XI. – С. 54.

Учись, мой сын: наука сокращает
 Нам опыты быстротекущей жизни.

Годунов отделил умопостигаемый мир от метафизического, отодвинув его в область фантазии, выдумки, фантома («На призрак сей подуй – и нет его»).

Реальный смысл имеет только бытие, постигаемое разумом. При первой «затейливой» вести о самозванце единственное, что хочет знать Годунов – это надежность факта смерти царевича. Он сильно взволнован, но после уверений Шуйского, что подмены, делавшей возможным появление живого Дмитрия, не было, мгновенно успокаивается (что подчеркнуто ремаркой Пушкина). Годунов рассуждает над этим известием, как бы не замечая, что входит в противоречие с основными религиозными понятиями:

...Слышал ли ты когда,
 Чтоб мертвые из гроба выходили
 Допрашивать царей... ?

С точки зрения здравого смысла, возвращение с того света – смешно. Более того, смешна сама традиционно-религиозная интерпретация событий, имеющая столь важное значение в глазах народа. В смешном положении оказывается высший религиозный авторитет государства – патриарх Иов. Он рассказывает Годунову о чудесном исцелении пастуха «у гробовой доски» убиенного царевича, т.е. о факте, позволяющем церкви считать царевича святым. Шуйский оспаривает патриарха рассуждениями ироническими, если не кощунственными: «Кто ведает пути Всевышнего? Не мне его судить».

Князь Шуйский говорит языком просвещенного человека, для которого вся сфера святости, включая сюда «младенца-чудотворца», – предрассудки. Его речь стилистически снижена, иронична:

Нетленный сон и силу чудотворства
 Он может дать младенческим останкам.

То есть речь идет всего лишь об «останках», а не «мощах» святого. Весьма примечательно, что критерием достоверности известий о святости царевича Шуйский выдвигает не веру, а исследование

Но надлежит народную молву
Исследовать прилежно и бесстрастно;

В таком значении слово «исследовать» в годуновские времена не употреблялось. Единственным объектом, достойным «изучения», «исследования» в те времена был только сверхчувственный мир¹⁶.

Суммируем: можно констатировать основную точку жизненной реальности, послужившую отправным пунктом пушкинских «изучений» в «большой» трагедии. Она состоит в том, что мировоззренческая система, ранее бывшая общей, расщепилась на традиционную и «научную». Первой отвечает совестливость Бориса, видящего во всем ужасе последствия совершенного преступления для внутреннего состояния человека – «жалок тот». Второй отвечает его бессовестность, при которой убийство царевича является всего лишь досадной помехой, «случайным, малым пятном» на безупречном жизненном пути. Сосуществованием, синкретичностью, неотрефлексированностью двух несовместимых мировоззренческих систем и обусловлена «внутренняя форма» трагедии.

В критических отзывах на опубликованный в 1829 году отрывок из трагедии Пушкин специально отметил одну особенность: «Люди умные обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми» (VII, 53). То есть весь комплекс представлений, связывающих землю и небо в единый космос, определяющий, в частности, нравственные табу для человеческих действий, является устаревшим. Недовольство «людей умных» подразумевает, что была какая-то другая, современная философия, эти табу отменяющая. Моральная сторона дела не игнорировалась, ее высший смысл не отвергался, но осознавался как препятствие для достижения какой-то цели,

¹⁶ А.Ф.Замалеев. Философская мысль в средневековой Руси (X-XVI вв) – Л.: Наука. 1987. – С. 208

важной для людей. В самой этой цели, как казалось, уже нет расхождения с моралью, но путь к ее достижению требует преодоления барьера, скачка, переступления нравственной пропасти. Вся схема преступления и оправдания была рассказана Рылеевым. Приведем финал думы о Годунове:

«О так! хоть станут проклинать во мне
Убийцу отрока святого,
Но не забудут же в родной стране
И дел полезных Годунова»...
Скончался он – и тихо приняла
Земля несчастного в объятья –
И загремели за его дела
Благословенья и – проклятья !..

Отсюда решимость на ужасный шаг («Перешагнет; Борис не так-то робок!») в трагедии Пушкина. Оправдыванием воли к переступлению тоже названа благородная цель:

... Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать.

Слово «польза», повторяемое героями трагедии (Шуйский: «Скажу, что *понапрасну* // Лилася кровь царевича-младенца»; Г. Пушкин: «Что *пользы* том, что явных казней нет»; Годунов: «Он побежден, *какая польза* в том»), маркирует философию французского Просвещения.

Повесть Вольтера «Кози-Санкта» снабжена красноречивым подзаголовком: «Малое зло ради великого блага». Повесть начинается с послышки: «Ложно изречение, гласящее, что не дозволено вершить малое зло, из коего может проистечь великое благо»¹⁷. Если «ложно изречение», то «малое зло» дозволено. Дозволенность переступления первой заповеди

¹⁷ Вольтер. Философские повести. Орлеанская девственница. – Л.: Худ. лит. 1988.
– С. 50.

христианина продемонстрировал другой философ, считавший себя учеником фернейского мудреца: «Полезно есть принцип всех человеческих добродетелей и основание всех законодательств. <...> Этому принципу следует жертвовать всеми своими чувствами, даже гуманностью»¹⁸. Годунов вполне в духе этой философии мог не считать себя злодеем, ведь и он, и его окружение «думали, что смерть Дмитриева необходима для безопасности правителя и для государственного блага»¹⁹.

Фон века «исследования и порицания» в драме Пушкина был замечен современниками. Надеждин не преминул удивиться тому, что Пимен у Пушкина «Гердера начитался». Бестужев, не вникая в детали, сказал, что Пушкин заблудился в XVIII веке. Пушкин, действительно, вдумывался в идеи предыдущего века, не только французского рационализма.

П.А.Плетневу в связи с его сообщением, что «Борис...» в Петербурге пользуется успехом Пушкин писал: «Как бы то ни было, я успеха трагедии моей у вас не понимаю. <...> Жду переводов и суда немцев, а о французах не забочусь» (X, 331). В эстетической сфере немцы потеснили французов. Надежды на немцев не были беспочвенны. «Что такое драма?» – спрашивал Август Шлегель и отвечал так: «Это собеседование действующих лиц, в котором автор не принимает никакого участия. Это, однако, только первое и внешнее условие формы: форма драмы диалогична»²⁰. В пример немецкий эстетик приводил сократовские диалоги Платона, считая что «такого рода диалог не только философски поучителен, но он содержит в себе небольшую драму, и недаром диалоги Платона славятся живым движением мысли и тем напряжением, с каким мы ожидаем развязки, – словом, своей

¹⁸ «Общественная гуманность бывает иногда безжалостной по отношению к отдельным лицам. Когда корабль застигнут продолжительным штилем и властный голос голода заставляет решить жребием, кто должен послужить пищей для остальных спутников, тогда несчастную жертву убивают без угрызений совести. Этот корабль может служить эмблемой каждого народа». Гельвеций. Сочинения в 2-х томах. – М.: Наука. 1974. Т. 1. – С. 206.

¹⁹ Карамзин Н.М. История государства российского. Книга третья (тома IX, X, XI, XII). Том X. Глава вторая. С. 76.

²⁰ Литературная теория немецкого романтизма. Документы. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде. 1934. – С. 219.

драматичностью»²¹. Проецируя эти высказывания на драматургию Пушкина, рассмотрим еще одно из его теоретических положений.

«Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» (VII, 632) Это – в ранней редакции предисловия к «Марфе-Посаднице». В поздней редакции этих слов нет, а говорится так: «у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, – словом, где зрители, где публика» (VII, 217). Оба высказывания похожи на контаминацию положений А.Шлегеля: первая мысль – о человеке: «Высшим объектом человеческой деятельности является сам человек»²²; вторая – относительно народа: «драма должна быть резким выражением национальности»²³. Эти текстуальные переключки важны, поскольку указывают на общность философско-эстетического контекста выкладок Пушкина и А.Шлегеля. Последний, как известно, многим обязан Канту.

Сделаем еще шаг к Канту с помощью его соотечественника. От общего положения о диалогической форме А.Шлегель как раз и переходит к понятию о том, что развивается в трагедии: «Внутренняя свобода и внешняя необходимость – вот два крайних полюса в мире трагического»²⁴. Потом уже, не разъясняя перехода от свободы к нравственности, А.Шлегель пишет: «Нравственное начало обнаруживается только в борьбе, и если трагическая цель нуждается в определении, то оно именно таково: для того, чтобы оправдать притязания духа на внутреннюю божественность, земное существование должно ставиться ни во что. Для достижения этого нужно претерпеть все муки, преодолеть все трудности. По поводу всего относящегося к этому пункту я отсылаю к главе о возвышенном в кантовской “Критике способности суждения”»²⁵.

²¹ Литературная теория немецкого романтизма. С. 220

²² Там же.

²³ Там же. С. 221.

²⁴ Там же. С. 225.

²⁵ Там же. С. 226

Выводы, сделанные А.Шлегелем из кантовского понятия о возвышенном, не совсем корректны. Никаких утверждений о презрении к земному существованию у Канта нет. На это стоит указать потому, что в пушкинистике восприятие немецкой идеалистической философии не дифференцировано, различия между Кантом и последующими представителями философского идеализма – братьями Шлегелями, Шеллингом и др. практически игнорируются. А эти различия велики и для понимания позиции Пушкина весьма существенны. В частности, поскольку речь идет о нравственной проблематике «Бориса Годунова», по Шеллингу, искусство должно быть абсолютно свободно от всякого подчинения нравственному началу, которое у него получает негативную (противопоставленную Канту) оценку морализирования. Более того, ему же принадлежит откровенное признание: «Нравственность, вообще говоря, не есть нечто высшее»²⁶. В этом отношении Пушкин принципиально отличен от романтиков, которые воспользовались идеями Канта, но и сильно их трансформировали.

В основе непризнания примата нравственности лежит свобода. Разговора на эту тему и ждала публика от Пушкина. Уже самим выбором исторического материала – эпохи Смуты, мятежа – пьеса попадала в поле напряжения, возникшего в общественной атмосфере после разгрома восстания декабристов и расправы над заговорщиками. Об ожиданиях публики, включая императора, проговорился Ф.Булгарин в анонимной рецензии на «Бориса Годунова». В его «Замечаниях» сказано:

Цель *пьесы* – показать исторические события в естественном виде, в нравах своего века. *Дух целого сочинения монархический*, ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора...²⁷ (курсив Булгарина. – А.Б.).

²⁶ Гайденок П.П. Трагедия эстетизма. (Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора). – М.: Искусство. 1970. – С.122.

²⁷ Винокур Г.О. Собрание трудов. Комментарии к «Борису Годунову» А.С.Пушкина. – М.: Лабиринт, «Брандес». 1999. – С. 213

Булгарин не увидел, что Пушкин не отказался от себя и действительно говорил о свободе – ключевом слове в словаре и декабризма, и романтизма.

Уже было замечено, что в уста Пимена:

О страшное, невиданное горе!
 Прогневали мы Бога, согрешили:
 Владыкою себе цареубийцу
 Мы нарекли.

Вложены инвективы Андрея Шенье:

Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
 Избрали мы в цари. О ужас! О позор!

Проблемное поле «Бориса Годунова» захватывает тему «Андрея Шенье» – смены одной диктатуры другой, на деяние Годунова проецируется общий тезис:

Но ты, священная свобода,
 Богиня чистая, нет – не виновна ты...

Сопоставление позволяет заметить, что в «Андрее Шенье» и «Борисе Годунове» речь идет о разных аспектах свободы. В первом речь идет о свободе внешней, свободе общества, ради которой свергаются цари; эта свобода антитетична «деспотизму», «рабству» и пр. Во втором – о свободе внутренней, свободе поступать по своей воле, добиваясь своих целей. Частный случай волеизъявления – убийство. В этом втором смысле вопрос о вине Годунова сильно осложняется.

Его решение втягивает в контекстуальное поле те философские доктрины, без которых картина идей пушкинского времени оставалась бы существенным образом смазанной. В нее должны быть введены длительные споры детерминистов XVII-XVIII вв. (П.Бейль, Д.Юм, Дж.Пристли) и сторонников свободы воли (Декарт), узловой точкой которых была проблема обоснования морали. С точки зрения первых, свободы выбора нет, человек

ничего не выбирает, а просто подчиняется естественной обусловленности человеческого поведения. Защитники свободы воли утверждали, что без нее невозможна сама нравственность – противопоставление порока добродетели теряло бы смысл, ибо в действиях человека не было бы ни заслуги, ни вины; он не нес бы ответственность за содеянное и не был бы способен раскаиваться в своих поступках (не обладал бы совестью). Для рационального ума понятие «добродетели» как представления людей о похвальном и постыдном, заслуге и грехе, добре и зле, действительно, не выдерживало критики; раскаяние и муки совести были не более, чем «воображение», предрассудки, плоды незнания и неспособности человека во всем поступать по разуму (Спиноза). Обе нити связывает Кант. Подобно детерминистам, он «фиксирует такую духовную ситуацию, когда для разума «все ясно», истина уже дана ему во всей полноте и нет никаких оснований для разноречивых решений и мучительных альтернатив»²⁸. Разумная воля сама подчиняет себя закону (принцип «добровольности») – это одна сторона свободы. Но, с другой стороны, воля сама и формирует, полагает закон, становится «самозаконодательствующей» (принцип «автономии воли»). Это уже свобода именно выбора, следования лишь внутренне признанным принципам и субъективно принятым обязательствам, источник которых целиком в самом человеке. Критерием правильности принятого решения выступает совесть. Суть морального императива и состоит в том, чтобы поступать по совести. Карамзин в «Письмах русского путешественника» рассказывал о человеке, гордившемся тем, что «действовал сообразно с *законом нравственным*, начертанном у меня в сердце <...>. Говорю о *нравственном законе*: назовем его совестью, чувством добра и зла – но он есть»²⁹. Здесь уже курсив Карамзина, а передает он разговор с Кантом.

²⁸ О.Г.Дробницкий. Теоретические основы этики Канта // Философия Канта и современность. С.118

²⁹ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука. 1987. – С.21.

С этой точки зрения, мы должны видеть в Годунове не запутавшегося в самом себе преступника, а свободного человека, следующего в своих поступках субъективно принятым на себя обязательствам, ответственного за свои действия. Без этого были бы пустым звуком последние слова Годунова, в частности:

Я, я за все один отвечаю Богу...

Доводя эту логику до предела, чтобы через сами крайности ощутить остроту проблемы, мы должны сказать, что совесть может разрешить убийство. От такого вывода и предохраняет знание нравственного закона по Канту. Драма свободы – это драма человека действующего, преследующего какие-то личные или общественные цели. Другими словами, моральные требования к человеку затрагивают вопрос об оправданности самой цели. Если человек свободен и свободно подчинил себя «истине», то, избирая свою жизненную программу, он не может исходить просто из своих личных, групповых или массовых устремлений. «Он *должен* предпочесть определенный идеал и отказаться от всякого другого, «ложного» идеала»³⁰ (курсив автора. – А.Б.).

Отсюда понятна и трагедия Годунова. Не осознав нравственного закона, им самим принятого за истину (иначе бы не было мучения совести), Годунов подчинил его целесообразному – своей ли, общественной ли, но пользе.

Сделаем отступление ради иллюстрации одного из рабочих моментов принятой нами процедуры интерпретации. Она должна (по крайней мере, стремится) определить функции всех персонажей изучаемого произведения. В «Борисе Годунове» фигуры Г.Пушкина и Басманова следовало бы отнести к «темным», роль которых не очень ясна. В идеологизированных трактовках они необходимы, т.к. демонстрируют силу «мнения народного», занимавшего в правосознании советского общества неадекватное место – юридического закона. Однако правом «представительства» за народ

³⁰ Дробницкий О.Г. Теоретические основы этики Канта // Философия Канта и современность. С. 145

Г.Пушкина никто не наделял, он использует аргумент «от народа» как политический козырь, один из инструментов политической «кухни». Но если этот аргумент неорганичен, если «вполне очевидно, что официальный тезис о народе как движущей силе истории можно привнести в драму Пушкина, только исказив, разрушив ее художественную ткань» (Фомичев³¹), то фигуры Г.Пушкина и Басманова следует вернуть в процедуру круга и либо выявить иные функциональные роли этих героев, либо признать их побочными (случайными) для сюжета пьесы.

В нашей трактовке «Бориса Годунова» оба «темных» персонажа легко идентифицируются как носители чистых компонент синкретического сознания Годунова. Оно как бы раздваивается, отдавая каждому по одной своей стороне: Г.Пушкину – «новое», а Басманову – «старое». Так, Басманов знает, чего от него требует нравственная традиция:

...Но изменить присяге!
 Но заслужить бесчестье в род и род!
 Доверенность молодого венценосца
 Предательством ужасным заплатить!

То, что он не выдерживает искушения и предаёт Годунова, убедительнее всего говорит о распадении, неустойчивости «старых» нравственных устоев. Параллель с Кантом позволяет уточнить, что «со всем своим умом и твердой волей» Басманов должен был отклонить как «ложные» и соблазн «власти», и «мнение народное», и даже «бедствия народны». Последнее тем более важно, что *бедствия народны* относятся к разряду ключевых слов политического лексикона декабристов. Стало быть, через «комплекс Басманова» должен был пройти любой человек, вовлеченный в планы декабристов, ибо они включали истребление царской семьи.

С этой точки отсчета становится важным глубинный смысл деяния Годунова. Убив царевича, он лишил силы комплекс «святости власти». С

³¹ Фомичев С.А. «Борис Годунов» как театральный спектакль // Пушкин. Исследования и материалы XV. – СПб. Наука. 1995. – С.103.

отторжением святости от престола исчезло и самое право в прежнем его понимании. Оно трансформировалось в новое, основанное на силе. По тому же праву, по которому «вчерашний раб, татарин, зять Малюты» смог взять «венец и бармы Мономаха», могут теперь претендовать на трон родовитые Шуйский и Воротынский, и совсем неродовитый Басманов – любой самозванец. Борьба за власть превращается в дурную бесконечность – в *комедию власти* (первоначальное определение Пушкиным жанра пьесы). В борьбе за трон ни один из соперников не имеет преимуществ перед другими в смысле поддержки или симпатии народа. Но каждый из них, убив предшественника, будет требовать от народа клятвы в верности и молитв за собственную персону. А народ волей-неволей должен будет кричать «Да здравствует новый царь» имярек. Потому и начиналось первоначальное название пьесы словами о «Беде государства Российского».

Годунов должен был заглушать голос совести и следовать пути, на который ступил, соблазнившись «большим благом» в обмен на «малое зло». Этот путь привел к Смуте со всей сопровождающей ее стихией жестокости. Финал трагедии – убийство детей и восторженное приятие народом нового царя – закономерен.

Итак, «Борис Годунов» обнаружил существование множества аспектов совести, ее сложной взаимосвязи с долгом и идеалом, который, в свою очередь, трудно фиксируется однозначно – может быть истинным или ложным. Но как отделить истинное от ложного? Существуют ли вообще критерии нравственной оценки? Эти вопросы и предопределили тематику дальнейшего пушкинского творчества, в частности, «Повестей Белкина». Но прежде надо уточнить романтический аспект единственной большой драмы Пушкина.

Сильную романтическую подсветку царю Борису сообщает титанизм, способность героя пойти на зло ради людей, ради «пользы», в свете которой зло становится почти невидимым. В романтическом свете виделся Годунов такому романтику, как Рылеев. В подобном ореоле трагического величия

воспринимался современниками и пушкинский Годунов. Вот отзыв Гоголя: «О, как велик сей царственный страдалец! Столько блага, столько пользы, столько счастья миру – и никто не понимал его!»³². Белинский писал: «Какая жалкая мелодрама! Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека! Какая бедная мысль – заставить злодея читать самому себе мораль, вместо того, чтоб заставить его всеми мерами оправдывать свое злодейство в собственных глазах!»³³. Ни Гоголь, ни Белинский не хотят видеть оборотной стороны политического прагматизма, а стало быть, и той платы, которой романтизм возмещает титанизм своих героев.

Примечателен комментарий И.В.Карташовой к параллели между решениями образа Годунова у Пушкина и Рылеева. Признанный специалист по проблемам романтизма начинает свою оценку с констатации того, что «конфликт, лежащий в основе пушкинской трагедии, также по типу своему восходит к романтическим: выдающаяся трагически обреченная личность и общество, не понимающее ее...»³⁴. Но, отметив, что «пушкинский Годунов неизмеримо более сложный образ, чем у Рылеева», И.В.Карташова, по сути дела, снимает эффект сопоставления следующим замечанием: «Однако сущность конфликта, его разрешение и, в связи с этим, решение проблемы трагического у Пушкина в целом уже не романтические»³⁵.

О романтическом герое Пушкин размышлял, но назвал таковым не Годунова, а Самозванца. В набросках предисловия он намекнул, что «любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста» (VII, 732). Имелась в виду сцена объяснения в любви Самозванца и Марины. Но, по-видимому, мысли Пушкина были связаны совсем не со страстью. Он пишет далее: «Я заставил Дмитрия влюбиться в

³² Гоголь Н.В. Борис Годунов. Поэма Пушкина // Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 4-х томах. – М.: 1968. Т. 4. – С. 9.

³³ Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 тт. – М.: Худ. лит. Т.6. 1981. – Т.6. С. 433

³⁴ Карташова И.В. Романтизм и формирование драматургической системы Пушкина («Борис Годунов») // Романтизм в художественной литературе. – Казань. Изд. Казанского унив-та. 1972. – С.36.

³⁵ Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 тт. Т.6. С. 433.

Мариноу, чтобы лучше оттенить ее необычайный характер». Пушкин дает «ложный след», ибо функции «оттенения» обычно выполняются второстепенными, а не главными героями. Скорее, наоборот – сцена с Мариной оттеняет необычайный характер Самозванца.

Ложный (в нашем обозначении) ход был рассмотрен Ю.В.Манном на полном доверии (т.е. как отвечающий реальности). Ученый вынужден констатировать, что, при всей романтичности и противоречивости Самозванца в сцене с Мариной, его поведение – «это не то резкое раздвоение между полярными чувствами, которое отличало романтического героя». Даже в самой экстравагантной сцене его сознание монолитно – самозабвение и бесшабашность находятся «на привязи рассудка»³⁶.

Но основания для разговора о романтизме Самозванца все же есть.

Уже было отмечено, что Самозванец возникает на сцене и исчезает с нее спящим³⁷. Действительно, мы расстаемся с ним в лесу после поражения в бою:

С а м о з в а н е ц

...Спокойна ночь.

(Ложится, кладет седло под голову и засыпает)

П у ш к и н

Приятный сон, царевич!

Григорий исчезает, возвращается в сон, из которого вышел в Чудовом монастыре («И три раза мне снился тот же сон»). Таким образом, этот герой принадлежит бестелесной субстанции сна, миража, идеи в той же степени, что и телесной реальности. Поэтому-то, попав «из грязи да в князи», он уже имеет в себе все: и «царскую породу», и знакомство с латинской музой, развитость манер и речи, которую не мог так быстро приобрести беглый иннок. Прямой же знак светлой стихии, которой принадлежит Григорий –

³⁶ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. С. 446, 445.

³⁷ Пушкин А.С. Борис Годунов. Трагедия / Предисловие, подгот. текста, статья С.А.Фомичева. Комментарии Л.М.Лотмана /. – СПб.: Академический проект. 1996. – С. 21.

невозможность для Пушкина, «прельщавшегося мыслью о трагедии без любви», отнять у него это чувство. Сон (как и любовь) – вотчина романтиков. Но сон не есть здесь нечто равноценное реальности, иррациональное не является одной из действующих сюжетных сил. Для понимания драмы оно не обязательно.

Вместе с тем разговор о романтизме возможен в ином ключе. Он предопределен самим автором через параллель, которая без его указания едва ли пришла бы кому-нибудь в голову. Параллель сводит вместе фигуры Дмитрия и французского монарха Генриха IV: «Подобно ему, он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему, равнодушен к религии – оба они из политических оображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются несбыточными замыслами» (VII, 733).

В сопоставлении Генриха IV и Самозванца Пушкин не очень точен. Но для нас значима не убедительность параллели, а то, что она вообще присутствовала в сознании Пушкина. Почему именно Генриху IV уделено столько внимания? Не потому ли, что определенные идеи философов XVIII века разворачивались на примере именно этого короля?

Король-«конституционалист», при котором Франция достигла наибольшего расцвета, выделен философами-энциклопедистами как правитель, наиболее полно отвечающий идеалу «просвещенной монархии». Если поинтересоваться самим этим идеалом (например, у Дидро), можно понять, почему «самозванец» мог интересовать Пушкина. Исходная точка рассуждений Дидро – свободный человек. «Свобода – это дар небес, и каждый индивид имеет право пользоваться ею, как только он начинает пользоваться разумом»³⁸. Из свободы вытекает и основная «родительская» метафора монархического правления. Она выражена у философа словами Генриха IV: «Короли, будучи лишь управителями, должны представлять народам того, кого они замещают, ибо истинным властелином всех королевств является бог. Они царствуют, но лишь постольку, поскольку – подобно ему – царствуют как

³⁸ История в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. – Л.: Наука. 1978. – С. 88.

отцы»³⁹. Метафора «отца», отеческого правления, близкая православному сознанию, несколько раз обыгрывается в ходе драмы о Годунове. Юродивый обвиняет Бориса в жестокости, произволе по отношению к «детям». Далее по ходу действия она возникает в разговоре Годунова с Басмановым, в котором народ уподоблен отроку:

На власть отца так отрок негодует;
 Но что ж? конем спокойно всадник правит
 И отроком отец повелевает.

Идеология русской монархии «несвободна». В отличие от Генриха IV, говорившего с подданными «не в королевской одежде, <...> а как *отец семейства*, одетый в камзол, как для дружеского разговора с *детьми*»⁴⁰, Годунов даже на смертном одре учит сына совсем другому:

Будь молчалив; не должен царский голос
 На воздухе теряться попустому:
 Как *звон святой*, он должен лишь *вещать*
 Велику скорбь или великий праздник.

Расстояние между человеком и Богом удлинено. Царь – не «представитель», а проявление Бога (и речь его – не речь, а «звон святой»).

На этом фоне важна идея «свободы». «Игра крови» превращает Григория в орудие воли Провидения. Оно его хранит, его знак виден всем собирающимся под знамена противника Бориса. Годунов, имеющий неограниченную власть, расправившийся с опасными для него боярами, расставивший везде своих лазутчиков и шпионов, казалось бы, взял страну в ежовые рукавицы. И все же есть Самозванец, есть смеющие, способные на «авантюру», от которой развалится годуновская тюрьма.

Через эту «чреватость» параллель с Генрихом IV обретает характер утопии – шанса появления «благого царя», например, в результате успеш-

³⁹ Там же. С. 92.

⁴⁰ История в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. С. 93.

ного переворота (пьеса была закончена за две недели до декабрьского восстания). Но на «авось» Пушкин (после этой пьесы) уже не мог надеяться. С.А.Фомичев во многом прав, полагая, что «выиграв единоборство с Борисом, Самозванец обречен. На нем, как и на Борисе, кровь его жертв»⁴¹.

* * *

С «Борисом Годуновым» связано наибольшее количество авторских высказываний об «истинном романтизме». Действительно, драма написана со значительными отклонениями от классицистского «канона», начиная с формальных элементов (отход от пятиактного построения пьесы, «жертва» единством места и времени и др.) и заканчивая романтической исключительностью главного героя (отмеченной и Белинским, и Гоголем). Однако типу романтического героя противоречат слабость воли, отсутствие безусловной уверенности в правоте своих действий, неустойчивость внутреннего мира, о которой свидетельствует сила нравственных колебаний. Рефреном к ним звучит двойственность нравственной позиции Басманова, указывающей, что шаткость моральной основы стала, скорее, нормой, чем исключением. Здравый смысл, стремление к «пользе», т.е. решению Годуновым-царем трудных ситуаций не молитвами, а конкретными мерами, отражают воздействие идей Просвещения. В то же время действителен и «голос совести», традиционного уклада, основанного на христианском миропонимании. Все это свидетельствует о том, что задача «истинно романтической» драмы отступила на второй план перед проблемой двойственности русского сознания.

Она станет предметом интенсивной рефлексии Пушкина болдинской осенью 1830 года. Первыми по очередности написания будут «Повести Белкина». Заметим, что в них Пушкин обратился к жанру новеллы, получившему вторую (после Возрождения) жизнь именно у романтиков. Иными словами, связь с романтизмом не теряется.

⁴¹ Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. – Л.: Наука. 1986. – С.154.

1.2. «Повести Белкина»: перипетии совести

Цикл открывается главкой «От издателя». Написанная после пяти повестей, она посвящена характеристике их условного автора – Ивана Петровича Белкина. Функция этого персонажа до сих пор остается неясной. В научной литературе нет объяснений причин, по которым Пушкин «умалил себя» до «маленького человека» – Белкина (Ап. Григорьев). Не дает его и концепция, усматривающая в образе И.П.Белкина не «героя», а функцию «повествовательной среды» (В.В.Виноградов, С.Бочаров), задающей определенный угол зрения на рассказываемый материал. Обе версии, однако, могут быть объединены в предположении, что в сознании Пушкина был свеж пример человека, занявшего видное место в европейской мысли, но сознательно принижавшего себя. Это – Руссо. Биографическим деталям, указанным «издателем» («великая склонность к женскому полу» «кроткого и честного» Ивана Петровича; не будучи женат, Иван Петрович «поручил управление села старой своей ключнице <...>, не умевшей никогда различить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой»; писатель, чье образование получено от деревенского дьячка и т.п.), легко находятся параллели в жизни Руссо (с его самохарактеристикой как человека «маленького» и неумного).

Гипотеза о французском «прототипе» Белкина объясняет появление в повестях некоторых деталей, производящих впечатление избыточных или расходящихся с ожиданиями читателя. К числу первых относится пассаж в «Барышне-крестьянке» об уездных барышнях. На фоне чисто русской стихии выглядит странным замечание автора об их *самобытности*. Это слово в тексте выделено курсивом и снабжено французским эквивалентом – (*individualité*). Необязательность, более того – странность этой характеристики снимается, если помнить рассуждения Руссо о возврате к природе. Как бы вторя Руссо, Пушкин пишет: «Уединение, свобода и чтение рано развивают в них страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам». К числу вторых следует отнести устойчивость связи Дуни и Минского («Станционный смотритель»). Следовало бы ожидать, что Дуня непременно будет обманута Минским. Этого

не происходит, ход выглядит достаточно искусственным, но он естественен с точки зрения просветительской идеи, из которой исходил Руссо – что человек по природе добр. Впрямую об этой идее будет сказано в «Барышне-крестьянке» при характеристике влюбленного Берестнева, которого Пушкин представляет как «доброе и пылкое» человека с чистым сердцем, способным «чувствовать наслаждения невинности».

Роль параллели Белкин – Руссо весьма существенна для понимания всего цикла повестей. Ее предназначение – навести читателя на восприятие содержания в контексте этических концепций Руссо. В этом аспекте особое значение приобретает тот факт, что Руссо вернул в круг интеллектуального обращения понятие «совести», а вместе с ним – всю нравственную проблематику. К первой трети XIX в. рационалистическая критика религии настолько расшатала опоры традиционной нравственности, что понятие совести нуждалось в реабилитации. Архаичное для светски-образованного человека, оно продолжало числиться в церковном языке, получая объяснение в западных (за неимением своих) курсах нравственного богословия. В «Борисе Годунове» мы имеем дело с раздвоением между «пользой» и «совестью». В «Повестях Белкина» уже нет речи о «пользе». Как замечает исследовательница пушкинской прозы Н.Н.Петрунина, «любая из повестей Белкина <...> обращена к внутренней жизни человека»⁴². Это могло бы означать, что интересы Пушкина переместились к «совести». Вместе с тем употребления этого слова Н.Н.Петрунина избегает. Ей совершенно ясно, что герой «Повестей Белкина» должен «прежде всего решить для себя вопрос о долге своем по отношению к «другому» человеку»,⁴³ но это долженствование, очевидно, не связано с совестью. Возможно, само слово стало устаревшим в пушкинское время, и нам нужны сведения о том, были ли основания для того, чтобы понятие «совести» стало предметом пушкинского интереса. Такая возможность есть, и в качестве нашего информатора выступит Белинский.

⁴² Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). – Л.: Наука. 1987. – С. 160.

⁴³ Там же. С. 161.

В 1835 году он публикует рецензию на книжицу магистра Алексея Дроздова «Опыт системы нравственной философии». Книжица маленькая и невзрачная, автор малоизвестен, но Белинский считает необходимым оповестить о ней публику, ибо предмет ее того заслуживает. «Есть люди, – пишет Белинский, – которые отрицают существование совести и почитают ее за предрассудок, основываясь на бесконечной разности понятий о добре и зле у разных народов»⁴⁴. Рассуждения Белинского свидетельствуют, что тема совести, действительно, была устаревшей и могла быть оценена только узким кругом философски образованной публики. Смутность нравственных понятий в обществе побудила Белинского внести ясность в эту область, в частности, поправить Дроздова именно в вопросе о совести.

Дроздов считал совесть «свойством духовной природы человека», «*существенной принадлежностью самой нашей природы*»⁴⁵ (курсив в оригинале. – А.Б.). По Белинскому же, сознание нравственного закона есть дело разума, а не совести.

Дроздов учитывал, что голос совести может «вытесняться» самыми разнообразными доводами, и разделял понятия совести на *предыдущую* и *последующую*: «Первая предшествует поступку и состоит в сознании нравственного закона и обязанностей, возлагаемых им на свободу воли нашей; последняя следует за поступком, и оправдывает или осуждает человека, производя в нем сознание свободного исполнения или преступления закона»⁴⁶. Легко показать, что это положение заимствовано Дроздовым у Канта: «В деле, касающемся совести, человек перед тем, как принимать решение, мыслит себе *предупреждающую* совесть. <...> Когда принято решение о совершении поступка, тогда в совести выступает сначала *обвинитель*, а одновременно с ним и *адвокат*, при этом спор решается не полюбовно, а по всей строгости закона»⁴⁷. Понял это Белинский или нет, но

⁴⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. [в 13-ти тт.]. – М.: Изд. АН СССР. 1953–1959. Т. 2. – С. 245.

⁴⁵ Там же. С. 246.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Кант Иммануил. Соч. в 6-ти томах. – М: Мысль. 1966. Т. 4,2. – С. 379.

подразделение на два рода совести он посчитал совершенно ошибочным: «предыдущая совесть» не принадлежит к области нравственной философии.

В «Повестях Белкина» все вертится вокруг существования совести в человеке. Она дает о себе знать через кажущуюся свободу поступка, совершаемого под действием каких-либо случайных аффектов: романтической влюбленности, гусарской удали или просто занимательной игры в «барышни-крестьянки». Однако без специальной сосредоточенности на нравственной философии мы не замечаем, что все эти «свободные» поступки героев не являются *нравственно-безразличными*. По кантовскому определению, воспроизводимому Дроздовым и с восторгом принятому Белинским, это поступки, «которые не имеют никакого отношения к свободе, но они поэтому не относятся к нравственному бытию человечества»⁴⁸. В отличие от Белинского, Пушкин об этой классификации знал. В ответе Лобанову он напоминал оппоненту, что «мысли, как и действия, разделяются на *преступные* и на *неподлежащие никакой ответственности*». Курсив здесь пушкинский (VII, 403).

Первой повестью в белкинском цикле первоначально шел «Выстрел», заканчивающийся фразой-подсказкой, которую можно было бы поставить эпиграфом к повестям: «Предаю теперь тебя твоей совести».

* * *

Первой из «повестей Белкина» был написан «Гробовщик». В ней мы имеем дело только с одним центральным героем. «Выстрел» в первоначальном варианте (состоявшем из одной части) тоже был одногеройным. Сравнение с «Выстрелом» оттеняет второе весьма важное отличие «Гробовщика»: его герой не совершает никаких поступков, значимых для его характеристики.

Основные черты в облике главного персонажа – грубость и мрачность. Неотесанностью Адриана обыгрывается руссоистский тезис о «естественном» человеке, чьи вкусы не испорчены цивилизацией. Информативно и ремесло

⁴⁸ Белинский В.Г. Указ. соч. С. 247.

главного героя. Пушкин делает его гробовщиком, следуя за Руссо, по убеждениям которого, «все, что говорит чувствам о предметах страдания, скорее и неизбежнее поражает всех людей. <...> нужно увидеть трупы, чтобы почувствовать агонию умирающих. Но раз картина эта запечатлелась в уме, для наших глаз уже нет зрелища более ужасного»⁴⁹. Логично было бы ожидать, что ремесло обострило способность Адриана к сочувствию. Но герой беден им. Это противоречие тоже восходит к идеям Руссо, который убеждал, что чувствительное сердце «нужно тронуть, а не делать безучастным к виду человеческих бедствий. Кому часто представляются одни и те же зрелища, тот перестает получать впечатления; привычка делает равнодушным ко всему; <...> что слишком часто видим, то не рисуется уже в воображении; а воображение именно и дает нам чувствовать страдания другого; потому-то священники и врачи, *постоянно видящие смерть и страдания, становятся безжалостными*»⁵⁰.

Это предварительное рассмотрение показывает, что в «Гробовщике» конфликт перемещается внутрь «Я», что разговор пойдет о «личности», об основании ее нравственного мира. Это не «избранная личность», как в романтизме, а «всякая». К аналогичному выводу Н.Гея привело сопоставление «высокого» эпиграфа (из державинского «Водопада») со сниженным миром реальности, в которую помещен герой рассказа: «Человек *любой* в мире Пушкина получает право быть пусть мимолетностью, пусть крайностью, но крайностью, имеющей отношение к всеобщности и истинности, к сфере общечеловеческих ценностей»⁵¹ (курсив Н.К.Гея – *А.Б.*). Стилеобразующие черты романтического произведения становятся «антуражем», внешним рисунком, мимикрией под романтизм. В первую очередь это касается пресловутого «двоемирья». Пытаясь ухватить ее специфику у Пушкина, Н.К.Гей вводит выражение «альтернативная реальность», которая «вклю-

⁴⁹ Руссо Жан-Жак. Эмиль или о воспитании. Пер. П.Д.Первова. – М.: Книгоиздательство Тихомирова. 1911. – С. 320.

⁵⁰ Там же. С. 327.

⁵¹ Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. – М.: Наука. 1989. – С.17.

чает в себя неизведанное, непонятное, принадлежащее миру “внутреннего человека”». По наблюдениям этого ученого, «Пушкин не принимает романтического двоемирия, но ищет для видимого и невидимого общий знаменатель бытия»⁵².

Средоточием произведения является сон Адрияна, т.е. то, что происходит в человеке помимо его воли. Сон дан без обозначения перехода от яви к сновидению, является прямым продолжением того «замысла» Адрияна, с которым он пришел домой – пригласить к себе на пирушку «православных мертвецов».

Сам сон распадается на два, даже три события. Первое – это то, что «православные мертвецы» действительно откликнулись на его приглашение и пришли, признав тем самым, что он не палач и не шут какой-нибудь. Второе состоит в том, что, считая мертвецов каким-то образом «живыми» («мертвый без гроба не живет»), обняться со скелетом Адриян никак не может. Разницу между живым человеком и «живым» мертвецом он постигает, так сказать, на ощупь. На это разграничение мертвецы обиделись и уличили его в том, что он нечист на руку.

Это третье – самое важное для читателя событие. Оно интерпретируется нами как «голос совести» – она (а не мертвецы) упрекает гробовщика. Та самая совесть, которая в бодрствующем сознании Адрияна оказалась «вытесненной» (Бочаров), не мешала ему устроить похороны купчихи не по совести, а к явной своей выгоде.

Совесть и раньше давала о себе знать. С ней мы вправе связать меланхолическое чувство Адрияна при переезде в новый дом («так давно соблазнявший его воображение»): реализация давней мечты не радует. Происхождение этого разлада, удивившего самого Адрияна («с удивлением чувствовал»), прямо названо в тексте – «сердце его не радовалось». Оксюморонным *пробуждением* совести во *сне* логично объясняется и

⁵² Гей Н.К. Проза Пушкина ... С. 20 .

перемена в «воскресшем» Адрияне (обморок – кратковременная смерть), который уже рад и своим детям, и тому, что купчиха еще жива.

Для понимания «Повестей Белкина» важно подчеркнуть, что голос совести слышен только владельцу собственного тела. О работе совести в другом человеке окружающие могут судить лишь по внешним признакам – переменам в характере или стиле поведения. В других повестях такого материала будет вполне достаточно, но в «Гробовщике» его нет.

В этом контексте обратим внимание на пассаж в одной из лучших работ о «Гробовщике». С.Бочаров, отметив расхождение черновой («за здоровье *unsere erste Praktike*») и окончательной редакций злополучного тоста Юрки, сделал следующий вывод: «такая редакция тоста указывала на возможные угрызения совести как психологическую мотивировку этого явления. Пушкин снял с поверхности эту мотивировку и тем подчеркнул, углубил бессознательность гробовщического самосознания». Существенно, что, выйдя к проблеме совести, С.Бочаров тут же ее закрывает: «...угрызений совести нет в жизни гробовщика»⁵³. Это утверждение, как нам кажется, совершенно не согласуется с замеченной ученым «подробностью» (об угрызениях совести) и с результатом бессовестных («без угрызений») манипуляций Гробовщика. Отказав герою в совести, С.Бочаров, тем не менее, акцентирует внимание на таком моменте, как «бессознательность гробовщического самосознания». Именно такое понимание совести – как врожденной, априорной, заложенной в человеке – было важно для Руссо. Он даже дает нечто подобное определению: «Есть, значит, в глубине душ врожденное начало справедливости и добродетели, в силу которого, вопреки нашим собственным правилам, мы признаем свои поступки и поступки другого или хорошими, или дурными; это именно начало я называю с о в е с т ь ю»⁵⁴ (разрядка Руссо. – А.Б.).

⁵³ Бочаров С. О художественных мирах. – М.: Советская Россия. 1985. – С. 65.

⁵⁴ Руссо Жан-Жак. Эмиль или о воспитании. С. 423. .

Итак, там, где европеец (Руссо) говорил бы о совести, русский «критический дискурс» о ней молчит. Сказать, что не видит, едва ли правильно. Н.Н.Петрунина, например, четко прописывает: «Адриан предстает перед нелицеприятным судом собственной совести»⁵⁵. Однако совесть как-то не интересна исследователю, ей она предпочитает «высшие проблемы бытия». Н.Н.Петрунина видит явное противоречие этой проблематики с возможностями героя, но именно это несоответствие под наименованием *парадокса* и возводится ею в ранг необыкновенного пушкинского художественного приема. «Парадоксальность «Гробовщика» в том и состоит, что наиболее общие, имеющие «глобальный» характер проблемы – вопросы о человеке и его жизненном деле, о жизни и смерти, о сложном сосуществовании в человеческой душе сознания долга и мелких корыстных побуждений – внезапно встают здесь перед ремесленником, в жизни которого нет места сложным умствованиям»⁵⁶. Никакого парадокса нет, как и «сложных умствований». Как бы ни был примитивен Адриан, как бы низко ни стоял в социальной иерархии, но в нем есть главное, без чего немислима нравственная сфера – у него есть совесть.

Об Адриане до пробуждения совести мы могли бы еще говорить в терминологии «отчуждения» – «выпадения персонажа из принятых норм, обычаев, традиций, восстания против них»⁵⁷. После – уже нет, герой теряет свойство «надчеловечности». Возвращение в социум должно высветить новые грани проблемы совести: пределы свободы поступка, дихотомия нравственно безответственного и ответственного, выявляемого «судящей» совестью и др. С наибольшей очевидностью эти новые грани проявились в «Метели».

⁵⁵ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С.136

⁵⁶ Там же. С. 137.

⁵⁷ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. С. 132.

Основную интригу «Метели» наглядно изложил В.Сквозников⁵⁸. По его мнению, это повесть о том, что счастьем обретения друг друга основная пара героев награждена за то, «что у каждого из них чувство долга выдержало испытания»⁵⁹. Прямо о долге и испытании в повести не сказано ни слова. Но интерес, действительно, состоит не в романтизме молодых людей, не во вмешательстве магических сил (метели), а в том, как романтическая пара повела себя далее.

В чем прегрешение молодых людей? В том, что Марья Гавриловна против воли родительской тайно обвенчалась, но не с тем, за кого собиралась к венцу. Тот из-за метели не попал вовремя в церковь, а его место занял случайно оказавшийся офицер (Бурмин), который «не по злему умыслу, а по крайнему легкомыслию поглумился над таинством обряда венчания». Кто мешал этим молодым людям жить далее так, как будто ничего особенного не произошло? О том, что Марья Гавриловна с кем-то повенчана, участники событий молчат, претенденты на ее руку о случившемся не знают, о проказе Бурмина вообще никто не знает, т.е. вполне можно считать, что все происшедшее было какой-то нелепой случайностью. Но молодые люди ведут себя иначе: блестящий жених Бурмин не женится, а завидная невеста Марья Гавриловна не выходит замуж. «Оба они поначалу согрешили, и существенно. <...>. И оба по грехам строго наказаны: очень молодые, они подлежат целибату», – пишет исследователь⁶⁰. Конечно, далеко не для всех их решение понятно и уважительно. Для кого оно не таково? – «для людей, лишенных внутренней чести и не боящихся возмездия свыше». Герои повести «не таковские». Ответив так, Сквозников обнаружил уязвимое место в нашей понятийной системе и проговаривает его: «В конкретной жизненной ситуации чувство долга и чести неизбежно должно дополняться верой

⁵⁸ Сквозников В.Д. Жизненные уроки поведения дворянина. // А.С.Пушкин «Повести Белкина» (Научное издание). ИМЛИ РАН, Наследие. 1999. – С. 535.

⁵⁹ Там же. С.546.

⁶⁰ Там же.

богобоязненных людей в воздаяние за двоебрачие. Но мотив религиозной совести в проблематике «Повестей» вряд ли просматривается даже в «Гробовщике». Их тема и проблематика – всецело светские»⁶¹.

По рассуждениям Сквозникова можно заключить, что совесть существует только в религиозном значении. В светской культуре такого понятия нет. Отсутствующую совесть заменили понятия чести и долга. Но при такой «лингвориторической картине мира» трудно объяснить поведение героев «в метели», т.е. в завязке всей истории. Ни честь, ни долг не могли позволить Бурмину совершить «непонятную, непростительную ветреность» – встать под венец. Даже наоборот, именно гусарская лихость, своеобразно понимаемое чувство чести и толкнуло его на *бессовестный*, экстравагантный поступок; именно оно виновно в том, что он «так мало полагал важности в преступной своей проказе»?

И Марью Гавриловну, собиравшуюся бежать из родного дома, не «раздирали» чувства чести и долга, не они «стесняли ее сердце». Конечно, она принадлежит к более тонким натурам, чем гробовщик Адриян, но внутреннее ее состояние Пушкин передает тождественным приемом: «... она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали <...> безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим». В ней, как и в Адрияне, говорит совесть, та совесть, что знакома Аристотелю и Сократу по выражению, приблизительный перевод которого звучит так: «я знаю вместе с собою, совершившим дурное деяние»⁶².

Сюжетом повести движет именно понятие совести. И Пушкин рассказывает его так, чтобы было четко видно различие между совестью и

⁶¹ Сквозников В.Д. Жизненные уроки поведения дворянина. С. 547.

⁶² Слово «совесть», без которого русский народ не смог бы обойтись, не является «плодом русской народной совести», поскольку «в русском народном сознании это слово корней не имеет». Зелинский Ф.Ф. Древний мир и мы. – СПб.: Алетейя. 1911. Репринтное издание 1997. – С. 38. Слово «совесть» – «исповедь *греческого* народа <...>, а не русского». Там же. С. 39 (курсив Ф.Ф.Зелинского – А.Б.).

стыдом. Этой паре молодых людей стыд, т.е. ориентация на внешнюю сторону дела, на мнение людей, не мог быть препятствием в желании устроить личную жизнь. Во внутреннем мире властна только совесть.

Итак, проблема «Метели» отнюдь не романтическая. По конфликту она ближе к просветительскому, подобному тому, что находим в романе М.- М. де Лафайет «Принцесса Клевская». В нем героиня, не питая особой склонности к своему мужу, ведет себя безукоризненно, и добродетель обеспечивает ей покой и всеобщее уважение. Она отказывается от любви другого достойного человека и сохраняет верность мужу даже после его смерти. Не выходя замуж вторично, молодая дама весь остаток жизни намерена поступать только так, как было бы приятно ее бывшему мужу. Суть повести Пушкина и знаменитого романа состоит в противоборстве чувства и долга, разрешаемом в пользу долга. Сравнение показывает, что при реализации своих идей поэт мог опереться на весь арсенал находок классицизма.

Начнем с самой формы «маленьких» повестей Пушкина. Уместно напомнить, что именно классицизм порождает форму короткого романа, приближающегося по размерам к новелле, в этот период появляются сборники новелл. Попутно сводится к минимуму авантюрный элемент (характерный для доклассического романа). Это – один из элементов борьбы против «неправдоподобного». Сокращение сферы редкого, случайного, т.е. невероятного с точки зрения здравого смысла, обращение к материалу, выхватываемому из реальной жизни, обусловлено стремлением к изображению «человеческого сердца» «анализу переживаний».

Все эти элементы есть и в романтизме, вплоть до «среднего человека», которого очень напоминают пушкинские герои. Но все же в них больше «старого» классицизма, чем «нового» романтизма. Внешне доминирование первого выражается в бедности психологических портретов персонажей. В прозе классицизма герой обрисовывается очень скупо и лишь постольку, поскольку он взаимодействует с другими персонажами. «Литература XVII века не знает общества, которое как целое противостоит герою. Герой

сталкивается лишь с индивидами или же с общественным мнением, как в романе *M-me de La Fayette*»⁶³.

Таким образом, в пушкинских повестях мы имеем дело с мимикрией под романтизм классицистического по поэтике и задачам литературного организма. Мы можем теперь сосредоточиться на смысловых задачах остальных повестей.

Со сложным переходом индивидуального в общественное, стимулированным пробуждением совести, мы сталкиваемся в «Выстреле».

В нем Пушкин решается на чрезвычайно редкий для литературы прием – прямое указание «ключа» к смыслу повести. Оно дано в финальном возгласе Сильвио: «Предаю тебя твоей совести». Отсюда следует и постановка задачи – вскрыть, что дало право Сильвио говорить о совести, в каком соотношении она находится с честью, в чем совесть должна бы обвинять графа?

Если в «Метели» узловым моментом легко определялся неестественностью сопротивления молодых людей устройству своего счастья, то в «Выстреле» такого «узла» нет. Однако при использовании принятой нами «челночной» методологии, стремящейся к максимальному охвату деталей, его удастся идентифицировать. Он связан с самой ситуацией несостоявшейся дуэли.

В многочисленных разборах «Выстрела» отсутствует констатация чрезвычайно важного момента: почему Сильвио, добившись дуэли, не завершает ее сразу же? Почему он принял решение отложить выстрел, из-за чего вынужден был кардинально изменить жизнь, выйти в отставку, покинуть блестящее общество гвардейских офицеров и скрыться где-то в провинциальной глуши?

Внешняя мотивировка («волнение злобы») едва ли состоятельна. Риск быть убитым лишает смысла любой отказ от права на первый выстрел. Мотивировка может быть только в том, что этот шаг был следствием

⁶³ Кревер Э.А. Возникновение «психологического романа» во Франции: «Принцесса Клевская» // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М.С.Кагана. Серия «Мыслители», выпуск 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2001. Цит. по: anthropology.ru>Тексты > Сборники

другого «волнения», того именно, что скрыто за *неизъяснимым* нетерпением, с которым Сильвио ждал появления графа (*жадно глядел* на него, «стараясь уловить хотя одну тень беспокойства»). Сильвио знал храбрость графа («самую беспечную»), знал и то, что на месте обидчика он вел бы себя точно так же⁶⁴. И все-таки ритуальное равнодушие графа взбесило Сильвио. «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит?». Главное в этом вопросе – странная рассудительность. Из-за нее изменилась сама цель поединка: начальная – убрать с дороги удачливого противника – сменилась другой – «злой мыслью» расправиться с графом, когда он будет на пике счастья.

Поведение Сильвио выглядит как импульсивное, для него самого неожиданное, ибо Пушкин ничего не говорит о том, что происходило с героем в часы перед дуэлью. Не говорит прямо, но навести на след хотел.

В августе 1831 года в письме П.А.Плетневу он пишет: «Кстати об эпитафиях. К *Выстрелу* надобно будет приискать другой, именно в *Романе в семи письмах* А.Бестужева в Полярной Звезде. *У меня оставался один выстрел, я поклялся* etc. Справься, душа моя» (X, 378, курсив Пушкина – А.Б.). Точно таких слов в тексте «романа» Бестужева Плетнев не нашел, эпитафия осталась прежним. Но «приискать другой» было несложно. Например, из шестого письма: «Я решился ждать выстрела <...> я его обидел». Еще точнее было бы взять в качестве эпитафии все последнее (седьмое) письмо. Герой этого романа S (т.е. подобно пушкинскому герою «казался русским, а носил иностранное имя») из ревности (по признанию героя – «из зависти») добивается дуэли и убивает своего конкурента. Но вместо торжества испытывает совершенно противоположное чувство: «В забвении я стоял над хладным трупом Эраста и напрасно припоминал, за что я убил его». Среди воплей раскаянья вырывается и самая существенная

⁶⁴ «Идеал, который создает себе дворянская культура, подразумевает полное изгнание страха и утверждение чести как основного законодателя поведения». Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. – Л.: Просвещение. 1983. – С. 92.

для нас фраза: «Наконец, ужасный пламень совести осветил мой разум: какое право имел я быть судьей между жизнью и смертью?».

Упреки совести он слышал и до дуэли («Как не послушался я внутреннего голоса, меня обвинявшего!»), но ложное честолюбие окаменило его сердце, и «слепая судьба влекла на убийство, на злодейство»⁶⁵. Очень близкая мысль будет названа и Сильвио в конце повести: «Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство».

Опираясь на «седьмое письмо», можно представить себе, что происходило с Сильвио на отрезке времени, обозначенном в повести двумя фразами: «в ту же ночь мы поехали драться» и (с новой строки) «Это было на рассвете». Вряд ли Сильвио ясно сознавал, что в нем происходит, но результат таков, что он внезапно оказался в совершенно новом для себя состоянии.

«Додуэльный» Сильвио кардинально отличен от «последуэльного». Первый был человеком чести, т.е. смотрел на себя «внешними» глазами своего сословия. Для второго все это превратилось в пыль. «Вы могли заметить, что я мало уважаю постороннее мнение», – скажет он своему собеседнику через шесть лет после дуэли; и это уже голос автономной (кантовской) личности, зависящей только от собственных законов. Более того, этому второму стала ясна весьма неблагородная основа мотивов, толкавших к дуэльному исходу. В них он и *исповедается* перед молодым офицером: «успехи его... приводили меня в совершеннейшее отчаяние», «он шутил, а я злобствовал», «я сказал ему какую-то плоскую грубость». Сама исповедь – результат внутреннего суда Сильвио над самим собой, т.е. работы его *осуждающей совести*.

Взгляд со стороны совести резко меняет смысловую акцентировку первой части повести. Дуэль была прервана на «злой мысли», *мелькнувшей* в уме Сильвио. Веря его искренности, мы вместе с тем понимаем, что причин для

⁶⁵ Примечательно, что романтик А.Бестужев говорит о совести, но не связывает с ней императива ответственности - герой перекладывает обвинения с себя на «слепую судьбу».

мести у него, по сути дела, нет. И все же жажда мести в нем не угасла. Едва ли можно объяснить ее патологической мстительностью. Если бы так, то он не имел бы никакого права даже поминать слово «совесть» в последней встрече с графом. В чем же настоящая причина его жажды мщения? Что хотел доказать Сильвио и себе, и графу, отправившись к своему противнику, чтобы вернуть оставшийся за ним выстрел?

Финальная сцена происходит под знаком главного вопроса: готов ли граф к смерти? Оказывается – нет. Он «лишился разума» – не в состоянии управлять ни собой, ни сложившейся ситуацией. («Голова моя шла кругом. <...> Кажется, я не соглашался. <...> Не понимаю, что со мной было и каким образом он мог меня к тому принудить»). Он допустил, чтобы жена валялась в ногах обидчика. Бог дал графу многое, но не мог дать чувства ответственности за жизнь, за то, чтобы быть достойным даров, достойным счастья. О прожитой безответственно жизни и должна ему сказать совесть. Сильвио, можно сказать, вышиб совесть графа из небытия. Рассказ графа тоже представляет собой покаянную исповедь. Она показывает, что суд совести состоялся.

* * *

В «Станционном смотрителе» самое главное заключено в финале, мало связанном с историей о бегстве дочери станционного смотрителя (Дуни) с проезжим гусаром и несчастном отце (Вырине). Станным и требующим объяснения представляется тот факт, что рассказчик остается эмоционально холоден к судьбам тех, о ком рассказывал. Он делится с читателем сожалением о «семи рублях, издержанных даром» и оживает только после того, как узнает, что дочь приезжала и долго лежала на могиле отца. Это сообщение меняет его настроение и снимает сожаление об истраченных деньгах. Такое завершение повести понуждает читателя к тому, чтобы вникнуть в состояние Дуни и дать себе ответ о причине ее слез. В качестве такого ответа процитируем мнение Н.Н.Петруниной: «ни радости, ни горе не

заглушили в душе «прекрасной барыни» сознания дочерней ее вины. <...> в душе героини живо высшее, человеческое начало, <...> она сумела сохранить здоровое нравственное зерно, возвыситься до сознательного чувства вины и долга перед ушедшим»⁶⁶. Совершенно очевидно, что речь идет о совести – немолчном голосе упрека. Бегство дочери из дома обернулось счастьем (с любимым мужем, детьми, достатком). В этом дочь не виновата перед отцом. Но ничто не может заглушить в ней чувства вины перед спившимся и умершим отцом, которого она волей-неволей оставила на произвол судьбы.

В этом свете неясной остается «вина» самого Вырина. Но он хочет исправить не свою ошибку (собственноручно устроенный побег дочери), а ее («Авось, приведу я домой заблудшую овечку мою»). Нельзя сказать, что Вырин ошибался: о том, что подобные истории заканчиваются трагично, свидетельствовал большой эмпирический опыт. С мыслью вернуть все на исходные позиции он отправляется искать и находит гусара-похитителя (Минского). Тот признает свою вину *перед ним* и просит прощения, но отпустить Дуню отказывается. Минский у Пушкина – не правило, а исключение из правил. Оставив гусарское прошлое, он держит слово, «имеет совесть». Вывод таков, что, пока не случилось худого, Вырин не должен был вторгаться в чужую жизнь. Трагедия его – в желании вернуться к «правильному», не считаясь ни с чужой жизнью, ни с чужой совестью.

«Станционный смотритель» поставлен в цикле предпоследним, как бы завершая основной лейтмотив «совести» и предвещая выход к новой проблематике в последней повести «Барышня-крестьянка».

* * *

Общим со «Станционным смотрителем» в «Барышне-крестьянке» является мотив сословного разделения, препятствующего свободной женитьбе. Вместе с тем эта повесть ближе к «Метели». Обе истории связаны единством

⁶⁶ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С.133.

рассказчика (девица К.И.Т.), отличаются нарочитой литературностью⁶⁷, хорошо знакомым сюжетом. Пол Дебрецени далеко не одинок, полагая, что «персонажи «Метели» и «Барышни-крестьянки» лишены сложности и поэтичности, а надуманное и путаное действие приводит к искусственному счастливому концу»⁶⁸. Пушкин, действительно, делает все возможное, чтобы вызвать в читателе «компаративиста», ибо на известном литературном фоне должны резко выявиться детали, принципиально значимые для автора.

В «Барышне-крестьянке» молодая пара оказывается в ситуации, решение которой не очевидно: разыграв роль крестьянки, дворянка (Лиза) не может принять ухаживания молодого дворянина (Алексея). Среди причин нерешительности выделим ту, которая названа рассказчиком и представляется главной – «совесть ее роптала громче ее разума». Лизе не остается ничего другого, кроме повторения поведения Марьи Гавриловны – неопределенного ожидания. Изменить ситуацию может только Алексей. Его положение тоже двусмысленно: с одной стороны, он не может жениться на крестьянке; с другой – его хотят женить насильно (не на предмете его любви). Отказываясь, он теряет право на наследство. Формально дилемма молодого человека далека от вопросов совести. Но тут Пушкин вводит в действие совершенно новую ноту: молодой дворянин ушел к себе в комнату «и стал размышлять». Этот момент «думанья» как нельзя более важен. «Чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия». Удачно или неудачно было его решение (жениться на крестьянке), но он начал действовать. Не меркантильный расчет, не бегство с изменной надеждой на милость родителей, а *сознательность поступка «по совести»* выводит героя повести, а вместе с ним и всю нравственную проблематику на другой уровень, который и будет исследоваться далее, но уже в жанре «маленьких трагедий».

⁶⁷ «Чем проще замысел Пушкина, тем, кажется, больший материал предоставляют он компаративистам». См. *Пол Дебрецени. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина.* – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект». 1996. – С. 94.

⁶⁸ Дебрецени П. Блудная дочь... С.97.

Заканчивая рассмотрение аспектов совести в повестях Пушкина, нельзя пройти мимо характерной черты «Повестей Белкина» – их счастливых финалов. В стремлении к ним Пушкин явно пренебрегает достоверностью. Совершенно невероятен случай, соединивший руки героев «Метели». Смешон и нелеп конец «Барышни-крестьянки»: на какое понимание мог рассчитывать молодой Берестов, собираясь объяснить отцу «невесты», что не хочет жениться на его дочери, а «невесте» – что она не в его вкусе? Далека от естественности и судьба Дуни в «Станционном смотрителе». Такая устойчивость финала не может быть непреднамеренной. Перед нами случай *демонстративной* искусственности, т.е. своеобразный код, скрывающий смысл всех этих «хэппи энд».

Каково бы ни было происхождение приема «счастливого конца», он несет на себе отражение основного просветительского тезиса о счастье как цели человеческого существования. С нею была связана масса проектов социальных преобразований. Лишь Кант подверг критике эту идею. По его аргументации, счастье недостижимо, ибо каждым понимается по-своему. Единственное, что зависит от человека, что он может сделать, это *быть достойным счастья*. Условием для этого является добровольное (как следствие его свободы) подчинение человека нравственному закону и вытекающая отсюда ответственность человека за свои поступки. Модальность «достойности счастья» и передается у Пушкина «счастливым концом».

1.3. Доминантное философское основание нравственной проблематики Пушкина.

Открытие внутренней жизни – заслуга романтизма. В повестях есть и мотивы, характерные для этого направления. Одним из достаточно показательных – мотив «двоемирия»: равноправия сна, бессознательного, фантастического – с реальным. В «Гробовщике» центральную роль играет сон героя, переживаемый как встреча с мертвецами. В «Метели» стихия ирреальности представлена метелью, навязывающей свою волю персонажам

повести. В «Выстреле» надо вглядываться уже в глубины подсознательного, чтобы дать какие-либо приемлемые объяснения навязчивой идее мести, которой одержим один из героев. Вместе с тем «Повести Белкина» лишены трагизма, порождаемого расхождением личности с обществом, реальности с идеалом.

Анализ «Повестей Белкина» показывает, что развитие сюжета строится на базисе «совести». Не обладая принуждающей силой в «Борисе Годунове», совесть обретает это свойство в «Повестях Белкина». Принуждение – не внешнее, а внутреннее. В таком виде действия героев совпадают со смыслом слов Канта о «нравственном законе»: «назовем его совестью, чувством добра и зла – но он есть». Но все же между «чувством» и «законом» нет тождества. Нет тождества и между русской и европейской нравственной реальностью.

С признанием априорности совести внутренний мир современного человека получил глубокую внутреннюю опору. Но взгляд Пушкина отходит (на некоторое время) от русского модуса культуры.

В мае 1830 года, менее чем за полгода до болдинских произведений, Пушкин публикует в «Литературной газете» знаменитое «Послание к К.Н.Б.Ю.» («К вельможе»). По наблюдением В.Э.Вацура, «Пушкин создает своему герою совершенно особую и определенную интеллектуальную среду. Это Вольтер и энциклопедисты. <...> Адресат послания, в понимании Пушкина, – рационалист и скептик»⁶⁹. Не ускользает от внимания исследователя и полемическая заостренность послания: «Это пишется в разгар антипросветительской кампании в литературе; кампании, которая охватила всех – официальные круги, цензуру, писателей и критиков самых разных направлений и общественных ориентаций»⁷⁰. Литературный образ вельможи резко деформирован, – полагает В.Э.Вацура, – но таким образом, что самым

⁶⁹ Вацура В.Э. «К вельможе»// Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. *История создания и идейно-художественная проблематика*. – Л.: Наука. 1974. – С. 197.

⁷⁰ Там же.

главным становится апология «века Екатерины»⁷¹. Пушкин дал не просто образ русского аристократа, а *идеального* представителя века Просвещения. Эта фигура и стоит «на входе» в проблематику «маленьких трагедий».

Заметим в связи с этим, что в друзья к Вельможе попадает Бомарше. За этим фактом, по мнению В.Э.Вацура, стоят «какие-то разговоры о человеческой природе, проблеме истины и заблуждения, о стремлении к познанию и т.д., то есть обо всем том, что могло занимать человека, находящегося в кругу философских интересов времени». В этом ракурсе становится значимым отсутствие Руссо. Пропуск этого имени совершенно сознателен. Упоминание Руссо, бывшего противником Вольтера, разрушало бы философское единство лагеря. Но с Руссо связана проблема совести. Кроме того, Вольтер станет одним из самых вероятных прототипов Сальери⁷², а Бомарше – его приятелем, разделяющим с другом такую малоприятную черту, как способность к убийству. Иными словами, на путях «маленьких трагедий» просветительское кредо перепроверяется и модифицируется.

Послание «К вельможе» было этапным. Не случайно В.Э.Вацура видит в нем источник предстоящих реализованных и нереализованных замыслов Пушкина, полагая, что оно «сумело заключить в ста шести строках как микромир пятидесяти напряженнейших лет европейской жизни, так и микромир собственного пушкинского творчества на последнем и высшем этапе его развития»⁷³.

Для характеристики Вельможи Пушкиным применена весьма странная формулировка: «Ты понял жизни цель; счастливый человек, // Для жизни ты живешь». Дело в том, что мы не найдем ничего подобного ни у Вольтера, ни в «Энциклопедии...». В критической литературе происхождение этой максимы не обсуждалось. Только В.Э.Вацура, заметив необычность словесной формулы, поставил ее в определенный ряд: «Думается, что развернутый в них [стихах] тезис «цель жизни – жизнь» является

⁷¹ Там же. С. 188.

⁷² Вацура В.Э. Пушкин и Бомарше // Пушкин. Исследования и материалы VII. – 1974. С. 212.

⁷³ Вацура В.Э. «К вельможе»// Стихотворения Пушкина... С.212.

расширением известной пушкинской же формулы «цель поэзии – поэзия»⁷⁴. Форма построения обоих высказываний, действительно, однотипна, и это существенно. Но В.Э.Вацуру в данном случае не совсем точен. Эта неточность не случайна, принадлежит избирательности зрения времени, не увидевшего в обеих формулах вариации кантовского тезиса о «бесцельности» искусства.

У Канта он звучит так: «*Красота – это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели*»⁷⁴.

У Галича: «Изящное... имеет свою цель в самом себе»⁷⁵. В передаче Н.А.Полевого формулировка существенно ближе к пушкинской: «Изящное есть прямая цель созданий изящных»⁷⁶. Об искусстве, бесцельном с целью, бессознательном с сознанием, свободном с зависимостью вслед за Надеждиным (повторявшим Канта) твердил Белинский⁷⁷. Общность формулы обусловлена общим свойством «жизни», «поэзии» («изящного» вообще), «человека» (цель, но не средство), заключающемся в их автономности, самоценности, несводимости к моральному, полезному и приятному. Этот тезис был унаследован Шеллингом, а уже через него – романтиками и стал органической частью их теоретического багажа.

Оказавшись в очередной раз перед фактом «слышимости» Канта в произведениях Пушкина, мы вынуждены уже прямо поставить вопрос о возможности сознательной ориентации Пушкина на Канта.

⁷⁴ См. Вацуру В.Э. «К вельможе»// Пушкинская пора. – С-Пб. Академический проект. 2000. – С. 205.

⁷⁴ Кант И. Т. V. С. 240.

⁷⁵ «Сею чертою самостоятельного бытия изящное отделяется от того, что мы называем нравственным, имеющим в виду назначение человека, подобно как от истинного или умственного...». См. Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В двух томах. – М.: Искусство. 1974. Том второй. – С. 215.

⁷⁶ Полевой Н.А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии. 1825-1842. – Л.: Худ. лит. 1990. – С.117.

⁷⁷ Соловьев Г.А. Эстетические идеи молодого Белинского. – М.: Худ. лит. 1986. – С. 119.

Тема «Пушкин – Кант», при всей ее очевидности и настоятельности, не разработана ни историей литературы, ни историей философии. Помимо прочего, свою роль сыграла убежденность в том, что Кант «вообще оказался чужим для русских мыслителей начала XIX века: и для университетской гуманитарной профессуры, и для религиозных философов (из-за агностицизма и чуть ли не безбожия), и для естественников»⁷⁸. Общую ситуацию не изменило появление нескольких статей, где имена Пушкина и Канта стоят рядом. Не изменило потому, что в них очень произвольно соплагаются философские идеи Канта с высказываниями Пушкина, не прорабатывается контекст тех идей, в связи с которыми немецкий философ мог войти в круг интересов русского поэта⁷⁹. По мнению В.И.Коровина, например, «Пушкин пришел к некоторым идеям, связываемым обычно с именем Канта, вполне самостоятельно и параллельно». Какие именно? Там же утверждается, что «Пушкин интуитивно уловил в философии Канта самое живое и самое ценное – гуманистический пафос и протест против грубого эстетического утилитаризма»⁸⁰. Здесь желателен анализ более развернутый.

Но дело не только в этом.

Мысль о том, что Пушкин считался с кантовской нравственной философией, высказывалась уже достаточно давно. Скажем, в начале XX века об этом писал Н.А.Заозерский, различавший воздействие Канта даже на стадии «Бориса Годунова»: «Перед нами в «Борисе Годунове» нравственная

⁷⁸ Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской культуры XIX века. Из истории русской культуры. Т. V. – М.: Языки русской культуры. 2000. – С. 169.

⁷⁹ См.: В. И. Коровин; см.: Korovin V. I. Pushkin and Kant. A Preliminary Investigation//Russian Language Journal. 1999. Vol. 53. №174-176. P. 235-236/; Косталевская Марина. Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист II. – М. «Наследие», 1996. – С.40.; Калинин Л.А. А.С.Пушкин и Кант (Любовь и категорический императив). Запад России. Калининград. 1999. №1. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина, 1998. Калинин Л.А. Теория гения в эстетике Канта и «Моцарт и Сальери» Пушкина // Кантовский сборник. Выпуск 22. – Калининград, Изд. Калининградского госуд. Университета. 2001. – С.138.

⁸⁰ Коровин В.И. Пушкин и Кант.

Цит. по: [http:// filfak.ru.science/science_work/php?work=25390](http://filfak.ru.science/science_work/php?work=25390);

проблема о ценности человека; в решении этой проблемы, что каждый человек, даже ребенок, есть цель и никоим образом не средство к достижению хотя бы и великой цели – в этом решении Пушкин – сын своего века с его нравственными запросами. В философии Канта (еще в конце XVIII века), у Руссо, у Байрона, у Шиллера – везде эта идея о ценности человеческой личности была на очереди»⁸¹. Но точно так же можно «объяснить» Пушкина по Гегелю и даже по Макс Шелеру (чему есть прецеденты). Вопрос состоит в том, можно ли найти весомые аргументы, чтобы различить «факт» диалога Пушкин – Кант от внешнего, необязательного сходства, не позволяющего говорить о высокой вероятности общности мысли философа и поэта. Положительный ответ возможен, на наш взгляд, в том случае, если найдутся такие «узлы», которые могут быть вскрыты только именным «ключом», т.е. через дефиниции именно Канта и никого другого. Попробуем объяснить, что имеется в виду.

В теории интертекстуальности фигурирует понятие «аномалии», т.е. таких фрагментов текста, которые не могут быть поняты из его внутренней логики. Логический разрыв вынуждает читателя искать объяснения этого разрыва на стороне, опираясь на свой культурный багаж. Если таковой текст находится, то аномалия превращается в «цитату», восстанавливающую нарушенную логическую целостность читаемого текста⁸². При таком понимании цитаты традиционное «скрытое цитирование» является частным случаем и может даже не приниматься во внимание, если скрытая цитата органично вписывается в контекст произведения. (Скажем, для понимания стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» не столь уж важно, что «гений чистой красоты» – цитата из стихотворения Жуковского).

⁸¹ Н.А.Заозерский. (Вступительная статья о Пушкине) (личность и творчество) / Пушкин в воспоминаниях современников и письмах. Вып. IV. (составил Н.А.Заозерский) – М.: Тип. т-ва М.Д.Сытина. 1910. – С. XXV.

⁸² Ямпольский М.Б. Проблема интертекстуальности в кинематографе // Киноведческие записки. – 1991. № 12. – С. 36.

Интертекстуальное понимание цитаты, однако, дает читателю слишком большую свободу, позволяет опираться на тексты, которые заведомо не могли быть известны автору. Так, в пушкинском случае «читательские цитаты», например, из Гегеля или Шелера невозможны. Вместе с тем понятие «аномалии» представляется плодотворным. Оно, как нам кажется, может быть распространено на нехудожественный текст (письма и статьи Пушкина) и на «историю понимания» (С.Бочаров) произведений Пушкина (например, «маленьких трагедий»).

Не секрет, что Пушкин знал о Канте с лицейских лет⁸³, что в его окружении были люди, изучавшие Канта⁸⁴ и даже слушавшие его лекции (А.И.Тургенев). Одну фигуру, однако, в пушкинском окружении надо выделить особо – Н.М.Карамзина. Канта он прекрасно знал, одно время даже собирался перекладывать в стихи метафизику Канта. В «Письмах русского путешественника» он пересказывает Канта так, что, по замечанию Ю.Лотмана, «нельзя не отметить безукоризненность русских эквивалентов для основных понятий Канта»⁸⁵.

Итак, у Пушкина был достаточно широкий круг информантов по вопросам кантовской философии. И Пушкин в своей речи широко пользуется кантовскими раскавыченными цитатами. Одна из самых знаменитых: «Цель поэзии – поэзия». Она варьируется в рецензии Пушкина на сборник стихо-творений Делорма (1831): «...настоящая поэзия по своему высшему свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя». Ранее в письме Жуковскому (апрель 1825 г.) Пушкин пишет: «Цель поэзии – поэзия – как говорит Дельвиг (если не украл этого)». Возможно, Дельвиг сообщил Пушкину, кого он цитирует. Нам это не известно, а связь между «свободой» поэзии и ее «бесцельностью» совсем

⁸³ Каменский З.А. Кант в России // Философия Канта и современность.... С.289.

⁸⁴ Круглов А.Н. Русские свидетельства об Иммануиле Канте //Историко-философский ежегодник 2006. – М. Наука. 2006. – С. 204.

⁸⁵ Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М.: Книга. 1987. – С.67

неочевидна. Уверенность, категоричность тона при ее утверждении и превращает фразу в аномалию: эту связь еще надо разъяснить.

В этом контексте обратим внимание на начало главной «теоретической» статьи Пушкина. Это предисловие к драме Погодина «Марфа Посадница». Начинается оно так: «Между тем, как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такою ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть *польза*». Как отмечал еще Томашевский, «в написанной части не все оригинально: некоторые утверждения носят характер конспективных выписок, содержащих чужие аргументы»⁸⁶. Но продолжим цитату. «Почему же – задает вопросы Пушкин – статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» (VII, 211, курсив Пушкина – *А.Б.*). Анализируя происхождение этой цитаты, С.А.Кибальник, например, полагает, что она пришла к Пушкину через Галича⁸⁷, но часть ее могла быть заимствована у Ж. де Сталь. На это указывают примеры Тициановой Венеры и Аполлона Бельведерского. Но почему в разговоре о драме Пушкин вдруг заговорил о раскрашенных статуях?

На этот вопрос нельзя ответить, не зная кантовской «Критики способности суждения». Именно Кант связал представление о прекрасном с чувством удовольствия и неудовольствия, с тем, что человеку только нравится, и это чувство *свободно от всякого интереса*. Комментарий к пушкинским примерам находится в рассуждениях Канта об изящных искусствах (живопись, ваяние, зодчество и даже садоводство), в которых есть объяснение и тому, почему крашенные статуи нравятся менее бронзовых. Краска на статуе относится к элементам убранства, т.е. «к цельному представлению о предмете

⁸⁶ Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. – М.: Книга. 1990. – С. 107.

⁸⁷ Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. С.71.

принадлежит не внутренне как составная часть, а только внешне как приправа». И сразу за ней следует: «Но если украшение само не заключается в прекрасной форме, а служит <...> только для того, чтобы своей привлекательностью вызвать одобрение картины, то она называется *прикрасой* и умаляет подлинную красоту»⁸⁸ (курсив Канта – *А.Б.*). Таким образом, мы должны допустить прямое (а не через Ж. де Сталь) цитирование Канта.

* * *

Теперь позволим себе следующий вопрос: почему Пушкин требовал (в наброске предисловия к «Борису Годунову») обязательного предварительного прочтения Карамзина? Всякий писатель исходит из самодостаточности произведения, не отсылает к какому-то другому автору как необходимому комментарию. Подчеркнем, что для Пушкина важно знание читателем не истории данного периода, а именно труда Карамзина. Разница есть, и принципиальная. Современникам было совершенно очевидно, что «Борис Годунов» написан «под *карамзинским* углом зрения». Как трактуется этот угол зрения в нашей истории литературы? О годуновских страницах «Истории государства Российского» Л.Н.Лузянина пишет: «Карамзин исходил прежде всего из своей концепции трагического фатализма. <...> «Судьба людей и народов есть тайна провидения, но дела зависят от нас единственно», – этому критерию оценки человеческой личности, выдвинутому еще в «Марфе Посаднице», Карамзин остался верен и в «Истории государства Российского». Вот почему, создавая трагические по своей сути характеры царей-тиранов Ивана Грозного и Бориса Годунова, Карамзин судит их судом истории с позиций *высшего нравственного закона*»⁸⁹.

⁸⁸ Кант И. Собр. соч. Т. V. С. 229,

⁸⁹ Лузянина Л.Н. Проблемы историзма в творчестве Карамзина - автора «Истории государства Российского» // Сб. XVIII век. 13. Проблемы историзма в русской литературе. (конец XVIII-начало XIX в.). – Л. Наука. 1981. – С. 164.

Прежде всего, здесь останавливает внимание то, что для разъяснения принципа Карамзина понадобился язык Канта – категория нравственного закона. Кроме того, если верить Л.Н.Лузяниной, в «Марфе Посаднице» Карамзин, не подозревая о том, открыл кантовское различие между условным и категорическим императивами – к первому относятся действия («дела»), совершаемые человеком в достижении поставленной цели; второй требует от человека поступать в соответствии с высшим нравственным законом вне зависимости от цели. Это требование относится к царям в той же степени, как и к любому другому человеку. Относительно «дел» (и «блага», в частности) Карамзин писал: «Для существа нравственного нет блага без *свобо-ды*; но эту свободу *дает* не Государь, не Парламент, а *каждый самому себе*, с помощью божию»⁹⁰. Тут Карамзин «процитировал» центральное положение этики Канта, составляющее основу категорического императива, а именно, что «свобода – явление *самой нравственности*»⁹¹ (курсив автора. – А.Б.).

Число подобных интертекстуальных пересечений можно было бы увеличить, но вместо этого мы обратимся непосредственно к «маленьким трагедиям». Принципиально отличные от «большой» драмы, они выявили основную характеристику всей проблематики – антиномичность. В «Борисе Годунове» антиномичность скрыта за синкретичностью сознания, нерасчлененностью в нем двух мировоззренческих систем. В маленьких трагедиях антиномичность заняла место структурного элемента. Эта особенность бросается в глаза и требует для себя какого-то объяснения. Ю.М.Лотман нашел его в *ненависти*: «Новое, что открылось Пушкину <...>, была мысль о том, что непримиримая ненависть враждующих сторон покоится на субъективной правоте каждой из них»⁹². Лотман хорошо чувствует этическую направленность, но не видит философского источника идей, каким-то

⁹⁰ Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. С. 312.

⁹¹ Дробницкий О.Г. Теоретические основы этики Канта // Философия Канта и современность. С. 119.

⁹² Лотман Ю.М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год). // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII-первой половины XIX века. – Таллин: Александра. 1992. – С. 468.

образом «открывшихся» Пушкину. Между тем вполне возможно, что к 1830 году Пушкин пришел к осознанию моральной антиномичности как движущей силы его маленьких драм. Сам факт антиномии свидетельствует о неблагополучии в сфере нравственных представлений. Если антиномия есть столкновение законов разума, равнодоказуемых положений, то она ставит человека «перед дилеммой: или признать внутреннюю противоречивость разума и впасть в «логическую анархию», или идти в глубины познавательной способности, пытаясь вскрыть источник конфликта разума с самим собой и тем самым устранить его»⁹³ У Пушкина мы имеем дело с истинной антиномичностью. Специальное исследование становления понятия антиномии привело к констатации следующего «чрезвычайно важного факта»: «Несмотря на длительную предысторию идеи бинарных отношений в европейской культуре, только начиная с Канта мы можем с уверенностью говорить о сознательном включении заостренных антиномических проблем в структуру законченной философской системы. Иными словами, с этого момента бинарный архетип приобретает форму *антиномического дискурса*, наиболее адекватную в философском смысле. Кантовская концепция антиномий являет собой переломный этап в развитии идеи бинаризма» (курсив автора – А.Б.)⁹⁴.

Взгляд со стороны Канта позволяет различить некоторые специфические повороты в поэтике пушкинских драм.

Общим признаком «маленьких трагедий» служит «маска» главного героя, изображающая один из пороков – скупца, завистника, безбожного распутника. В театре пушкинского времени подобные герои были предметом комедии. Только у Пушкина комический персонаж встает на котурны. По вкусам той поры, чтобы низкая страсть наполнилась трагизмом, она

⁹³ Васильев В.В. Кант: «Пробуждение от догматического сна». // Вопросы философии. 1999. № 1. – С. 89.

⁹⁴ Уваров М.С. Эволюция классических представлений о парадоксально-антиномической природе знания./ М.С.Уваров Бинарный архетип. <http://orel.rsl.ru/nettext/russian/uvarov/01/00.html>

должна была обрести высокое напряжение, аналогичное классическому противоречию страсти и долга. Эту возможность и дал Кант, заменив «внешний долг» (перед монархом, отечеством и т.п.) на «внутренний» – долг перед совестью. Пороки – это те страсти, которые человек должен преодолеть своей («культурной») волей, следуя нравственному императиву. Так вот, избранные Пушкиным «маски» практически совпадают (если не выбраны сознательно) с примерами, которые приводит Кант в «Учении о добродетели»: скупость и сладострастное самоосквернение – примеры нарушения долга человека перед самим собой; зависть – нарушение долга по отношению к другим (порок человеконенавистничества). Пушкин о скупости ничего не сказал, а о зависти сказал: она – «сестра соревнования, стало быть, из хорошего роду». Это уже обоснование построения драмы на низком (комедийном) сюжете. Позже Пушкин сделает выписку, уже непосредственно связывающую казуистику (исследование истины) с комическим: «Но кто чистосердечно ищет истину, должен вместо того, чтобы пугаться смешного, – сделать предметом своего исследования самое смешное»⁹⁵.

Отмечая тематическую близость пушкинских сюжетов к кантовским примерам, нелишне уточнить, что имел в виду Кант под этим понятием. «Пример же – это лишь отдельное (*concretum*), представленное как содержащееся во всеобщем на основе понятий (*abstractum*), и чисто теоретический показ понятия»⁹⁶. «Чисто теоретический» подразумевает дефиниции «скупости»: «Под ней я подразумеваю здесь не *жадность* (свободный от психологии и других наслоений, идущих от житейского опыта. Подобный же характер присущ и «маленьким трагедиям»). В силу этой принципиальной установки «маленькие трагедии» оказались непроходимы для реалистической критики с ее социально предопределенной детерминацией поведения человека. Скажем, сколько сил было потрачено на выяснение социального статуса Барона: является ли он ростовщиком или тезавратором (принципи-

⁹⁵ Рукою Пушкина. (Несобранные и неопубликованные тексты). – М-Л.: ACADEMIA. 1935. – С. 555.

⁹⁶ Кант И. Этическое учение о методе // Кант И. Собр соч. в 6-ти тт. Т. 4(2). С. 424.

альным припрятывателем денег), или помешанным капиталистом и т.п. Эти споры бессмысленны с точки зрения кантовской дефиниции «скупости»: «Под ней я подразумеваю здесь не *жадность* (стремление умножать средства к жизни в достатке за пределы истинных потребностей) <...> и не *мелочную расчетливость*, которая, если приобретает постыдные формы, называется *скаредностью* или *скряжничеством* <...>; я подразумеваю под скупостью ограничение *своего собственного* употребления средств существования до предела, который находится ниже меры собственных истинных потребностей»⁹⁷ (курсив Канта – А.Б.). Жизненная оправданность сочетания в одном человеке подобных качеств не относится к сути дела, т.к. при различении порока от добродетели рассмотрению подлежат только нравственные максимы, составляющие принцип жадности и скаредности. При таком понимании примера Пушкин мог *поставить* (как он выражался) свои идеи на материале любой эпохи, ибо максимы, составляющие принцип Скупости или Зависти, не зависят от смены общественных формаций.

Теперь посмотрим внимательнее на прозвучавшее у Карамзина уравнивание «нравственного закона» с «совестью». Сомнительность тождества мы уже отмечали. Теперь можно с бóльшей определенностью провести раздельную грань. Связана она с кантовской спецификой понимания «свободы». Не тот человек свободен, в ком жив голос совести, а тот, кто способен **свободно** подчинить себя истине, предпочесть определенный идеал и отказаться от всякого другого («ложного идеала»). В этом и состоит суть «категорического императива». Такая «связанная» свобода совершенно неприемлема для романтиков, даже признающих **чувство** совести. Пушкин же «казуистику» Канта, как можно судить по «цитатности», оценил. Кантовская антиномичность была воспринята и трансформирована в противоборство идеалов, неоднозначность различий между «правильным» и неправильным. Эта трудность заявила о себе еще в «Борисе Годунове». Предметом художественного изучения она стала в «маленьких трагедиях».

⁹⁷ Кант И. Этическое учение о началах // Кант И. Собр соч.. Т. 4(2). С. 370.

Глава II. Антиномичность нравственных позиций

Давнюю историю знает трактовка «маленьких трагедий» как драм страстей (Д.Д.Благой¹, И.М.Тойбин², В.Э.Вацуро³), определяемых воздействием среды (Б.П.Городецкий⁴, Г.А.Гуковский⁵, Г.П.Макогоненко⁶), либо той или иной философской доктриной (например, счастья – Н.В.Фридман⁷, Н.В.Беляк и М.Н. Виролайнен⁸, Г.А.Лесскис⁹). Игра страстей вводит пушкинские пьесы в поле романтических сил, утверждая тем самым оправданность привлечения «маленьких трагедий» к раскрытию темы пушкинского романтизма. Основные претензии к работам перечисленных выше авторов вкратце перечислены Ю.М.Лотманом. Он отклоняет психологические трактовки¹⁰, что согласуется с нашими «кантианскими» ожиданиями. Полновесна и его критика концепции «движения Пушкина к реализму». Постулирующая жесткую взаимосвязь между «страстями» человека и общественной средой, эта концепция снимает с героев «вопросы индивидуальной свободы и индивидуальной моральной ответственности, основные для Пушкина»¹¹. Обратит внимание на поспешность причисления Пушкина к реалистам полезно и сейчас. Но важнее другое. Не называя имени Канта, Ю.М.Лотман пользуется его терминологией. Более того, ученый чувствует принципиальную неразрешимость (в кантовской терминологии – антиномичность) противоречий, о которых ведется речь в «маленьких

¹ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина, 1826-1830 (Бездна души). М. Сов. пис. 1967.

² Тойбин И.М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. – Воронеж. Изд. Воронежского ун-та. 1976.

³ Вацуро В.Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // Пушкинская пора. С.564.

⁴ Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина.

⁵ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.

⁶ Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы.

⁷ Фридман Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина.

⁸ Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) //

Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. С. 73.

⁹ Лесскис Г. Пушкинский путь в русской литературе.

¹⁰ Лотман Ю.М. Избранные статьи. В трех томах. – Таллин: Александрия. 1992. Том II. – С. 470.

¹¹ Там же. С. 469.

трагедиях»: «Непримиримость ненависти, субъективная оправданность преступлений и столкновение «своей» морали с некоторой бесспорной высшей нравственностью, конфликт между моральными принципами участников истории и ее собственным нравственным смыслом – таковы организующие линии “маленьких трагедий”»¹². Схватывая некоторые важные моменты пушкинских пьес, концепция Ю.М.Лотмана, однако, уязвима с точки зрения исходного положения о «тринитарности» позиции Пушкина, приемлющей или примиряющей вскрываемые им конфликты. Игнорируется и тот факт, что среди пушкинских драм нет ни одной, созданной на материале русской истории. Это означает, помимо прочего, что проблемы, вставшие перед Пушкиным, потребовали обращения к европейскому, а не русскому культурному опыту.

2.1. «Скупой рыцарь» – расхождение «добра» и «красоты».

Основная трудность, сопряженная с антиномичностью пьес состоит в невозможности однозначной идентификации главного героя. С демонстративной очевидностью она проявляется при анализе «Скупого рыцаря». Очевидная версия – ростовщичество – не может быть принята, ибо на эту пружину нет указаний в тексте трагедии – «ни прямых, ни даже косвенных»¹³. Из литературного материала видно, что какой бы другой вариант ни был назван, он будет противоречить тому представлению, которое традиционно закрепилось за фигурой скупца. Н.В.Беляк и М.Н.Виролайнен решились даже на допущение, что «в основу накопления им (Бароном) положена не скарденность, но аскеза. <...> за фигурой скупого рыцаря встают рыцарские ордена, миф о тамплиерах»¹⁴. Гипотетичность этих соображений лишь подчеркивает настоятельную необходимость в образе, объединяющем наши знания о герое. Без этого мы не можем опереться на собственный житейский или литературный опыт и определить свое

¹² Лотман Ю.М. Там же. С.468.

¹³ Аникин А.В. Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // Временник пушкинской комиссии, вып. 23. Л., 1989. – С. 115.

¹⁴ Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос... С. 88.

хотя бы предварительное отношение к герою, не можем его «узнать». Как пишет Л.Гинзбург, для того, чтобы персонаж мог с самого начала выполнять свое эстетическое назначение, необходимо одно условие: «Первая же встреча с ним должна быть отмечена *узнаванием*, некоей мгновенно возникающей концепцией. <...> В дальнейшем ходе повествования эта концепция может разворачиваться, усложняться, может быть отменена и замениться другой, но она сразу же непременно должна возникнуть», поскольку «не может быть эстетического восприятия, если нет никакой структуры, воспринимаемого читателем взаимодействия элементов»¹⁵ (курсив Л.Гинзбург. – А.Б.). Конечно, мгновенно возникающая концепция была, и задана она скупостью, но оказалась неполной, недостаточной, не отвечающей уровню сложности героя, и должна быть заменена.

Диссертант полагает, что в «маленьких трагедиях» Пушкин на новом витке (т.е. после «реабилитации» совести) возвращается к проблеме синкретичности сознания. В «Скупом рыцаре» оксюморонность обусловлена антиномичностью базовых ценностей, стоящей за отношениями отца (Барона) и сына. Для сына – это ценности рыцарского сословия. Барон – тоже рыцарь, но с изменившейся нравственной основой, которая олицетворена в мифологеме «Золота».

При анализе пьесы обычно не учитывается ее двузначность. «Золото» обладает и низким смыслом – монеты, денег, и высоким – красоты, сакральности. Деньги, с одной стороны – долги, которые Барон как скупец собирает с должников, с другой – державные символы Барона-царя. И «скупость», и «золото» могут относиться к совершенно иному, не прагматическому, а духовному миру ценностей. На эту мысль наталкивает рассуждение Карамзина о душе истинного художника, обретшего счастье в созерцании ценностей своего внутреннего мира: «Как скупец в тишине ночи радуется своим золотом, так нежная душа, будучи одна с собою, пленяется созерцанием внутреннего своего богатства, углубляется в самое себя, оживляет прошедшее, соединяет его с настоящим и находит способ украшать одно

¹⁵ Гинзбург Л. О литературном герое. – Л.: Сов. пис. 1979. – С. 16.

другим»¹⁶. В сочетании с ним весомее звучит замечание Ю.М.Лотмана о том, что золото воспринимается Бароном эстетически»¹⁷. Отсюда легко выйти на уже известный ряд типовых эстетических формул: цель золота – золото, как цель поэзии – поэзия, накопительство, как и искусство, «бесцельно с целию». Исходя из этих соображений, мы и позволили себе выдвинуть версию с кардинально новой фигурой: Скупой (Барон, Рыцарь) – это Поэт.

Выдвинутая гипотеза должна быть подтверждена материалом пьесы или отринута, если таковой поддержки нет. Но если есть, то гипотеза может сделать «говорящими» детали, вне ее пропадающие как малоинформативные. Чем подтверждается гипотеза Поэта и что ею выводится на свет?

Амплитуда чувств Барона явно выше уровня ожиданий, задаваемого известными примерами скупцов. Он начитан («Читал я где-то...»), имеет живое, даже поэтическое воображение. В разговоре с Вдовой он прислушивается к своему внутреннему голосу («Что-то мне шептало»), проявляя себя как тонкий психолог.

Барон живет воображением, в нем самом есть часть и убийцы, и Тибо, и вдовы, и царя на вершине холма. Воображение, по обмолвке Пушкина, необходимо в геометрии, как и в поэзии. Остается добавить, что и в скупости. Она не знает предела, на свой лад устремлена в бесконечность. Проблема, поставленная в «Скупом рыцаре», относится ко всей сфере духовных ценностей.

В этом контексте должна получить объяснение и основная метафора денег. Деньги для Барона – державные символы, «венец и бармы», свидетельство его царского достоинства. «Держава» Барона, однако, не есть понятие географическое, ибо распространяется на весь мир («Отселе править миром я могу»), завоевана, не выходя из дома, не силой оружия или

¹⁶ Карамзин Н.М. Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени // Вестник Европы. 1802. Ч. 3. № 11, июнь. – С. 231.

¹⁷ Лотман Ю.М. Избранные статьи. В трех томах. Том II. С. 470.

дипломатией, а монетой. Она – гарант его независимости, его свободы. Деньги, таким образом, являются метафорой, скрывающей в себе различные значения, два из которых имеют прямое отношение к смысловому полю пьесы.

Древнейшими банками были храмы; жрецы и священники занимались ростовщичеством в силу давней и священной традиции. У античных народов термины ссуды, долга, займа и термин веры имеют одну и ту же языковую основу или даже являются омонимами. По-гречески один и тот же глагол значит «ссужать» и «пророчить», слова «долг», «ссуда», «ростовщик» и т.п. имеют общую основу со словами «оракул, пророчество»¹⁸.

Это одна сторона монеты. Вторая заключена в том, что Юнона-Паллада была богиней-покровительницей как банкиров, так и поэтов. Сравни у Пушкина: «мудрая богиня, дева силы, Афинская Паллада». Поэтам Пушкин грозил судом этой богини: «перед судом Паллады // Вам нет венца, вам нет награды».

Раздвоенность поэта, принадлежность его высокому жреческому миру и одновременно низкому миру числа, счета, расчета – устойчивая мифологема пушкинской поэзии. Уже в лицейском стихотворении «К другу стихотворцу» фигурируют основные узловые моменты облика будущего скупого рыцаря.

Но мнишь ли, что к тебе рекой уже текут
За то, что ты *поэт*, несметные богатства,
Что ты уже берешь на *откуп* государства,
В железных сундуках червонцы хоронишь...

Один из таких сундуков возил с собой Пушкин и хранил там... рукописи. Любопытную деталь приводит в своих воспоминаниях Л.Обер. «Пушкин из Одессы приехал в Москву. <...> Раз он приходит ко мне и говорит: «Меня требуют в Петербург; вот вам *ключ от моего сундука с книгами*; я поручаю их вам, <...> читайте их, если угодно, но не позволяйте никому рыться в сундуке»

¹⁸ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука. 1978. – С. 146-148.

(курсив мой – А.Б.)¹⁹. Для пушкинской фразеологии характерна взаимозаменяемость «сундука с золотом» и «сундука с рукописями». Н.И.Куликов приводит такое высказывание Пушкина: «Вы все судите по прежнему времени, когда я с вами, гуляя по Питеру, растряхивал карманы, наполненные золотом? Да, правда, теперь у меня полон сундук новых сочинений <...>, это наследство детям. <...> Ведь мы – купцы, а ныне творчество – коммерчество»²⁰. И, наконец, самая близкая к проблематике (и образности) «Скупого рыцаря» параллель поэта со скупым:

...музы сладостных даров
 Не унижал постыдным торгом;
 Я был хранитель их *скупой*;

«Разговор книгопродавца с поэтом»

Мы отдаем предпочтение поэту как опознавательному образу не только потому, что он дает возможность увидеть движущие силы трагикомедии, но и потому, что в нем определенно проступает автобиографическая ткань, отразилось слишком много лично пушкинского (вплоть до ссоры Пушкина с отцом, Сергеем Львовичем, известным своей скупостью).

Подытожим: «Скупой рыцарь» вобрал в себя черты «прямого» поэта, начиная с разочарования в женщинах («нечисто в них воображенье») и кончая центральной мировоззренческой установкой – суверенного царя в собственной державе («Ты царь, живи один»).

В мироотношении Барона, в его понимании должного, достойного, благородного, в его представлении о человеке и межчеловеческих отношениях следует искать и источник конфликта отца и сына.

В высшей точке торжества, порожденного созерцанием золота, настроение Барона резко меняется при мысли о наследнике:

¹⁹ Разговоры Пушкина. (Репринт. воспроизведение изд. 1929 г.). – М. Политиздат. 1991. – С. 137.

²⁰ Там же. С. 187.

Украл ключи у трупа моего,
 Он сундуки со смехом отопрет.
 И потекут сокровища мои
 В атласные диравые карманы.

Если бы суть филиппики Барона сводилась к тому, что наследник будет сорить деньгами, то он остался бы всего лишь одним из привычных комедийных персонажей. Но пушкинский герой переводит свою речь в совершенно иное смысловое поле:

Он разобьет священные сосуды,
 Он грязь елеем царским напоит –
 Он расточит...

«Грязь» слишком близка по смыслу к «черни» и «толпе». Альбер расточит бисер перед свиньями. Переживания Барона за судьбу своего достояния перед угрозой расточения принадлежат сфере моральной, связаны с совестью, нравственной ответственностью перед «богатством».

Странное в устах традиционного скупца слово «совесть» не есть чужое в устах Барона. Оно возникает в монологе как естественное развитие логики самоанализа трудов и дней перед лицом близкого небытия. Но с совестью он в ладах. В отличие от Бориса Годунова, признавшего себя «жалким», Барон перед нею не виновен. При воспоминании об обобранной им вдове или Тибо, из-за него пошедшего на грех воровства или убийства, совесть Барона не пробуждает в нем даже тени раскаяния. Более того, рассказ о вдове ведется так, как не повествуется о поступках низких и бесчеловечных. Все это, требуя своего объяснения, укрепляет в мысли, что с совестью Барона дело обстоит сложнее, чем мы склонны были допустить.

Нас возмущает рассказ Барона о том, как страдания людей обращены им в золото. Но будем ли мы настаивать на возмущении, если Барон – художник, а его жестокость диктуется самой природой художественного творчества? Воспользуемся параллелью – признанием художника из повести Вакенродера:

«Когда на моем пути встречается, взывая о помощи, зрелище горя, когда передо мной предстают страдающие люди, отцы, матери и дети, которые вместе плачут и ломают руки, и громко вопиют от боли, <...> эти звуки разрывают сердце. <...> Он (художник) мучается состраданием, и при этом невольно рассматривает всю группу как ожившее *творение своей фантазии*, и не может, как ни стыдится он этого, не стараться *извлечь из тягостного зрелища горя нечто прекрасное*, материал для своего искусства. <...> Искусство дерзко вырывает крепко приросшие к душе человеческие чувства из священных глубин материнской почвы, искусно обрабатывает их и греховно играет ими»²¹.

За Бароном, за его страстью и аскезой, за действиями, идущими вразрез с общепринятой этической нормой стоит проблема двойственности нравственного сознания. Как человек мирской, художник находится в поле притяжения христианского морального закона, а как «жрец» искусства соотносится только с эстетической совестью, служением красоте. Страдания людей являются тем жизненным материалом, который подлежит эстетической переработке при создании художественного произведения. Добро отделилось от красоты.

Этим, по мнению диссертанта, и обусловлен тот факт, что Пушкин делает героем пьесы фигуру, оказавшуюся на скрещении двух миров – искусства и «неискусства». Каждый из миров предъявляет свои нравственные требования. Пушкину важна ситуация выбора между ними, ситуация конфликта нравственных систем. В следующей пьесе – «Моцарт и Сальери» – она повторится на другом уровне, в ней уже не будет апелляции к совести. В «Скупом рыцаре» она еще нужна, позволяет не только развести два нравственных мира, но и сделать акцент на личностном мотиве в ситуации нравственного выбора. Барон ясно видит вину перед сыном с точки зрения

²¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издат. московского университет. 1980. – С. 87.

«обычного мира», но для него этика «искусства» первичнее любой другой, и совесть в ее привычном понимании отступает перед совестью художника.

Раздвоение внутреннего мира Барона оттеняется «монохромным» устройством мира Альбера. Голос совести ему не ведом. Он руководствуется не совестью, а стыдом («когда б не было стыдно // Мне дам и герцога»). Совесть связана с внутренним сознанием закона, тогда как стыд сопряжен с расчетом на одобрение или осуждение других людей.

Подчеркивая, что Альбер руководствуется стыдом, мы вовсе не хотим сказать, что он не знает совести как внутреннего закона, определяющего самооценку поступка. Но отношение Альбера к совести ближе к античному, чем христианскому в том смысле, что оно, в основном своем содержании, сопряжено со сферой права²², т.е. норм *справедливости*, регулирующих социальные отношения свободных граждан. Доведенный до крайности Альбер идет искать *управы* на отца.

Ища справедливости, Альбер не чувствует нравственного диссонанса в своем поступке. В отличие от Альбера, Герцог замечает, в первую очередь, именно этическую напряженность обращенной к нему просьбы.

Таков, как вы, отца не обвинит
Без крайности. Таких *развратных* мало.

Поступок Альбера – на грани допустимого и может быть разрешен, опираясь не на «правду», а на «совесть».

Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шуму.

Стратегия защиты Альбера Герцогом построена на том, чтобы привести Барона к противоречию между его настоящим и прошлым и тем самым «усовестить» рыцаря. Однако упорство Барона заставило Герцога почувствовать за капризами старика определенную позицию. Далее он увидит, что

²² Столяров А.А. Феномен совести в античном и средневековом сознании // Историко-философский ежегодник - 86. – М. Наука. 1986. – С. 31.

речь идет о концепции человека, сформированной Бароном. За эту концепцию человека Барон и назван Герцогом «безумцем».

Барон исходит из убеждения, что только одна картина мира истинно правильна, что ценности, им исповедуемые, должны быть справедливы и для других людей. Поэтому для Барона уже нет влюбленного рыцаря, есть «повеса»; «прекрасные дамы» превратились в «развратниц лукавых» и «обманутых дур». (Тем самым разрушается весь рыцарский ореол вокруг главного героя). Альбер развратен уже только потому, что тянется к светской жизни, что иной «высокой страсти не имеет». Свет, двор – суета, но... «служенье муз не терпит суеты». Именно в «разврате» обвиняет «толпу» Поэт («В разврате каменейте смело // Не оживит вас лиры глас»). Барон глух к доводам Герцога, усматривающего какой-то высший смысл в свете, его развлечениях; глух как Поэт, рожденный «не для житейского волненья, // Не для корысти, не для битв».

Поиск «правды» обернулся полным разрывом родственных уз. Герцог потрясен:

В какие дни надел я на себя
Цепь герцогов!

Оба участника конфликта ожесточились в сердце своем. Герцог не может оправдать ни отца, ни сына, выносит не частное, а общее определение – «Ужасный век, ужасные сердца».

* * *

Теперь уже можно несколько уточнить нашу версию. Говорить о Бароне как о поэте нет никаких оснований – ни песни, подобно Дон Гуану, ни гимна, подобно Вальсингаму, он не написал и не пропел. Уподобление скупца Поэту говорит о сходстве, но не «внешнего облика», а структур сознания. Личностное самосознание Барона, его философия богатства и служения сформированы тем же ходом идей, основанных на тезисе свободы человеческой личности, которым вызван к жизни и феномен «прямого» поэта.

Закончив интерпретацию пьесы, мы не можем обойти основного вопроса: почему такие абстрактные (для широкого читателя того времени, а для современного – тем более) понятия как Красота, Искусство, Поэт могли быть исполнены для Пушкина столь живого смысла, чтобы стать предметом художественного преломления? Думаем потому, что именно они были выдвинуты на авансцену романтизмом. Именно поклонение красоте и рассмотрение прекрасного как истинного – вот наиболее глубокая предпосылка романтизма, как он выступил в Германии на рубеже XVIII – XIX веков²³. Философское обоснование эстетизма было произведено Шеллингом. Им искусство было превращено в самоцель. Разбирая его эстетическую концепцию, П.П.Гайденко выявляет в ней «пафос эстетизма, бог которого – красота, храм – искусство, а священнослужитель – поэт»²⁴. Не говоря ни слова о Пушкине, она раскрывает нам в построениях Шеллинга сюжетообразующий тезис «Скупого рыцаря»: «Искусство, свободно от всякого подчинения нравственному началу»²⁵.

Действительно, о скупом рыцаре можно сказать, что душа в нем «прямо геттингентская», обретшая себя под влиянием философских концепций немецкого идеализма. Романтиками была разработана концепция поэта – бескорыстного служителя красоты. «Он (т.е. романтик. – А.Б.) везде ищет красоту, и, подобно царю Мидасу, руки которого, прикасаясь к предметам, превращали их в золото, глаз эстетика, прикоснувшись к миру, обращает все в красоту»²⁶. Следуя излюбленным романтическим штампам, Пушкин ставит его в положение «царя на вершине холма», когда все ему подвластно, он же – ничему. Герой мнит себя выше социума – отдалился от двора, живет по своим законам. Как титаническая личность он считает себя вправе предъявить претензии самому Богу за то, что тот

²³ Гайденко П.П.. Трагедия эстетизма. С. 82. См. также: Гуревич П.С. Эстетика. Учебное пособие. – М.: КНОРУС. 2011. – С. 304.

²⁴ Там же. С.124.

²⁵ Там же. С. 122.

²⁶ Там же. С. 81.

сделал человека смертным («а по какому праву?») и он, обладатель несметных богатств, должен с ними расстаться.

Подчеркнуть романтическую «ипостась» Барона тем более важно, что она является объектом иронии. Иронично уже само оксюморонное заглавие, лишаящее героя определенного жизненного места. Полноты развенчания пьеса достигает в сцене разговора с герцогом, когда сын вынужден обвинить отца: «Барон, вы лжете». Есть нечто комическое в положении Барона, в моментальности метаморфозы уважаемого, почтенного рыцаря в малопочтенного враля. В этом контексте дважды употребленное по отношению к Барону словечко «ложь» обретает дополнительную смысловую нагрузку. Еще Платон отказал поэтам в праве гражданства в идеальном государстве на том основании, что «поэты и врут много». Во фразеологии самого Пушкина «ложь» наряду с «враками», «дрянью» выступает ироническим эвфемизмом «поэзии». Параллели между скупцом и поэтом лишь утяжеляют ироническое развенчание образа.

Человек «черни» живет своей жизнью, своими интересами, не чуждыми гуманитарной сфере, но и не поглощаемыми ею. Не могут все люди быть философами и поэтами. Как заметит у Пушкина Моцарт, «тогда б не мог и мир существовать». Однако и скупец, и Поэт судят людей по своим критериям, предъявляют «толпе» счет, который ей, в силу совершенно иной жизненной ориентации, нечем оплатить. «Толпа», таким образом, оказывается в долгу у «избранников». В более общей форме грех «гуманитария» схвачен Монтенем: «И никаким образом нельзя допускать, чтобы удовольствие, доставляемое нашими занятиями (книжными – А.Б.), затмило все остальное: ведь это то самое удовольствие, которое губит жадного хозяина, стяжателя, сладострастника и честолюбца», – писал этот мыслитель²⁷. Все они предъявляют счет людям, забывая об отсутствии договора.

²⁷ Монтень Мишель. Опыты. В 3-х томах. – М. 1991. кн.1-я. – С. 385.

«Скупой рыцарь» – еще не трагедия. В ней нет трагического героя, но обнаружилась сама почва трагичности – две совести: «старая» и новая, определяемая служением новой ценности. Драма заканчивается простой констатацией: «Ужасный век, ужасные сердца». Выхода к выводу нет.

В «Моцарте и Сальери» маска «скупца» сброшена, трагикомедия превратится в трагедию, а «Золото» демифологизировано – речь пойдет именно об Искусстве.

2.2. «Моцарт и Сальери»: кантовские истоки служения *своему* идеалу

«Моцарт и Сальери» воспринимается как драма завистника. Но началом пьесы задается совершенно иная тема – тема справедливости Неба. С претензий к Небу начинается Сальери свой первый монолог: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше. <...> О небо! Где ж правота?» *Правда, правота* – эти слова используются как синонимы справедливости. В отличие от «Скупого рыцаря», где религиозная основа так и не выходит на поверхность, в «Моцарте и Сальери» она заявлена как одна из главных компонент драматической коллизии.

Речь в пьесе идет о зависти к дару гениальности. Ее оборотной стороной является отрицание справедливости Творца. Оно ведет к целому ряду следствий. Во-первых, становится неприемлемым само существование гениев, «избранных». Оно воспринимается как личная обида, наносимая небом («Быть может, злейшая *обида* <...> В меня с надменной грянет *высоты*). Сам гений, обладатель божьего дара, становится врагом («Быть может, мнил я, злейшего врага // Найду! < ...> и наконец нашел // Я моего врага, и новый Гайден...»). Во-вторых, избирается альтернативная Богу высшая ценность – Искусство. Иначе говоря, во второй пьесе ставится та же, что в первой, проблема нравственного мира, в котором место Бога занято Искусством. Оно обладает всеми атрибутами бога – дивно, безгранично,

эзотерично («глубокие, пленительные тайны»), верные жрецы защищают его от богохульства. Однако в этой новой системе координат с центром в Искусстве служение ему лишается бескорыстности. Появляется совершенно не связанная с ним цель – место, достойное уважения: «Я наконец <...> // Достигнул степени высокой». Признаком жреческого «разряда» служит слава. Весь путь Сальери – от «не смея помышлять еще о славе» до «слава мне улыбнулась». Слава дает уверенность в себе, спокойствие, счастье.

Все это близко к тому, что известно нам по «Скупому рыцарю». Что нового появляется в характере адепта Искусства в «Моцарте и Сальери»? Самое главное – это сильно акцентируемый рационализм Сальери, его опора на науку и технологию музыки («сделался ремесленник»), число и логику:

...Поверил

Я алгеброй гармонию. Тогда

Уже дерзнул, в науке искушенный...

Сальери «сотворил себе кумира». Рукотворный характер его культа становится еще более очевидным при сравнении с символом веры Моцарта. Там, где Сальери говорит «искусство», Моцарт говорит «гармония».

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии!...

Двух сыновей гармонии...

Моцарт тоже называет себя жрецом, но чьим? – «Единого прекрасного».

Издавна гармонию соотносили с красотой. «Добро прекрасно, – говорит Платон, – но нет ничего прекрасного без гармонии». «Звуковая гармония есть не что иное, как воплощение божественной гармонии»²⁹. В этом смысле о Сальери следует сказать, что он «поверил» разумом и

²⁹ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М.: Искусство. 1965. – С. 57 и 60.

прекрасное, и добро, и божественную гармонию. Если в образе Сальери так сильно сказалась традиция отображения персонифицированных отвлеченных понятий, то само явление, вызвавшее персонификацию, должно было быть на виду и легко узнаваться.

В начале XIX века в России был известен «анекдот об актере Ле Кене», в котором дается иронический портрет драматического писателя: «Вам известно, что для сочинения истинной трагедии надобно иметь большие познания, быть рожденну стихотворцем, не жалеть ни трудов, ни времени»³⁰. В своем монологе Сальери как бы по пунктам отвечает тем же требованиям, и тогда важно заметить, что объектом иронии в анекдоте является фигура трагика-классициста и сам классицизм. В рецензии на «Марфу Посадницу» в 1830 году Пушкин сетовал: «мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда». Основатель «Лейпцигского классицизма» Готшед не был европейской знаменитостью и силен был как пропагандист направления, гораздо более сильного – вольтеровского. Именно Вольтеру теория драмы обязана так называемым «просветительским классицизмом», с требованиями которого во многом перекликается характер Сальери. Классицизм устанавливал в драматургии жесткую нормативную систему. Формулировка Вольтера: «Искусство становится при этом (соблюдении трех единств и т.д.) более трудным, а преодоленные трудности в любом жанре доставляют *наслаждение и приносят славу*»³¹. Если так, то Сальери с полным правом мог «наслаждаться мирно своим трудом, успехом, славой».

За фразой Сальери «Поверил я алгеброй гармонию» стоит еще одно имя, сыгравшее заметную роль в полемике тех лет. Речь идет о Жане-Филиппе Рамо, известном композиторе. Шумную славу принесли ему сочинения по теории музыки, в которых он буквально «поверил алгеброй гармонию». Рамо верил, что разум раскроет тайны музыки и сделает более легким и надежным движение композитора к совершенству. Однако глухая слава Рамо в России

³⁰ Кагарлицкий Ю.И. Шекспир и Вольтер. – М.: Наука. 1980. – С. 57.

³¹ Там же. С. 38.

была связана не с его теорией, а с именем Вольтера, которому взгляды Рамо пришлись по вкусу.

О Рамо стоит напомнить еще и потому, что он и его племянник стали героями романа Дидро «Племянник Рамо». Отношения дяди с племянником могли бы послужить прототипическим материалом для обрисовки героев «Скупого рыцаря» и «Зависти». Рамо в характеристике Дидро оказывается чуть ли не двойником Барона: «Он философ в своем роде; думает он только о себе, весь прочий мир не стоит для него ломаного гроша»³². «Он человек черствый, грубый, он бессердечен, он скуп, он плохой отец». Но он – гений, и через тему гения возникает параллель с Сальери: обыгрывается утверждение, что «гений неразрывно связан со злонравием, или злонравие с гением»³³. Показательно и то, что Дидро, развивая свою мысль, тоже перескакивает с Рамо на Вольтера. Вольтер понадобился для доказательства того, что быть гением (автором «Андромахи», «Британика», «Ифигении», «Федры») важнее, чем хорошим мужем и отцом, даже если гений был обманщиком, предателем, честолюбцем и злым человеком. В друзья к пушкинскому Сальери должен был бы попасть Вольтер, а не Бомарше. Впрочем, упоминание знаменитого комедиографа служит той же цели.

Имя Бомарше возникает при утверждении Моцартом несовместимости гения со злодейством. Сальери исходил из обратной посылки. Именно это и возвышало Сальери в собственных глазах. Его отзыв о Бомарше презрителен, продиктован уверенностью, что тот не мог бы перейти границы дозволенного – «кого-то отравить»:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

В отзыве о приятеле пушкинский герой почти буквально повторил слова Вольтера: «Я продолжаю быть уверен, что Бомарше никогда никого

³² Дени Дидро. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. – М.: Правда. 1984. – С. 199.

³³ Там же. С. 201.

не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать к семейству Локусты»³⁴. За Сальери возникнет тень Вольтера. Параллель Сальери – Вольтер была замечена и проанализирована В.Э.Вацуру. По его мнению, однако, нельзя утверждать «ничего определенного относительно того, в какой мере представление Пушкина о личности Вольтера могло наложить отпечаток на характер Сальери в его трагедии. <...> Связь Сальери и Вольтера в «Моцарте и Сальери» остается проблематичной»³⁵. Проблематична, если в Вольтере видеть прямой прототип Сальери. Но не проблематична, если имеются в виду «исторические черты» Сальери – тогда Вольтер становится хоть и главным, но все же одним из «прототипов».

Уточнить «типаж» нам позволит ученик и последователь Вольтера – Гельвеций, который тоже задумывался о природе зависти. «Люди стремятся к власти и, следовательно, к славе и уважению, которое ее доставляют, они должны ненавидеть в знаменитом человеке того, кто их у них отнимает»³⁶. Далее он поясняет: «героизм (античных героев) противен мне в моем согражданине. В его присутствии я испытываю два противоположных чувства: с одной стороны, уважение, с другой – зависть. Находясь под влиянием этих двух различных импульсов, я проникаюсь ненавистью к живому герою; но я воздвигаю трофеи на его могиле и доставляю таким образом удовлетворение и своей гордости, и своему разуму»³⁷.

Итак, связь между Сальери и Вольтером не рвется от приходящейся на нее тяжести действительного прототипа Сальери – этической доктрины XVIII века.

Основным характеристикам этого века без труда находят аналогии в характере Сальери. Его (века) принципиальная непоэтичность была предопределена переинтерпретацией мира на чисто рациональной основе. Отбросив религию, просветительская философия не могла не разрушить то

³⁴ Вацуру В.Э. Пушкин и Бомарше // Пушкин. Исследования и материалы VII. С. 211.

³⁵ Там же. С. 213.

³⁶ Гельвеций. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. С. 193.

³⁷ Там же. С. 210.

начало, которое позволяло человеку сопротивляться злему в себе – совесть. Вместо религиозной Просвещение предложило свою этику, построенную по образцу экспериментальной физики. В предисловии к им же написанному «Катехизису», в котором очень точно воспроизведены этические лозунги революционной французской буржуазии, Вольней, один из авторов «Декларации прав человека и гражданина», писал, что этика – «это чисто физическая и геометрическая наука, подчиняющаяся правилам и расчетам точно так же, как другие точные науки»³⁸. Проверка алгеброй гармонии была совсем не случайным заблуждением одинокого ума пушкинского завистника. Не он изобрел и главную норму, управляющую поведением разумного человека, – справедливость, понимаемую как равновесие между тем, что человек отдает, и тем, что получает от других.

Нравственные понятия лишились бескорыстности. Они *полезны* для обладателя, ибо оплачиваются в той или иной форме благоразумными согражданами. Плохой, бесчестный человек – это такой, который плохо считает свои выгоды. Любое преступление рассматривается лишь как просчет в оценке ситуации и ее результатах с точки зрения своих интересов.

Этой нормой и поверяет Сальери свое решение, взвешивая на весах справедливость жизни Моцарта:

Что пользы, если Моцарт будет жив?

В Сальери дошла до своего логического конца линия нравственной дифференциации «плодов Просвещения», тех его философско-религиозных результатов, что изменили или сильно трансформировали сознание человека. Эта линия вела нас от Годунова к Вельможе и Барону. По сравнению со всеми ними фигура Моцарта – новая. Если убийца воспринимается безусловно отрицательно, то его жертва неминуемо приобретает противоположный знак. В этом смысле в выборе Пушкиным главного героя пьесы чувствуется специфический «нажим», ибо фигура Моцарта априори

³⁸ Оссовская М. Рыцарь и буржуа (Исследования по теории морали). – М.: Прогресс. 1987. – С. 403.

окрашена самой горячей читательской симпатией. Этот нажим означает, в частности, что правота «положительного персонажа» едва ли может быть показана убедительно, иначе не нужно было бы Пушкину прибегать к такому заведомому смещению в одну сторону зрительских симпатий.

Добавим к этому следующее. Как сам Сальери, так и родственные с ним персонажи сформированы просветительской философией, выразителем которой Пушкин считал Вольтера. Тогда какова философия, стоящая за «положительным» героем – какая-то иная или та же самая?

С персонифицированным «положительным» началом мы уже встречались (не распознав его) в самой первой «маленькой трагедии». Наше внимание в «Скупом рыцаре» должна была бы привлечь фигура Герцога. По своей роли она, безусловно, положительна и возвышается над обоими первыми лицами пьесы.

Герцог, а не Альбер является настоящим противником Барона. Герцог рассчитывал *усоветить* Барона, привести его к противоречию между настоящим и прошлым, т.е. взглянуть на ситуацию по-старому, с точки зрения общего для всего социума понимания *совести*. Подчеркнем эту архаическую деталь в нравственном мире Герцога. Его миротворческая цель оказалась недостижимой, что повлекло за собой обвинение века: «Ужасный век, ужасные сердца!».

Переход от частного, житейского случая к общему выводу о веке, его порче, в общем-то, произволен, немотивирован, опирается целиком на опыт Герцога, о котором из самой пьесы мы ничего не знаем. Эта лакуна стимулирует поиск за рамками текста того авторитетного общего контекста, в котором вывод Герцога звучал бы органично.

Читатель, наслышанный об увлечении Пушкина Шекспиром, мог бы указать если не на раскавыченную цитату, то на переключку финальных реплик Герцога со словами молодого Гамлета:

Погублен век! Будь проклят он! К чему
Родился я на свет помочь ему!

Гамлет у Шекспира все время твердит о порче века, порче Времени. Он замечает порвавшуюся связь времен, замечает потому, что для него самого она не прервана. Заметим, что у Пушкина Герцог «подтянут» по возрасту и сану к Гамлету. У них общий источник знания и сходная по сложности проблема, подлежащая разрешению. Знание Гамлета – ниоткуда, от сообразительности, от желания понять, что произошло с людьми.

В последующих пьесах Герцог из второго ряда действующих лиц перейдет в первый, станет реальным трагическим героем. Его ждет судьба Моцарта и Дон Гуана. Не они будут инициаторами смертельных конфликтов. Трагическая судьба будет им навязана антагонистами – жрецами музыки или иной «идеи». Идущая из другой картины мира, другого пространства угроза жизни пропитает воздух «маленьких трагедий». Буквально из другого пространства явится статуя за жизнью Дон Гуана. Но раньше эту угрозу почувствует Моцарт как тему «незапного мрака». Возвращаясь снова к «Моцарту и Сальери», напомним, что эта тема неразрывно связана с заявленной в самом начале проблемой «божьей справедливости». Моцарт тоже должен ответить на этот вопрос.

Моцарта странным образом волнует «черный человек». Этот заказчик «Реквиема» провоцирует появление «двух-трех мыслей», с которыми он идет к Сальери. Рассказывая о них, Моцарт как бы строит модельную ситуацию, в которой может оказаться любой человек:

Представь себе... кого бы?
 Ну, хоть меня – немного помоложе;
 Влюбленного...
 ... с другом – хоть с тобой, –
 Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
 Незапный мрак...

Суть картины, набросанной Моцартом, состоит в том, что Творец отнимает жизнь в тот самый момент, когда человек счастлив. Имеет ли он

право на это? Разум не может с этим примириться. В Сцене II появляется мрачный Моцарт. Он рассказывает другу о своем смятении: смерть гонится за ним. Ситуация из абстрактной стала конкретной, личной, и решать ее Моцарт должен был всерьез. Играя, он замечает, что Сальери плачет, и принимает его слезы за слезы сочувствия и преклонения перед глубиной драматизма, внутренней борьбы, сомнений и страдания, испытанных им, создателем Реквиема. И тогда уже он открыто развивает тему Божественного произвола, тему «неравенства»:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Моцарт решает спор в пользу «Единого прекрасного», Бога. Создатель – хозяин в своем доме, даже если и отнимает самый главный свой дар – жизнь.

Вернемся еще раз к словам Сальери:

...Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!

Читатель однозначно понимает, что Сальери говорит о себе, утверждает в правильности своего ужасного решения и действия – отравления Моцарта. Естественно, что Моцарт обманулся в трактовке слез Сальери, но именно это согласие с убийственным признанием Сальери оголяет авторское решение. Пушкин строит текст так, что слова об исполненном долге

принадлежат Моцарту в той же степени, что и Сальери. А это значит, что оба они прошли через мучительную внутреннюю борьбу, через преодоление глубоких сомнений. В душах обоих шла борьба темных и светлых сил, добра и зла, божественного с демоническим. Оба они сделали выбор, но решения их полярно различны.

Художественное исследование сюжета Моцарта и Сальери подтвердило обнаружившуюся в «Скупом рыцаре» зависимость между этикой и природой высших ценностей нравственного мира человека, в данном случае – Искусства. Устраненное в «Скупом рыцаре» «небо» вновь обрело онтологический статус.

* * *

Исследователями «маленьких трагедий» не раз отмечалась чисто теоретическая трудность анализа «Моцарта и Сальери». Эта пьеса сильнее других сохраняет связь с полновесной трагедией, но, проецируя на нее понятие трагического, следовало бы трагическим героем признать Сальери. Он добивается своей цели, действует, Моцарт – нет. У Моцарта должна быть своя «тяжесть», уравнивающая его по внутреннему драматизму с Сальери.

При закономерности постановки вопроса, поиск его решения породил весьма странные трактовки. Различаясь в деталях, в них варьируется одна и та же идея – героического самоубийства Моцарта. На поэтическом языке она выражена Ф.Искандером³⁹:

Вино отравлено. **Об этом Моцарт знал.**
 Но думал об иной потере. <...>
 Вино отравлено. А Моцарт медлил, ждал,
 Но не пронзила горькая услада,
 Раскаянья рыдающий хорал...
 Тогда тем боле выпить надо.

³⁹ Лит. газета от 23 мая 1984 г.

Версия открытого отравления получила продолжение. Проследим за логикой, предлагаемой в работе Н.В.Беляк и М.Н.Виролайнен. Исследователи приходят к выводу, что сюжет пьесы заключается в том, что Моцарт всем, им совершаемым (и поведением, и музыкой), провоцирует Сальери на убийственный поступок⁴⁰. Занятый мыслью о внезапной смерти, Моцарт беспрестанно о ней говорит и «догадывается», что «черным человеком» является Сальери. За этой провокацией следует вторая, роковая – высказанное в виде вопроса утверждение, что «гений и злодейство – две вещи несовместные». Тут уж терпение Сальери лопаается, и со словами «Ты думаешь?» он всыпает яд в стакан Моцарта. Тем самым он предлагает Моцарту подтвердить истинность своих слов: «если Моцарт дрогнет и побоится выпить – значит, сам он не до конца уверен, что последняя и высшая правда заключена в его словах. И Моцарт отвечает Сальери, действуя по закону *категорического императива*, доказывая невозможность очевидного». Моцарт пьет «не как наивное и страдательное лицо, но как трагический герой, совершающий в высшей степени сознательный поступок»⁴¹.

В построениях Н.В.Беляк и М.Н.Виролайнен мы выделили курсивом ссылку на «закон категорического императива». Дело в том, что кантовское учение о категорическом императиве категорически же исключает версию самоубийственного поведения Моцарта.

Рассмотрение казуса самоубийства Кант дает на первой же странице своего «Этического учения о началах». Самоубийство осуждается как порок, поскольку «уничтожать в своем лице субъект нравственности – это то же самое, что искоренять в этом мире нравственность в самом ее существовании», а «распоряжаться собой просто как средством для любой цели – значит унижать достоинство человечества в своем лице»⁴². Можно принять или не принять эти доводы, но, пользуясь кантовским термином, нельзя забывать, что

⁴⁰ Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет. // Пушкин. Исследования и материалы XV. – Л., Наука. 1995. – С. 116.

⁴¹ Там же. С. 120.

⁴² Кант И. Об обязанностях по отношению к самому себе вообще. // Кант И. П. с.с. Т.4(2). С. 360.

нравственный императив выводится Кантом из свободы, и в основу его заложена совесть. Как Моцарт должен был поступить, если ему предлагается доказать ценою жизни верность своего утверждения несовместимости гения и злодейства? По Канту, согласно максиме, которая в то же время может иметь силу всеобщего закона. Можно ли помыслить самоубийство как всеобщий нравственный закон? Едва ли.

Чрезвычайно важно именно в философском смысле, что в работе Н.В.Беляк и М.Н.Виролайнен не фигурирует понятие совести. Не существует и смерть как онтологическая проблема, хотя авторы видят главный идейный конфликт трагедии в противопоставлении правды земной и небесной, а Моцарт «утверждает некоторую правду как высшую и несомненную истину»⁴³. Эта «некоторая» высшая истина, коль скоро она сопряжена с Небом, должна быть названа Богом. Но религиозные понятия тоже выведены за скобки. Моцарт, в глазах авторов, «постоянно сомневается и в собственном праве на утверждение, и в собственной субъективной правоте, а потому постоянно стремится найти поддержку в другом, в собеседнике, в мире»⁴⁴.

Внушает ли сочувствие такой герой? Едва ли, в особенности на контрасте с куда более симпатичным Сальери. Вопрос о совести этого героя тоже не ставится, но в кратких словах формулируется авторская концепция героя: система доказательств, приводимых Сальери, утверждает почти юридическое его *право* на устранение Моцарта и его индивидуальную *правоту*. Есть право и правота, третьего – высшей *правды* – не дано»⁴⁵ (курсив авторов – А.Б.).

Схему Н.В.Беляк и М.Н.Виролайнен усовершенствовал Ю.Н.Чумаков. По его мнению, Сальери замыслил двойное самоубийство: он намеревался допить отравленное вино, не ожидая, что Моцарт осушит весь кубок.

Проблема Моцарта подлежит обсуждению, но оно едва ли сможет стать плодотворным, пока остается скомпрометированной репутация трансцендент-

⁴³ Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет». С.112.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

ного бытия. О том, что версия открытого отравления связана именно с этой стороной современной духовной ситуации, можно было бы говорить осторожнее, если бы не внес ясность сам автор варианта «двойного самоубийства». Отвечая в книге (в разделе примечаний) на критику И.Роднянской, Ю.Н.Чумаков пояснил онтологический подтекст предложенной им концепции: «хотелось найти объяснение «вечному сценарию» самоистребления культуры, так как вне признания какой-то целесообразности, посюсторонней или метафизической – скажем, необходимости «строительных жертв» – жизнь приобретает характер абсурдного недоразумения»⁴⁶. Замена Провидения на какую-либо другую красивую идею действительно открывает широкие возможности для поступка. Но исследованием результата такой подмены и занят Пушкин в «Моцарте и Сальери». А для анализа совершенно безразлично, что ставится в центр «альтернативной религии»: Искусство или Строительная жертва.

Философами, занимавшимися проблемой «богоутраты» и сопряженной с нею «смыслоутраты», давно замечено, что много раньше экзистенциалистов она была поставлена Пушкиным в «Моцарте и Сальери». По мнению Ю.Давыдова, «Пушкин, пользуясь современным словоупотреблением, «задал парадигму» решения вопроса о том, есть ли «высшая правда» или ее нет». Как философу Ю.Давыдову очевидна и чисто теоретическая постановка задачи Пушкиным, и ее философский фон: «отныне он, Сальери, хочет единолично, без оглядки на молчаливые небеса, решать, *что* есть истина, а *что* – ложь, что следует считать добром, а что злом, предписывая свое решение «другому». Причем это предписываемое им решение <...> подается не более и не менее как *принцип всеобщего законодательства*, на основании которого Сальери будет казнить или миловать “другого”»⁴⁷ (курсив автора – А.Б.). Выделив курсивом один из важнейших кантовских философских обертонов пушкинской пьесы, Ю.Давыдов, однако, слишком быстро сблизил ее с проблематикой Досто-

⁴⁶ Чумаков Ю. Стихотворная поэтика Пушкина. – С-Пб.: Государственный Пушкинский Театральный центр. 1999. С. 303.

⁴⁷ Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия (проблемы нравственной философии). – М.: Молодая гвардия. 1982. – С. 74.

евского и Ницше. Этот ход упрощает дело, ведь Сальери отстаивает справедливость. Обладает ли человеческая справедливость специфическим признаком всеобщности? Кажется, да. Если да, то Сальери прав. В чем же его ошибка?

Свой ответ, уже прямо апеллируя к Канту, предложила М.Косталевская. «Можно сказать, что Сальери попадает в тиски второй антиномии Канта: свободы и необходимости («Разум дает законы, которые суть императивы, то есть объективные *законы свободы*, и указывают, что должно происходить»). В детерминированном же сознании Сальери свободе нет места»⁴⁸ (курсив М.Косталевской. – А.Б.). С этим трудно согласиться. Отмечая, что детерминированностью сознания Сальери обязан рационализму эпохи Просвещения, М.Косталевская не договаривает, что сама идея веры в разум и диктуемые им законы выдвинута той самой философией, которой XVIII век дал свое имя. Кант ее не отменял, а отрефлектировал. Он утверждал свободу в опоре на собственный рассудок, ибо это свобода, присущая самому человеку. Более того, Кант настаивал на том, что человек должен иметь мужество пользоваться своим умом, без руководства со стороны кого-либо другого, даже господ Бога. В свободе источник самого противопоставления божьей и человеческой справедливости – центрального тезиса Сальери.

Второй довод исследовательницы состоит в утверждении, что «в сознании Сальери этика и эстетика разорваны, они принадлежат к разным системам мышления»⁴⁹. Но ведь и Кант утверждал, что эстетика не имеет никакого отношения к миру нравственности.

Третий довод: Для Моцарта «понятия гения и злодейства *несовместимы по свободному выбору*»⁵⁰ (курсив автора – А.Б.). То есть Моцарт так же «свободно» мог выбрать и «совместимость» добра со злом. Таких фантазий Кант себе не позволял.

⁴⁸ Косталевская М. Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист II. – М. Наследие. 1996. – С. 54.

⁴⁹ Косталевская М. Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери»). С. 52.

⁵⁰ Там же. С. 54.

Работе М.Косталевской следует отдать должное как попытке взгляда на пушкинскую проблематику с точки зрения Канта. Она привлекла внимание к тому моменту, что понятие «гений» подразумевает творческую личность, ориентированную на создание эстетических ценностей, а конфликт пьесы принадлежит сфере этической. Но надо сказать и то, что на трактовке пьесы самым негативным образом сказалась непроработанность кантовской темы в пушкинистике. Разобраться с эстетикой и этикой, конечно, необходимо, и мы начнем с самых простых вопросов, которые надо было задать гораздо раньше.

* * *

Почему Пушкин сделал Моцарта «гулякой праздным»? Для темы «зависти» или «дара» это абсолютно не нужно. Почему подчеркнул в Сальери черты искушенного в науке ученого, способного бросить «все, что так любил, чему так жарко верил» и безропотно последовать за тем, кто открывает «новы тайны» музыки («великим Глюком»)? Использованная легенда никаких указаний для наделения героев выбранными Пушкиным характеристиками не дает. Ее дает Кант. Именно он строго разделил искусство и науку и подробно обосновал, что о гении можно говорить только в пределах искусства, но не науки. В науке, по Канту, может быть великий ум, но не гений, ибо наука основана на подражании и пользе. Сделанное, например, Ньютоном можно повторить (по его же трудам) и продвигаться дальше в познании природы, а произведение гения нельзя повторить, нельзя научиться вдохновенно сочинять стихи, несмотря на все предписания и образцы. Отсюда и утверждение Канта, что гений – «баловень природы, и его следует рассматривать как редкое явление» (V, 335). Тому, что Пушкин сделал своих героев музыкантами (а не поэтами или живописцами), соответствуют у Канта рассуждения о музыке как языке, который «может математически быть подведен под определенные правила» (V, 347). Сальери, разывая музыку как труп, не учел того, что «в возбуждении и в душевном

волнении, порождаемом музыкой, математика не принимает, конечно, ни малейшего участия» (V, 348).

Эстетика выводится Кантом из чувства удовольствия, которое, помимо прочего, состоит и в поощрении всей жизнедеятельности человека. Поэтому, в частности, важно заметить пушкинский акцент на *веселости* Моцарта (в противоположность Сальери) и на логичности в кантовском смысле выражений Моцарта «угостить искусством», «угостить шуткой». «*Веселость*, – пишет Кант, – можно причислить к тому, что, ободряя нас, сродни с удовольствием от смеха и относится к оригинальности духа» (V, 355, курсив Канта – *А.Б.*).

Оригинальностью духа Моцарта порождена и его «славная шутка» – приглашение к Сальери слепого музыканта. (Старик играет «что-нибудь из Моцарта». Сальери взбешен, Моцарт хохочет).

Принято считать, что Моцарт смеется над плохой игрой бездарного скрипача (С.Бонди). Но отнестись к образу старика сочувственно обязывает простая ассоциация с Гомером – «первый в мире поэт был слеп и нищий» (Батюшков). Интересна в этом отношении трактовка образа слепого и нищего музыканта у Баратынского:

Бедный старец! Слышу чувство
 В сильной песне <...>
 Опрокинь же свой треножник!
 Ты избранник: не художник!
 Попеченья гений твой
 Да отложит в здешнем мире:
 Там, быть может, в горном клире,
 Звучен будет голос твой!»

С точки зрения «дольнего и горнего» миров, Старик играет по-своему хорошо, но и как-то искажая произведение в присутствии автора, создателя. Соль шутки в том, что Моцарт в старике увидел... себя. Он, Моцарт, так же

несовершенен перед лицом Создателя, так же искажает божественную музыку, как старик – его, Моцарта, творение. Увидев себя в старике, он увидел и то, как смешна претензия на гениальность с точки зрения «горного мира».

Итак, своей наивностью слепой скрипач проявляет относительность суждений о гении. Источник шутки Моцарта – в понимании *наивности*, далеко не совпадающем с обиходным. В разборах «Моцарта и Сальери» эпитеты *наивный, простодушный, чистосердечный* обычно применяются по отношению к Моцарту. Кант, можно полагать, был бы немало удивлен. По его представлениям, наивность «есть вспышка первоначальной естественной для человечества искренности против искусства притворяться, ставшего второй натурой» (V, 354). Наша усложненная интерпретация шутки Моцарта вполне коррелирует с рассуждениями Канта, который, развивая свою мысль, пишет: «То, что прекрасная, но обманчивая видимость, которая обычно имеет в нашем суждении столь большое значение, внезапно превращается здесь (в наивности) **в ничто** и что в нас самих как бы обнажается притворщик, вызывает душевное волнение. <...> Но то, что нечто, бесконечно лучшее, чем все усвоенные привычки, а именно чистота образа мыслей <...> все же не совсем исчезла в человеческой природе, примешивает к этой игре способности суждения серьезность и глубокое уважение» (V, 355). Моцарт и почувствовал это «превращение в ничто». Добавим к этому, имея в виду уже расхожие характеристики Моцарта, что «с наивностью нельзя смешивать чистосердечную простоту, которая только потому не портит природу, что она ничего не понимает в искусстве обращения с людьми» (V, 355).

Самое парадоксальное, что следует из кантовской дихотомии гения и таланта, это то, что Сальери тоже дан Богом музыкальный дар. Об этом и твердит все время Моцарт, уравнивая себя с Сальери («гений, как ты да я»). Дело не столько в даре, сколько в том, что Сальери, понимая «разумную» сторону искусства (необходимость образования, труда и т.п.), не понимает чувственной природы искусства. Это противоречие между даром и

эстетическим чувством приводит в конце пьесы к трагическому прозрению Сальери.

Мир Сальери рушится. Ретроспективно причину краха можно бы усмотреть в пробуждении совести Сальери:

...ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные.

Но в пушкинском окончании пьесы резко выдвинута на первый план другая мотивировка:

...Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Казалось бы, Пушкин сам указывает на миф о Буонаротти, но самое главное заключено не в мифе (содержание которого легко найти у того же Карамзина⁵¹), а в том, почему Сальери изменил свое отношение к мифу. Миф был его опорой и «вдруг» превратился в «домыслы бессмысленной толпы». Толпа, как бы к ней ни относиться, все же о заповеди «не убий» хорошо знает и в меру сил своих ей следует. Дело не в этике. Композитор Сальери мог назвать толпу «бессмысленной» только в смысле некомпетентности ее в искусстве. Стало быть, настоящую «цитату» надо искать в эстетике и из нее понять, почему «гений» Буонаротти не мог ради искусства снять кожу с натурщика.

Вопреки историческим фактам, Пушкин сделал Буонаротти «создателем Ватикана». Ватикан – архитектурный и живописный комплекс – не мог быть создан одним человеком. В пушкинском тексте он выступает как метафора *прекрасного*. Поклонение красоте – общее место романтической эстетики. Но в ней напрасно было бы искать ответ на интересующий нас вопрос.

⁵¹ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. С. 53.

Шеллинг, признанный глава романтической школы, утверждал, что красота является *критерием* истины и добра, и в то же время – что **нравственность нельзя считать чем-то высшим по отношению к красоте**. Связь между красотой и нравственностью (ставшей чем-то вторичным по отношению к красоте) оказывается разорванной. Разумнее поэтому снова вернуться от Шеллинга к Канту. Так вот, Кант утверждал, что «прекрасное есть *символ* нравственно доброго» (V, 240). Отсюда следует, что красота Ватикана есть не критерий истины, а символ нравственно доброго. Это вывод, а исходное положение состоит в том, что прекрасное неотрывно от *идеала прекрасного*, который связан только с человеческой фигурой. Совершенство форм статуи коровы, созданной древнегреческим скульптором Мирона, приводит в восхищение тем, что дает «идею нормы для данного рода», но нельзя представить себе идеал коровы. «Ее изображение, – поясняет Кант, – нравится не своей красотой, а только потому, что не противоречит ни одному условию, при котором только и может быть прекрасной вещь этого рода. Здесь изображение только соответствует школьным правилам» (V, 239).

Разберем теперь пушкинский пример с Буонаротти. Легенда (в версии Карамзина) говорит, будто бы он, желая естественнее представить умирающего Спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью. При ставке на науку, умение, ремесло Сальери счел, что работа Буонаротти над картиной крестных мук Спасителя ничем не отличалась от труда Мирона над скульптурой коровы. И если он хотя бы предположил, что выражение «крестных мук» – не то же самое, что изображение *идеала мертвого тела*, то не могла не открыться ему бессмысленность и убийства, и сказок тупой толпы, и, самое главное – его убежденности в совместимости гения и злодейства.

Теперь, когда нам многое ясно в движущих силах пьесы, можно на новом витке уточнить разницу в характере внутренней работы обоих героев.

У Сальери она связана с трудностью следования моральному императиву. Его «совесть» требует исполнения долга, вытекающего из того, что он считает высшей истиной. Сальери и говорит об этом, фактически, по Канту:

«как будто тяжкий совершил я долг». Кант, однако, различал религию и культ. Культ «не есть (в отличие от религии) цель сама по себе, а имеет ценность только как средство» (IV, 2, 18). Таков случай Сальери: искусство, при всем обожествлении, оказывается средством для достижения славы. Судьба этого героя показывает, что и служение культу совместимо с требованием категорического императива.

Тот процесс, который происходит в душе Моцарта, следовало бы назвать *теодицеей* – религиозно-философским «оправданием Бога» перед лицом обвинения в таких проявлениях его воли, которые человеку представляются «злодейством». Полагая, что после сыгранного Реквиема плачущий Сальери действительно с ним согласен, Моцарт уже «открытым текстом» называет основание и жизни, и теодицеи: «единое прекрасное». Не связанные между собой непосредственно, эстетика и нравственность восходят к одному и тому же божественному источнику.

Конструкция мира Сальери лишилась своих опор. Но в этом герое осталась способность самопроверки, а следовательно, и чувство долга. Второе, что осталось – это любовь к музыке, *чувство* любви, о котором до сих пор ни в одной из пьес не было речи. Оно, чувство любви, выйдет на первый план и станет символическим центром второй части цикла. Этой пуповиной с «Моцартом и Сальери» связан «Каменный гость» с его «вечным» сюжетом, столь любимым романтиками.

2.3. «Кантовский» перелом сюжета в «Каменном госте».

Фабула «Каменного гостя» состоит в том, что в человеке, за которым была дурная слава соблазнителя и богохульника, происходит резкая перемена. Дон Гуан под именем Диего де Кальвадо знакомится с Доной Анной, объясняется в своей внезапно вспыхнувшей любви к ней и добивается свидания. Однако при повторной встрече он отказывается от заемного лица и уже как Дон Гуан убеждает Дону Анну в искренности своих чувств, заверяя, что «весь переродился». Ранее поправший добродетель

тель, теперь он смиренно перед нею преклоняется. Читатель поставлен перед дилеммой: поверить Дон Гуану или нет.

Критика разделилась на два лагеря: одни верят в перерождение Дон Гуана, другие отрицают, считая, что Дон Гуан дан Пушкиным вне развития. Спор бесплоден, ибо ведется на поле психологических толкований самопризнаний героя. С филологической точки зрения, в анализе «Каменного гостя» игнорируется главное – отход Пушкина от сюжетной основы легенды о знаменитом соблазнителе. Исследователями пьесы давно установлено, что ее литературная история оказывается как бы чужой, излишней, не проливающей никакого дополнительного света на пушкинский текст⁵². Это совершенно справедливо, так как в драме контаминированы две сюжетные схемы: одна, заданная легендой о соблазнителе, и другая, связанная с героем – антиподом соблазнителя.

Принципиальный поворот, произошедший в душе Дон Гуана, был смоделирован Пушкиным ранее на материале рыцарской эпохи. Это – «Баллада о *Рыцаре бедном, влюбленном в Деву*», или «Легенда», как называл ее сам Пушкин. Рыцарь бедный, как и Дон Гуан, «преобразился». Параллели, включая кажущуюся безбожность персонажа и явление за его душой посланца неба, вполне прозрачны. В разработке же послепереломного сюжета Пушкин опирается на традицию рыцарского поклонения Прекрасной даме. Примером подходящего романа может служить «Ивэй, или рыцарь со львом» Кретьена де Труа. В рыцарском поединке Ивэй убивает мужа красавицы Лодины. Через некоторое время он попадает во владение убитого им рыцаря, встречает саму Лодину, влюбляется и, преодолевая ее желание мести, добивается прощения и любви.

Если у соблазнителя, «импровизатора любовной песни», читатель все время подозревает игру, шельмование чувства, имеет полное право до конца пьесы не доверять ни единому его признанию, то к рыцарю отношение иное.

⁵² См. комментарий Б.Томашевского в: А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти томах. Т.7. С. 569.

Рыцарь немыслим без дамы сердца. Служением даме оправдана его жизнь, героическое и нравственное ее напряжение. В силу этих данных, версия «преображения» получает существенные преимущества по сравнению с версией «классического», т.е. не подвластного изменениям соблазителя.

Превращение Диего де Кальвадо в Дон Гуана происходит между первой и второй встречами с Доной Анной. Их разделяет сцена приглашения Дон Гуаном статуи Командора «притти... и стать у двери на часах». Кивок статуи играет ту же роль, что «черный человек» пьесы о Зависти – вводит тему смерти. В «Моцарте и Сальери» смерть как проблема существует для Моцарта (он пишет Requiem) и не существует для разумного Сальери («что за страх ребячий»). В «Каменном госте» полярность мироотношений совмещена в сознании одного персонажа. В кивке статуи, в осознании смерти как проблемы заключен исходный импульс «преображения». Соответственно, и финальное явление Командора несет двойную смысловую нагрузку.

Проблематика «Каменного гостя» существует лишь в определенном духовном пространстве. В измерении, лишенном «вертикали», исчезает (как недостойное внимания) центральное событие, распадается сюжет, т.е. органическая связь с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что – его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового⁵³. Бессюжетность «Каменного гостя» не побоялся признать Г.А.Гуковский. На его взгляд, «весь смысл этого драматического этюда обусловлен тем, что в нем воплощен «дух» Возрождения. Важна самая атмосфера жизни, нравов эпохи, историческая среда»⁵⁴. Не принимая тезиса об экспериментальности, выделим интуицию ученого о связи пушкинской пьесы с эпохой Возрождения. Человека этой эпохи отличает свойство, которое должно быть учтено при попытках понять пушкинского героя: «Резкие противоречия и переходы из одной крайности в другую проявляются в религиозной жизни

¹⁹ Разговоры Пушкина. (Репринт. воспроизведение изд. 1929 г). – М. Политиздат. 1991. – С. 137.

⁵³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста – М.: Искусство. 1970. – С. 283.

⁵⁴ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 302.

немногих образованных людей в той же степени, что и у невежественной толпы. Религиозное озарение всегда приходит как внезапное потрясение, и всегда это – ослабленное повторение того, что пережил Франциск Ассизский, когда вдруг ощутил слова Евангелия как приказ, который обращен к нему лично»⁵⁵. Нечто подобное произойдет и с Дон Гуаном. Но его реальное время существования – не XVI, а XIX век, век Пушкина. Случившееся с Гуаном должно вытекать из возможностей человека, стоящего в просвещении наравне со своим веком.

Дон Жуан легенды – типичный *libertin*, освободивший свой разум и влечения от оков морали и религии. Автору «Севильского озорника» Тирсо де Молина порча нравов представлялась злом столь сильным, что он решил передоверить его искоренение Небу⁵⁶. Проблематика «неба» из «Моцарта и Сальери» переходит в «Каменного гостя». В пушкинские времена эта тематика была неразрывно связана с именем Вольтера, благодаря которому Просвещение довело критику церкви до разрыва с религией. К ней же ведет и «избыточная информация» о герое третьей пьесы.

Дон Гуан узнает от монаха, что Дона Анна каждый день приезжает на могилу мужа, никого не видит. «И недурна?», – интересуется он. Не только недурна, но соблазнительно красива. И что же Дон Гуан? – «Я с нею бы хотел поговорить». Всего лишь! У Тирсо де Молина Дон Жуан проникает в дом Доны Анны ночью, как вор, любовная атака идет без предупреждения. «Поговорить» с женщиной, хранящей верность умершему мужу, хотел Задиг, герой повести Вольтера. Задиг считал, что необходим закон, обязывающий опечаленную вдову поговорить хоть час с молодым человеком. Он быстро выяснил, что выданная замуж не по своей воле аравитянка нисколько не любила своего мужа. У Пушкина Дона Анна тоже не по любви вышла замуж («мать моя // Велела мне дать руку Дон Альвару»). Задиг долго говорил с

⁵⁵ Хейзинга Й. Осень средневековья. – М.: Наука. 1988. – С. 193.

⁵⁶ Томашевский Н. Традиция и новизна (Заметки о литературе Италии и Испании) – М.: Худ. лит. 1981. – С. 214.

аравитянской, «стараясь внушить ей хоть немного любви к жизни». Таков же внешний план пушкинской пьесы: разговор героя с вдовой, похоронившей себя заживо в доме супруга. Она не решалась разбить домашнюю тюрьму, ибо, говоря словами Вольтера, не знала, что это возможно: не знала, что человек свободен, и закон, освященный временем, не имеет права эту свободу ограничивать. Самоустранение женщины из жизни во имя долга верности – противно разуму.

Пушкин сделал Дону Анну не дочерью, а вдовой старика, привел Гуана в монастырь, где тот и знакомится с предметом интереса, а саму Дону Анну заставляет беспокоиться за жизнь Гуана (в ее доме): «здесь узнать могли бы вас, // И ваша смерть была бы неизбежна». У Вольтера в повести «Кози-Санкта. Малое зло ради великого блага»⁵⁷. рассказывается о красавице, которую выдали замуж за старика, «не лишенного ума, но сухого, насмешливого и довольно злобного». Кози-Санкта, подобно Доне Анне, относилась к себе как к собственности мужа-господина. В девушку влюбляется молодой человек. Добиваясь своего, он переоделся в монаха, но все же был узнан в доме девицы и убит.

Сказанного достаточно, чтобы увидеть в «первом» Дон Гуане (Дон Диего) наследника Барона и Сальери, т.е. человека, сформированного той же интеллектуальной атмосферой. Модель поведения Гуана основана на десакрализации мира, произведенной философией XVIII века. Из этого же века пришел взгляд на человека как на «машину» (Ламетри) или куклу («А женщины? <...> В них жизни нет, все куклы восковые»). Душа, любовь, сострадание – все это предрассудки. Убийство – не проблема, как и любовь «при мертвом» (Лаура об убитом Дон Карлосе – «Куда я выброшу его»). Жизнь потеряла координату времени, оно сжалось в точку, в мгновение («Теперь – люблю тебя»).

⁵⁷ Цитаты приведены по изданию: Вольтер. Философские повести. Орлеанская девственница. – Л. Худ. лит. 1988.

Смех Вольтера, точнее, философов XVIII века, любимым оружием которых были «ирония, холодная и осторожная, и насмешка, бешеная и площадная», является существенным ингредиентом контекста пушкинской пьесы. Это – не пушкинский смех, но Пушкин через него прошел, увидел его силу, разрушительную для «высоких чувств, драгоценных человечеству», но вместе с тем и несводимость его к служению «духу исследования и порицания». В нем есть как отталкивающее, так и нечто глубоко позитивное, что читатель чувствует по эмоциональной симпатии к Дон Гуану.

Просвещенный разум изгнал чудесное из драматургии. Пушкин же апеллирует именно к чудесному. Центральную роль в пьесе играет кивок статуи. В возможности невозможного удостоверяется сам Дон Гуан – статуя кивает в ответ на его вызов. Эта мизансцена вводит в пьесу типично романтический мотив «двоемирия», уравнивающего в правах реальное с ирреальным. По этому признаку пьеса могла быть отнесена к произведениям романтической типологии. Такое решение, однако, не находит себе поддержки: никакого действия в ирреальном мире не происходит, отношения Дон Гуана с Донной Анной развиваются безотносительно к потусторонним силам. Поэтому мотивировка «чуда» может быть почерпнута только из материала «этого» мира. Век, открывший для себя Шекспира, должен был искать какого-то объяснения призракам, ведьмам и духам шекспировских трагедий. Госпожа де Сталь, например, видела в «Макбете» «не что иное, как ожившие призраки, роящиеся в воображении героя. Это не безжизненные мифологические божества, вмешивающиеся в дела людей и якобы диктующие им свою волю, – это воплощенные грезы человека, волнуемого бурными страстями»⁵⁸. Позже, по существу, ту же мысль выскажет Гегель, рассматривая явление духа Гамлету как «объективную форму внутренних предчувствий самого Гамлета»⁵⁹. Тогда

⁵⁸ де Сталь Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями – М.: Искусство. 1989. – С. 198-199.

⁵⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. – М.: Искусство. 1968. Т. 1. – С. 239.

кивок статуи в пушкинской пьесе может быть понят как сценическое воплощение скрытого в душе героя состязания двух противоположных устремлений.

«Чудо» происходит не вне, а внутри человека. Пушкин, мы склонны думать, тонко чувствовал то специфическое качество человека Нового времени, которое, говоря современным языком, превратило средневекового «индивида» в суверенную личность – способность принимать решения из себя и действовать согласно собственному свободному внутреннему решению. На глубинную связь коллизии пушкинского «Каменного гостя» с феноменом европейской личности указал Л.М.Баткин: «Мы одновременно осуждаем, содрогаемся и ...восхищаемся его (Пушкина) Дон Жуаном. Мораль, безусловно, на стороне Командора. Но мы почему-то вслед за шекспировски-объективным поэтом не торопимся сочувствовать ожившему истукану, смутно угадывая в донжуановской готовности к ужасному самоутверждению, к своеволию искренней, хотя и сиюминутной страсти, лишь подогреваемой угрозами бездны и смерти, лишь преломляющей гораздо более глубокую страсть *личного вызова* потусторонним, загадочным, *высшим силам* не то Неба, не то замогильного тлена, – угадывая во всем этом нравственную ценность – да, как ни странно! – или, во всяком случае, необходимый *источник* нравственности и вообще *любого подлинного человеческого решения* (как его понимает Новое время), *источник* нравственности и безнравственности тоже»⁶⁰ (курсив автора – А.Б.).

Подчеркнем важный для наших рассуждений момент: свобода личности, осознание ею своего «беззакония» не предопределяет однозначно направленность воли человека (к нравственности или безнравственности). Он открыт к воздействию различных жизненных сил и способен не только упорствовать в следовании по одному из направлений, но потенциально даже кардинально изменить нравственные ориентиры. Поэтому, соглашаясь

⁶⁰ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности – М.: Наука. 1989. – С. 268.

с утверждением Баткина, все же заметим, что оно относится к пушкинскому Дон Гуану в той же мере, что и к Дон Жуану легенды, т.е. вообще к типу Дон Жуана. Особенность пушкинского решения в обработке сюжета в том и состоит, что энергия волевого акта Дон Гуана востребована для утверждения истины, обратной той, верность которой прославила «классического» Дон Жуана.

Такой поворот определялся, по-видимому, общим умонастроением времени – переосмыслением просветительской картины мира. Ужасы Французской революции были свежи в памяти. Безнравственность человека уже не уравнивалась притягательностью антицерковного бунта. Наоборот, возвращение к религии, очищенной от фанатизма и неоправданных притязаний церкви на тотальное руководство человеческой деятельностью, рассматривалось как равноценный, если не единственный путь к восстановлению нравственного и духовного достоинства человека.

Тенденция к переоценке ценностей отразилась и на интерпретации легенды об испанском нечестивце. Скрытый в легенде о соблазнителе потенциал преобразования был замечен не только Пушкиным. Свои варианты его обработки дали Э.Т.А.Гофман (в новелле «Дон Жуан») и П.Мериме (в новелле «Души чистилища»).

В новелле Гофмана Дон Жуан представлен высшей натурой. Через чувственные наслаждения он стремится к идеалу, но приходит к разочарованию в себе и в людях. Последний его порыв – любовь к Доне Анне. Она самим небом была предназначена к тому, чтобы спасти Дон Жуана, подвести его к признанию божественной природы человека, к преодолению отчаяния. Сходные по замыслу произведения Гофмана и Пушкина различны по решению. В каждой из них герои стоят перед проблемой самоопределения по отношению к рукотворному и нерукотворному миру. Но логика характера персонажа новеллы Гофмана исключала приход к вере современного человека даже при сильном стремлении к надчеловеческому идеалу. Порыв героя остается безрезультатным. Пушкинский же Дон Гуан

способен взлететь над барьером, перед которым гофмановский герой пасует. Реакция Дон Гуана на ирреальное (кивок статуи) продиктована не слабостью, а силой, преодолением «беззаконья своего».

Близкий по духу Пушкину, Проспер Мериме в 1834 году тоже обращается к проблеме Дон Жуана. Он, подобно Пушкину, отказался от традиции неисправимого грешника – ведет своего героя к возврату на путь истинной веры. Молодой человек втягивается в распутную жизнь, совершает несколько убийств, соблазнений и, наконец, ему остается только бросить вызов самому Богу. Он решается обольстить монашенку и преуспевает в этом. Возвратившись домой, он видит в алькове картину с изображением мук чистилища. Кошмарные видения преследуют его, он теряет сознание, а придя в себя, исповедуется, уходит в монастырь, где проводит время в смирении и покаянии⁶¹. Идея преобразования является конечной целью П.Мериме. Но его новелла основана на ломке характера, полном душевном крахе и столь же полном возвращении страдальца в лоно церкви. Покаянием героя обесценивалось все то положительное, что внесло Просвещение в человеческий мир. Автору нечего было добавить к традиционным историям о раскаянии грешника.

Как видно по этим обработкам легенды, оба писателя не видели путей к «преобразению» – синтезу разума и веры. Оба варианта свидетельствовали с разных сторон о слабости волевого начала в человеке. Пушкин, очевидно, расценивал его иначе. Совершающийся в душе человека как следствие его внутренней жизни акт приятия веры не менее вероятен, чем отказ. Он является выражением первой из свобод – свободы совести.

В художественном мире пьесы отказ от себя прежнего, внутреннее обновление есть факт духовной биографии самого Дон Гуана, не ведомый никому другому. Герой, подобно Годунову, Барону и Сальери уверен в своем решении, быть может, и ошибочном. Во всех предыдущих драматических произведениях спор разных жизненных позиций получал оценку в ходе самого

⁶¹ Фрестье Ж. Проспер Мериме. – М.: Радуга. 1987. – С. 65-66.

действия через привлечение «независимого» персонажа. Почти лишний в «Борисе Годунове» (Юродивый), этот «третейский судья» выдвигается в первый ряд действующих лиц в «Скупом рыцаре» (Герцог), служит «пробным камнем» человечности в «Моцарте и Сальери» (скрипач). В «Каменном госте» такой фигурой является Дона Анна. Будучи главной в реестре действующих лиц, она «лишняя» с точки зрения драмы сознания главного героя. Любовь к ней обретает особый смысл вместе с «преображением» Дон Гуана. Без этого она была бы всего лишь пополнением коллекции его побед. И любовь, и преобразование принадлежат Дон Гуану, от Доны Анны зависит только одно: поверить или не поверить ему, простить или не простить.

О любви Дон Гуана к Доне Анне высказано много догадок, основанных на психологических соображениях, не учитывающих «вертикали», дистанции, предполагаемой отношениями рыцарь – дама. Заметим, как невольную авторскую подсказку, что Пушкин, перебеляя черновик, старательно исправил все «ты» в речах Гуана к Доне Анне на «вы». След «рыцарского айсберга» остался в реплике Доны Анны о Командоре – «не принял бы к себе влюбленной дамы» (Дона Анна чувствует себя дамой, беседующей с рыцарем).

«Прекраснейшие дамы слабы» – не без легкой иронии, но и радуясь за судьбу своего героя, писал Кретьен де Труа. А вот Дону Анну называли и легкомысленной, и фривольной, и «католической дэвоткой» (по выражению А.Ахматовой) и т.п. Оправдание Доны Анны тоже извлекается из глубин женской психики. В общем, критика едина в том, что слабость – основной порок пушкинской героини. Это единомыслие свидетельствует о том, что Пушкин сумел заставить заметить самое главное в Доне Анне – слабость. Именно она важна Пушкину, только с обратным знаком – не как порок, а как достоинство.

Линия «слабости» раскрывается в разных аспектах. Самый первый довод моралисту дает легкая уступчивость Доны Анны. Дон Гуан легко добивается свидания, на что следует тяжелый вздох Лепорелло: «О вдовы!

все вы таковы». Но Дон Гуан в восторге. Он знает этикет слоя, к которому принадлежит Дона Анна: она не должна была позволить незнакомцу говорить с собой. От натиска Гуана она находит приемлемый выход:

...Если вы клянётесь
Хранить ко мне такое ж уваженье,
Я вас приму...

Подтекст ее речи можно передать словами героини средневекового романа: «Я не знала вас и никогда не видела до того, как однажды увидела здесь. И если вы осмеливаетесь говорить со мной о любви, это значит, что вы принимаете меня за дурочку»⁶². Скрытая отповедь прорывается более резко, когда Гуан медлит с уходом: «Подите ж прочь». Дона Анна совсем не дурочка.

Дон Гуан заводит с нею разговор о «мертвом счастливице». Поворота, который Дона Анна дала его словам, Дон Гуан совсем не ожидал:

... Полюбив меня,
Вы предо мной и перед небом правы.

Из слов Доны Анны следует, что смерть мужа – это ее трагедия, но не человека, который ее полюбил.

«Легкие мысли» усматривают в бесхитростности, с которой она рассказывает о прошлом; в том, что не противится обаянию «соблазнителя», «страх как любопытна» к его тайне. Но уже после раскрытия тайны Дон Гуан будет снова поражен и восхищен Доной Анной, побочным смыслом употребленного ею слова «неосторожный».

И вы о жизни бедного Гуана
Заботитесь! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна ?

Она сумела перебороть ненависть.

⁶² Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. – М.: Наука. 1976. – С. 329.

Считается, что ни в окончательном тексте, ни в черновиках «Каменного гостя» не объяснена причина дуэли Дон Гуана с Командором. Так ли это? Гуан знал, что Командор ревнив и держал жену взаперти. Знал и то, что тот был «горд и смел – дух имел суровый». Пушкин очень экономен в словах, а слово «суровый» появляется в тексте дважды при сходных обстоятельствах. Первый раз – при воспоминаниях об Инезе: «Муж у нее был негодяй суровый». Из-за этой суровости погибла Инеза. Тот же дух суровости у мрачного гостя Лауры – Дон Карлоса. Дон Карлос и монах бранят Гуана в одних и тех же выражениях. У суровости Командора, Дон Карлоса и монаха один и тот же источник – представление о правильной жизни как уходе из мира, от мирской скверны, мирских развлечений, отвлекающих человека от покаяния в греховности, от приготовления себя к жизни вечной. Все они ведут «священную войну» с Дон Гуаном. Обратная сторона этой суровости – нравственная неподвижность. Из этой команды никто не может ни заметить, ни признать перемену, произошедшую в Дон Гуане.

На этом фоне «слабость» Доны Анны проявляется как порождающая сила жизни, противостоящая «суровости». Дона Анна простила Дон Гуана и тем самым поддержала его не только в раскаянии, но и в том, что было для нее новым – в радостном отношении к миру.

Это отношение порождено Возрождением. «Слабость» была признана достоинством в век «Декамерона». Относительно эстетики века Л.Е.Пинский заметил: «ранний Ренессанс в литературе (и искусстве) как будто даже сознательно сохраняет за своими персонажами известную слабость, как условие *человечности* и реализма»⁶³ (курсив автора – А.Б.). Создатель «Декамерона» адресовался именно к дамской аудитории, обособленной от обычного мужского общества⁶⁴. Женщины оказываются более свободны, чем мужчины, из-за замкнутости жизни и особого «человеческого естества дам». Боккаччио

⁶³ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. – М.: ГИХЛ. 1961. – С. 24.

⁶⁴ Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. – М.: Наука. 1982. – С. 102.

обращается к дамам потому (Р.И.Хлодовский особенно акцентировал этот момент), что «именно у них его гуманное и по новому свободное слово может встретить наибольшее понимание и столь необходимую ему *общественную поддержку*»⁶⁵ (курсив автора – А.Б.).

В этой поддержке (сопряженной с феноменом красоты) и заключена роль Доны Анны, «обособленной» (волею Пушкина) от мужского общества. В слабости Доны Анны – надежда Дон Гуана. В его саморазоблачении перед нею очень силен момент исповедальности, признанья в «зле на совести усталой». Дона Анна, для которой Дон Гуан был извергом, злодеем, дьяволом, может за дьявольским увидеть человеческое.

* * *

Для современного человека слово «преображение» настолько прочно вписано в словарь религиозной терминологии, что его использование в рационалистическом контексте представляется едва ли допустимым. Но это ощущение (или точка зрения) не исторично, если под историчностью понимать требование соотнесения исследования художественного произведения с языком и выражаемым им понятиями, органичными времени создания данного текста. О преображении Пушкин мог слышать не только в церкви.

Логика преобразования, победы доброго над злым в душе человека рассказана Кантом в работе «Об изначально злом в человеческой природе». Исходная точка его построений лежит в утверждении, что любой поступок – добрый или злой – является следствием применения свободы. «Если человек в моральном смысле бывает или должен быть добрым или злым, то он сам себя должен был сделать таким. И то, и другое должно быть результатом его свободного произвола; иначе и то, и другое не могло бы быть вменено ему, следовательно, он не мог бы быть ни морально добрым, ни морально злым». Нравственная концепция Канта предполагает

⁶⁵ Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. С.104.

не самоуспокоение, а постоянную самокритику. Человек знает, что является его долгом, и имеет силу бороться за его исполнение. Существенно важна вера Канта в то, что эта борьба может завершиться победой нравственного долга над иными мотивами, имеющимися в распоряжении человека. Вот ход его рассуждений: «так как падение от доброго к злему (если только вспомнить, что злое возникает из свободы) не более понятно, чем восхождение от злого к доброму, то нельзя оспаривать возможность последнего. Несмотря на отпадение, заповедь «мы **должны стать лучше**», не ослабевая, звучит в нашей душе. Следовательно, мы должны также и **мочь** сделать это» (IV, 2, 48, курсив и жирный шрифт – в оригинале – *А.Б.*). Тем самым утверждается *моральная автономия* человека: никакая принуждающая сила (государство, церковь и пр.) не имеет права вмешиваться в то, что человек обязан совершить по собственному почину и собственными силами.

Моральная автономия (реальность которой Дон Гуан доказывает силой своей шпаги) говорит лишь о возможности изменения в человеке. Для того, чтобы оно случилось, должно как-то нарушиться душевное равновесие. Сам переход от злого к доброму происходит как «*революция* в образе мыслей человека (через переход к максиме его святости); и новым человеком он может стать только через некое возрождение, как бы через новое творение (Ев. От Иоанна, III, 5; ср. с 1. Моисея, I, 2) и изменение в сердце» (IV, 2, 51, курсив Канта. – *А.Б.*).

В приведенной цитате ссылка на Библию принадлежит Канту, а не нам. Не хотелось нивелировать тот факт, что при всей строгости философского рассуждения Кант и в трактовке «революции», и в примере ее свершения апеллирует к Библии. Для светского мыслителя такой реверанс мог бы показаться слабостью. Но этот упрек нейтрализуется тем обстоятельством, что ход Канта связан с невозможностью обоснования этики из

самой этики⁶⁶. Спор с Кантом по этому вопросу приведет в последующем к нравственному нигилизму Ницше и героев Достоевского. Не вовлекаясь в эту полемику, заимствуем у Канта лишь то, что важно для понимания пушкинской пьесы – тезис о божественном происхождении моральных задатков в человеке. Хотя преображение является делом случая (у Пушкина: «Случай, Дона Анна, случай // Увлек меня»), оно лишь внезапно проявляет то, что накапливалось в душе человека. Вопрос о мотивировках или, по Канту, моральных задатках Дон Гуана волновал и Пушкина, чем обусловлено появление в пьесе сцены, которой нет ни в легенде о Дон Жуане, ни в многочисленных ее переработках: это – воспоминание Дон Гуана об Инезе. Ввиду его принципиальной важности и как «белого пятна» пьесы, и как узла, проявляющего «диалог» Пушкина с Кантом, т.е. собственно пушкинскую линию понимания «преображения» современного человека, рассмотрим этот эпизод внимательнее.

* * *

Пушкин вводит в пьесу дополнительный персонаж – Инезу. Ее нет ни в одной обработке сюжета Дон Жуана. Особое внимание обращает на себя стилистика передачи впечатления от лица Инезы: через архаизм – слово «приятность»:

...Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах. Это странно.

Ударение (двойным повтором) на «странности» впечатления отдает часть своей энергии слову «приятность», и неспроста: слово «приятность» относилось более к сфере изобразительного, нежели плотски-чувственного

⁶⁶ «Опыт удостоверяет, что область «этики как таковой», «чистой» этики - это лишь некая формальная установка, а именно установка «долга» <...> Этика не только не может обосновать факта долженствования, она сама этим фактом обоснована, всецело зависит от него». С.С.Аверинцев. См. Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М.: Наука. 1986. – С.158.

и «подразумевают взгляд на естественное через призму искусственных текстов»⁶⁷. Признание Дон Гуаном «странной приятности» лица Инезы идет от сопоставления с изображением другого лица и уже не из картины Риберы.

...мало было

В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд ... такого взгляда
Уж никогда я не встречал.

В воспоминаниях Дон Гуана об Инезе царит синий цвет. Он замечен писавшими о «маленьких трагедиях» и трактовался как мрачный, могильный, трагический. Стоит добавить, что он – знак фантастического, взаимопроникновения физического и метафизического, что близко к символике синего цвета у Жуковского – таинственной связи земного и лунного (т.е. небесного) миров. Дон Гуан говорит так, как будто уже видел «истинно прекрасное» лицо, с которым у Инезы общего, быть может, только «глаза, одни глаза». Глаза как центр изображения – характерная особенность изображения лица в иконописном каноне (символ вечной жизни). «Печальный взгляд» и «помертвелые губы» – признаки скорби. Синий цвет означает божественность. На иконах Богоматерь пишется в синем (или пурпурном) мафории.

Воспоминание об Инезе обнаружило присутствие в подсознании Гуана «истинно прекрасного» образа. Другими словами, в чувстве к Инезе проявляется ощущение идеала. В случае с Инезой «задатки» обнаружили свою природу, но еще не изменили стиля жизни Гуана. Это изменение произойдет под действием *красоты* Доны Анны. Она (красота) становится той движущей силой, что обращает Гуана «к максиме его святости».

Итак, в пушкинской пьесе красота женского лица важна не сама по себе, а как «окно», через которое идет свет иного мира. Красота дает герою не холодную и умозрительную, а чувственную, эмоциональную, горячую,

⁶⁷ Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII-начала XIX века. (Языковая программа Карамзина и ее исторические корни). – М.: Наука. 1985. – С. 18.

«настоящую» связь со сферой святого. Отсюда не объяснимая никакой влюбленностью принадлежность Доны Анны к миру добра и добродетели:

Вас люблю, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно пред ней
Дрожащие колена преклоняю...

В языке преображенного героя эти понятия, ранее девальвированные, вновь обрели силу: «Вас люблю, люблю я добродетель». О какой добродетели он говорит? Ни в одной работе о «Каменном госте» добродетель не стала предметом разбора и уточнения. Следуя за Далем, мы должны бы понимать под этим словом «доблесть, всякое похвальное качество души, деятельное стремление к добру, к избежанию зла». В современном «Православном библейском словаре» утверждается, что «в христианстве всякая нравственная сила рассматривается как полученная от Бога и на Нем покоящаяся, поэтому христианская добродетель должна ближе определяться признаками смирения и веры с надеждою»⁶⁸. Едва ли можно думать, что в обычном употреблении слово «добродетель» обладало какой-либо спецификой, наделяющей его нетривиальным смыслом. Более вероятно, что этот специфический смысл мог быть почерпнут Пушкиным из круга чтения, из того круга идей, который обсуждался европейской интеллектуальной элитой. Поэтому за комментарием мы обратимся к г-же де Сталь, бывшей в эти годы под пристальным наблюдением Пушкина. «Безупречная добродетель, – пишет она, – есть идеально прекрасное в сфере духа. Впечатление, производимое ею на нас, чем-то подобно чувству, которое рождается в нашей душе при созерцании всего возвышенного как в изящных искусствах, так и в природе»⁶⁹. Как видим, ее трактовка «добродетели» увязывает между собой стремления, далекие от ежедневных людских (в том числе церковных) интересов. Более важно, однако, что из ее определений становится прозрачной связь в речи Гуана

⁶⁸ Православный библейский словарь. – С-Пб.: 1997. – С.194.

⁶⁹ Жермена де Сталь. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. С. 71.

между причиной («вас люблю») и следствием («люблю я добродетель»). В целях уточнения продолжим цитату: «Желая дать представление о грядущем блаженстве, люди говорили, что дух человеческий возвратится в лоно создателя: едва ли не сходное потрясение испытывают несчастные, погрязшие в заблуждениях страсти, когда до слуха их внезапно доносятся величественные речи, напоминающие о добродетели, гордости, сострадании, и в душе их вновь пробуждается способность чувствовать»⁷⁰. Этот комментарий к тому, что творится в душе пушкинского героя, дополним «суммирующей» формулой: «Добродетель – и привязанность души, и осознанная истина; ее нужно либо почувствовать, либо понять»⁷¹.

Совсем не случайно г-жа де Сталь оказалась одной из тех немногих, у кого можно было бы найти необходимый комментарий, отвечающий «духу времени». Разъяснение понятия добродетели возвращает нас в сферу, объединяющую прекрасное и истину, т.е. к кантовской философии. В главе «Об изящной словесности» г-жа де Сталь пишет: «Великий немецкий метафизик Кант, рассматривая причины, по которым мы испытываем удовольствие при знакомстве с шедеврами ораторского и изобразительного искусства, с любыми плодами гениального воображения, говорит, что удовольствие это происходит из нашей потребности раздвинуть пределы судьбы человеческой; пределы эти, при мысли о которых сердце наше болезненно сжимается, на несколько мгновений изглаживаются из нашей памяти благодаря смутному волнению или возвышенному чувству; встречаясь с благородством и красотой, мы испытываем неизъяснимое наслаждение»⁷².

В «Каменном госте» искусство перестало быть «идеей», стало «передаточной средой», связью и свидетельством существования иного мира. Поэтому встреча с Доной Анной и оказывается решительно важной в судьбе Дон Гуана.

⁷⁰ Жермена де Сталь. О литературе... С. 68.

⁷¹ Там же. С. 71.

⁷² Там же. С. 321.

Светская пушкинистика не смогла различить ни преобразования пушкинского героя, ни значения эстетического фактора в мирозерцании Пушкина. Наиболее чуткими здесь оказались представители русской религиозной мысли. Ими были замечены у Пушкина и само существование феномена эстетики, и его необычность. По мнению протоиерея Василия Зеньковского, «красота была для него *откровением святыни*. В истории русской эстетической мысли никто так глубоко и так правдиво не говорил о преобразующей силе красоты, как Пушкин. <...> Никто в русской эстетике не выразил с такой четкостью и глубиной значение эстетических переживаний, их место в жизни души»⁷³ (курсив В.Зеньковского – *А.Б.*).

Соглашаясь с автором в том, что касается русской культуры, заметим следующее. Внезапность встречи и характер вспыхнувшего в Гуане чувства к Доне Анне, при уникальности их роли в разработке «вечного» сюжета Дон Жуана, не уникальны в смысле стоящей за ними традиции – ренессансного осмысления любви. Дона Анна наделена той же кардинальной значимостью для Гуана, как Беатриче для Данте, Лаура для Петрарки, Кассандра для «петраркиста» Ронсара и пр. Эти прославленные мадонны могут быть названы «дамами-символами», позволяющими, в соответствии с понятиями тех времен, увести в подтекст посредничество эстетики между земной красотой и неземной святостью. Связь с «горним миром» видна в заземленной (при общем платоническом характере) любви⁷⁴ Петрарки к Мадонне Лауре:

Свет вечной жизни – лицеизренья Бога...

Так счастлив я, Мадонна, видя вас,

При том, что жизнь – лишь краткая дорога...

Сонеты на жизнь Мадонны Лауры, № 191

Данте же через любовь к Беатриче – «**чистейшему** созданию Божию возносится духом до тех вершин, с которых ему открылось невыразимое, и

⁷³ Зеньковский В. Пушкин (Из цикла «Философские мотивы в русской поэзии») // «В краю чужом...». Зарубежная Россия и Пушкин. – Рыбинск: «Русский мир». 1998. – С.339.

⁷⁴ Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. – М.: Наука. 1974. – С.71

его Беатриче становится для него светом сокровенной истины»⁷⁵. Характеризуя любовь Данте, Бицилли (сознательно или просто повинуюсь русскому культурному слуху) употребил «предикат» (выделенный жирным шрифтом), втягивающий в тот же ряд стихотворение Пушкина, родословная которого обычно не рассматривается. Это «Мадона»:

Одной картины я желал быть вечно зритель,
 Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
 Пречистая и наш божественный спаситель...
 ...Взирали, кроткие, во славе и в лучах,

 ...Исполнились мои желания, Творец
 Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
 Чистейшей прелести чистейший образец.

Стихотворение написано в том же 1830 году, т.е. до женитьбы, когда называть Н.Н.Гончарову «моей Мадоной» Пушкин еще не имел права. В нем мы видим характерное для ренессансной поэтики использование для воспроизведения любовного чувства терминологии земной любви, не лишенной сексуальных коннотаций. «Мадона» замечательна еще и тем, что на новом уровне варьирует тему, затронутую еще в 1826 году в стихотворении «К...»:

Ты богоматерь, нет сомненья...
 Не та, которая Христа
 Родила, не спросясь супруга.
 Есть бог другой земного круга –...
 Он весь в тебя – ты мать Амура,
 Ты богородица моя.

Представляется вероятным, что Пушкин пришел к выводам, ясно сформулированным много позже: «жизнеощущение Ренессанса характе-

⁷⁵ Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. – СПб.: Мифрил. 1995. – С. 49.

ризуется повышенным чувством личности как величины, прежде всего любящей и путем любви познающей Космос и утверждающий себя в нем. Идея личности и идея любви суть центральные и органически друг с другом связанные идеи Ренессанса»⁷⁶.

Специфическое внимание Пушкина к эпохе Возрождения можно было бы принять за проявление «историзма», открытого, как считается, романтиками. Романтизм, действительно, знает идеализацию женской красоты⁷⁷, но проходит мимо заложенного в ней противоречия (смещения плотской и платонической любви). И не случайно. По наблюдениям Бицилли, романтизм, «возвеличивший любовь, деградированную в век «galanterie», романтизм, открывший, можно сказать, средневековье, прошел мимо Возрождения// <...> Ни Мишле, ни Буркхард, ни Ницше не увидели в Возрождении одного из существенных элементов романтизма»⁷⁸. Показательно, что Гофман не смог увидеть преобразующей силы любви: его Дон Жуан, даже зная, что Дона Анна послана ему самим небом, не «преображается».

Отмечая расхождение Пушкина с романтизмом, полезно задаться следующим вопросом: была ли осознана европейским самосознанием проблема эстетизма как актуальная? Если да, то автоматически должно возникнуть и имя писателя, сопоставление с которым оттенило бы особое направление пушкинского хода мысли.

Как известно, с энергичной критикой романтического эстетизма выступил С.Кьеркегор. Датского философа тоже занимала проблема Дон-Жуана. Но и его герой не смог обрести веры. Примечательна знаменитая фраза

⁷⁶ Бицилли П.М. Место ренессанса в истории культуры. – СПб.: Мифрил. 1996. – С. 61.

⁷⁷ По рассказу Вакенродера, Рафаэль мечтал об идеале женской красоты. Ему мелькали черты желаемого лица, и они совпали с ликом явившейся ему Мадонны (Об искусстве и художниках. Размышление художника, любителя изящного, изданные *Л.Тиком*. – М.: книгоиздательство К.Ф.Некрасова. 1826. – С.4-6.). В «Странствиях Франца Штернбальда» он вставляет комментарий художника к картине «Святое семейство»: «В образе Мадонны я пытался представить ту, что озаряет мою душу, духовный свет, в лучах которого я вижу самого себя и все, что есть во мне. <...> Как знать, может быть, эта моя возлюбленная (ибо почему мне не назвать ее так) и есть идеал». См. Людвиг Тик. Странствия Франца Штернбальда. – М.: Наука. 1977. – С. 108.

⁷⁸ Бицилли П.М. Место ренессанса в истории культуры. С.61.

Кьеркегора: «Если бы я верил в Бога, Регина была бы моей»⁷⁹. Не вина Регины, что она не стала для своего «рыцаря» Лаурой или Беатриче.

Вспомнить о Кьеркегоре, имя которого никогда не возникало в связи с пушкинскими произведениями, стоит по той причине, что именно этому философу принадлежит наиболее точная локализация самой сути проблемы Дон Жуана. Она заключается в противоречии плотской чувственности и христианского духа. Как ни парадоксально, но именно христианство (по мнению Кьеркегора) внесло в мир острое переживание чувственной природы любви⁸⁰. Выступая как противоположность духу, «чувственность приобретает характер *демонической* и выступает как *соблазн*»⁸¹ (курсив П.П.Гайденко – А.Б.). Кьеркегоровский Дон Жуан целиком отдается этой стихии демонического, наслаждается «сознанием *нарушения определенного запрета, преступления закона*»⁸² (курсив П.П.Гайденко – А.Б.). Нечто похожее увидел Белинский в герое «Пира во время чумы». Вальсингам получается наследником Дон Жуана, чья чувственность противостоит «христианскому духу».

* * *

Прежде, чем заняться последней пьесой цикла, необходимо подчеркнуть два момента. В концепте «чувственности» традиционно сильна компонента эротической, сексуальной любви. Это справедливо для севильского соблазнителя, но проблематично для «переродившегося» пушкинского героя. Чувственная сдержанность характеризует русский романтизм в целом. В этом видят одно из отличий русского романтизма от немецкого. «В трактовке любовной темы, – отмечал Е.А.Маймин, – русские романтики были явно ближе к Канту и Шиллеру, нежели к романтику Ф.Шлегелю или Новалису. Для них эротомания была проявлением болезни, а не свободы»⁸³.

⁷⁹ Гайденко П.П. Кризис эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Кьеркегора. С. 233.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же. С.186.

⁸² Там же.

⁸³ Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 21.

Второе значение чувственного – эквивалент «эстетического». Здесь важно учитывать, что «в христианском мире искусство оценивалось и оценивается по-разному. Чаще всего Прекрасное и служение ему относят ни к доброму, ни к злему, а к среднему, к тому, что может служить добру и злу <...> Иногда же в аскетической литературе вся область эстетики причислялась к чувственности, мечтательности и лжи. Это потому, что игра воображения препятствует чистой, умной молитве и прямой мистической встрече с Богом»⁸⁴. На этом фоне чрезвычайно ценно замечание протоиерея В.Зеньковского о том, что у Пушкина эстетическое тесно связано с идеей «*прияття мира*»⁸⁵. Приятие мира, таким образом, антитетично отвержению мира, предполагаемому самой устремленностью христианского вероисповедания. В свете этих оговорок совершенно закономерно как само появление Священника в качестве персонажа пьесы, так и то, что в «Пире во время чумы» противостояние Председателя пира и Священника принимает на себя основную смысловую нагрузку.

2.4. «Преображенный» человек перед неразрешимым противоречием («Пир во время чумы»).

Можно выделить две основные вариации в трактовке «Пира». За исходную точку берется ситуация, заданная заголовком, т.е. в буквальном смысле пира во время самой настоящей чумы. Ситуация эта морально предосудительна и оставляет ученому лишь две возможности: оправдания (вариация первая) или осуждения (вариация вторая) пирующих. Оправдательный тон задан был Белинским. По его мнению, «основная мысль – оргия во время чумы, оргия отчаяния, тем более ужасная, чем более веселая <...> Песня председателя оргии в честь чумы – яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья и, может быть, преступления

⁸⁴ Семенов-Тянь-Шанский Александр. Искусство в христианском мире (*Памяти А.С.Пушкина*) // «В краю чужом...». С. 354-355.

⁸⁵ Там же. С. 336.

сильной природы»⁸⁶. При таком взгляде Председатель превращается в байронического героя, интерес к которому Пушкин потерял задолго до работы над маленькими трагедиями. Более того, в схеме Белинского Священник не нужен, его роль может быть сведена к обозначению косной, консервативной силы, препятствующей раскрытию творческих возможностей человека.

Обратное отношение к религии лежит в основе второй, «осуждающей» вариации трактовки пьесы. Для М.Цветаевой, например, страшно само имя – Вальсингам. Она увидела в нем предтечу людей, ответственных за революционные и постреволюционные ужасы советской действительности. В отличие от Белинского, М.Цветаева адресуется «исключительно к тем, для кого Бог – грех – святость – есть». Тем не менее, и в ее построениях Священник оказывается фигурой второстепенной, ибо он «говорит по долгу службы, и мы не только ничего не чувствуем, но и не слушаем, зная заранее, что он скажет»⁸⁷.

Между этими двумя вариантами располагаются решения, построенные на идее исправления главного героя под действием слов Священника^{88, 89}. При очевидности спора мнений, разумный выбор между ними едва ли возможен. Дело в том, что пушкинская пьеса не дает для этого решительно никаких оснований, ибо Вальсингам никак не действует, а финал пьесы не содержит ничего определенного, ибо мы расстаемся с героем в момент его «глубокой задумчивости».

Опорным положением для всех этих интерпретаций служит посылка, что проблематика пьесы задана ее названием, оскорбительным для нравственного чувства подтекстом. В одной из работ категорически утверждается, что «пир» у Пушкина – это обряд кощунства⁹⁰. В такой интерпретации эксплуатируется давнее отождествление бедствия с божьим наказанием. Этот аспект, роднящий «Пир» с «Борисом Годуновым», важен, ибо именно с ним

⁸⁶ Белинский В.Г. Собр. соч. в 9-ти тт. Т. 6. С. 472.

⁸⁷ Цветаева М. Об искусстве. – М.: Искусство. 1991. – С. 76.

⁸⁸ Новикова М. «Живые, мертвые, бессмертные» // Вопросы литературы. 1994. вып.1. С. 108.

⁸⁹ Рассадин Ст. Драматург Пушкин (Поэтика. Идеи. Эволюция). – М.: Искусство. 1977.

⁹⁰ Новикова М. «Живые, мертвые, бессмертные» // Вопросы литературы. 1994. вып.1. – С. 108.

связана позиция Священника. Но вместе с тем он не является единственным. Формальным признаком, указывающим на необходимость расширения контекста, является тот факт, что на улице, где происходит действие, чумы нет. По словам молодого человека, «улица вся наша // Безмолвное убежище от смерти, // Приют пиров, *ничем не возмутимых*». Сам Священник о чуме не упоминает, не произносят этого слова ни Мери, ни Луиза; единичное исключение составляет единоразовое упоминание чумы Вальсингамом. Эффект «неприсутствия» чумы усилен заменой слова «чума» его перифрастическими синонимами: молодой человек, помяная Джексона, говорит о «заразе, гостье нашей». Продолжен ряд эквивалентами «жницы роковой»: она «льстится жатвою богатой», от ее серпа и косы «пало столько // Отважных, добрых и прекрасных жертв». «Зараза», «гостья», «жрица роковая» – перифразы одного и того же образа – смерти. Кстати, сам Пушкин словами о «ранних и бесценных жертвах» помянет (в письме П.А.Плетневу) Дельвига и Веневитинова, которых «скосила» вовсе не чума.

В отличие от Вильсона, в пьесе которого обстоятельно повествуется об ужасах чумы, Пушкин не дает никаких реалистических деталей, указующих на эпидемию. У него нет даже упоминания города как места действия. Их заменяет ремарка: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин». Ремарка несет тот же смысл, что поговорка: «Будет и на нашей улице праздник». Названием пьесы и ремаркой задана ситуация «пира», но это тот пир, где каждый знает, что «когда соберут со стола, уже другого ему не накроют» (В.А.Жуковский). Молодые люди «явились на жизненный пир», «пируют за трапезой жизни», «гостят на празднике жизни». Мы имеем дело с экспрессивными образами, фразеологическими синонимами «жизни». Фигурирующие в «Гимне Чуме» «бой», «океан», «ураган» в поэтике Пушкина принадлежат к типу фразеологизмов «жизни»⁹¹.

Перифраза несет на себе необычайно сильную нагрузку в пьесе. Через нее создается как бы второй текст с иным смыслом по отношению к тому, что

⁹¹ Поэтическая фразеология Пушкина. – М.: Наука. 1969. – С. 191

предстает при прямом чтении. В первую очередь это относится к проблематике пьесы: Пушкина интересует вовсе не веселье во время эпидемии, а смысл жизни человека в виду неминуемой смерти. По выражению В.Хлебникова, «смерть есть один из видов чумы, и, следовательно, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы»⁹². Чума выступает как символ смерти, т.е. выполняет ту же роль, что в пирах глубокой древности выполнял скелет или мумия покойника. По Плутарху, «египтяне на пиры свои приносят скелет, чтобы напомнить пирующим, что скоро и они такими же будут»⁹³. Об этом обычае напоминал Монтень в рассуждениях «О том, что философствовать – это значит умирать». Он настойчиво убеждал учиться умирать, приучать себя к смерти, ибо «размышлять о смерти – значит размышлять о свободе. Кто научился умирать, тот разучился быть рабом. Готовность умереть избавляет нас от всякого подчинения и принуждения»⁹⁴.

В разборах «Пира» настойчиво отмечается, что он написан во время эпидемии холеры, т.е. оценку Пушкиным поведения его знакомых во время холеры можно рассматривать как авторскую позицию в отношении к персонажам пьесы. «Хотя я и не докучал вам своими письмами в эти бедственные дни, – писал он Е.М.Хитрово, – я все же не упускал случая получать от вас известия, я знал, что вы здоровы и развлекаетесь, это, конечно, вполне достойно «Декамерона». Вы читали **во время чумы** вместо того, чтобы слушать рассказы, это тоже очень **философично**» (X, 837). То же самое следует, по-видимому, сказать о молодой компании в самом «Пире» – ее поведение «очень философично».

Для понимания темы «Пира во время чумы» принципиальной является фигура, не входящая в число действующих лиц, но стоящая в эпицентре первой части сценического действия. Это – Джексон. Поминками по нему

⁹² Слина Э.В. Хлебников о Пушкине// Ленинградский ордена трудового красного знамени государственный педагогический институт им. А.И.Герцена. Ученые записки. Псков. 1970. Т. 434. – С. 115.

⁹³ Плутарх. Застольные беседы. – Л.: Наука. 1990. – С. 243.

⁹⁴ Монтень Мишель. Опыты. Кн. первая, С. 134.

предлагается открыть застолье. Хорошим или плохим он был человеком – не говорится. Акцентируется, что он был редкий весельчак («наш общий хохот славил // Его рассказы»). Это качество особенно ценно ныне, когда «самые блестящие умы» помрачились. Мрак умов разгоняли шутки Джексона, его «повести смешные, ответы острые и замечанья, // Столь едкие в их важности забавной». А помянуть его предлагается «с веселым звоном рюмок». Таким началом введена тема, которая далее будет обнаруживать свои разные грани – тема веселости. Тогда важно выяснить, чью тень отбрасывает фигура Джексона, чью идеологию молодая компания призывает считать «живой».

У Вильсона героя с фамилией Джексон нет. Почивший был Гарри Вентворт. Эта замена может означать, что новое имя выбрано Пушкиным сознательно, является «говорящим». Джексон – сын Джака, Джека (Jack). В английском языке это имя значит «всякий, каждый» человек, но вместе с тем он – a saucy or paltry fellow, т.е. дерзкий, нахальный, вызывающий, оживленный, игривый. Наиболее близкое по произношению к интересующему нас имени производное – Jacksaucе (Джексос) – устаревшее; перевод – «наглец».

Молодой человек заострял внимание на том, что шутки Джексона были не чужды философского остроумия, т.к. годились для умов «блестящих». На этом основании смех Джексона следовало бы отнести к категории «сложного», в отличие от «чистого», поскольку «сложный» смех – это смех сатирика, бичующего заблуждения и пороки общества. В статье «О сатире и сатирах Кантемира» В.А.Жуковский отметил в сатире ту же черту, что характеризует Джексона – едкое остроумие. Оно «несообразно с характером кроткой и снисходительной веселости. <...> Человек, имеющий дар насмешки, почти всегда имеет и характер важный, и ум глубокомысленный». Для такого чувства смешного «потребно иметь ясное и полное понятие о вещах, колкое остроумие, дух наблюдательный и воображение живое»⁹⁵. Гарри

⁹⁵ Жуковский В.А. Эстетика и критика. – М.: Искусство. 1985. – С. 197-198.

Вентворт был знаменит веселыми анекдотами, что Пушкин переводит как «повести смешные». Это – излюбленный жанр Вольтера, философа-насмешника. Помимо прочего, Вольтер был автором «Поэмы о гибели Лиссабона», где осмеивал тот самый предрассудок, что стихийные бедствия насылаются на людей свыше:

Нет, зла не мог создать создатель совершенный,
Не мог создать никто, коль он – творец вселенной.

Вольтер делал все для того, чтобы

...приняв мое ученье,
Пред ужасом могил твой разум не дрожал
И презрел вечное мученье.

Духом Вольтера задано в пьесе «бесстрашие» молодой компании перед угрозой смерти.

Председателю приличествовало бы отдать должное заслугам покойного, но он избирает фигуру умолчания, чем вносит первую ноту несогласия с духом веселья Джексона. Но полного отрицания нет, т.к. «веселье» остается целью их встречи. А вот путь к нему избирается Вальсингамом через переживание «отлученья от земли». Такова задача песни Мери.

В самой пьесе она названа «простой», «пастушьей», т.е. Пушкин почти прямо указывает на жанр, к которому она принадлежит: «пастушеская песнь» – это пастораль. «Сельская» песня Мери выдвинута Председателем в противовес «городскому» мироощущению Джексона. Полемичность противопоставления нравственно чистой деревни, мира чувств простых людей развращенному городу – одна из сторон пасторали. Ее можно локализовать как английскую разновидность этого жанра (песня Мери – *шотландская*). А в английской литературе этот термин означает еще и «пастырский»: «новоевропейская пастораль формировалась, вбирая в себя не только антич-

ные, но и библейские пастушеские мотивы»⁹⁶. Таким образом, через жанр дается «пастырская» компонента поведения Председателя.

Открывшийся пасторальный ракурс позволяет оглянуться на предыдущую пьесу – «Каменного гостя» – и рассмотреть эпизод, для анализа которого у нас не было инструментария. Без анализа остался специфический колорит отношений Дон Гуана и Лауры. Любовь этой пары носит чисто чувственный характер, не предполагает ни ревности, ни верности (Ср. «мой ветреный любовник»), длится ровно столько, сколько длится «сейчас» («Теперь люблю тебя»). Чрезвычайно показательным, что этим отношениям отвечает именно пасторальное восприятие природы Лаурой: «Как небо тихо! // Недвижим теплый воздух...» и т.д.). Этот безоблачный мир единения искусства (Лаура очаровывает поклонников своим пением⁹⁷) и природы нарушается «чтением морали» Дон Карлосом, который пытается обратить внимание Лауры на быстротечность удовольствий, на неизбежность старости («Тогда – что скажешь ты?»). Мотив хрупкости, недолговечности красоты не получает развития в пьесе, и внезапный пассаж Дон Карлоса заставляет искать на стороне разгадку логики его появления.

В ее поисках обращает на себя внимание параллель с одной из пасторалей английского либертинажа эпохи Реставрации Стюартов. Дон Карлос следует в своей инвективе герою стихотворения Ч.Дорсета, изобличающего гедонистический экстремизм молодой красавицы: «Может ли какая-нибудь одежда остановить приближение упадка и поправить разрушенное лицо?»⁹⁸. Чарльз Сэквилл граф Дорсет – один из группы «придворных остроумцев». Его пастораль – новая: «Тут любовь – не чувство, предполагающее взаимность, а телесное влечение, требующее удовлетворения. Поэтому для познавших законы такого пасторального мира невозможны никакие

⁹⁶ Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М.: Наследие.1999. –С.10.

⁹⁷ Содержательная сторона пасторали – любовь, смерть и художественное творчество. См. там же. С.11.

⁹⁸ Бердичевский А.М. Трансформация пасторальной модальности в лирике английского либертинажа эпохи Реставрации Стюартов.

Цит. по <http://natapa/msk/ru/biblio/vokrug/berdichevsky/htm>.

страдания – ни ревность, ни одиночество, ни чувство оставленности. И поскольку любовь завершается не эмоциональной привязанностью, а наслаждением, то реальность такого пасторального мира воспринимается его обитателями как вечное начало и рождает чувство вечной юности»⁹⁹.

Уязвимость этой позиции в пушкинской пьесе обнажает Дон Карлос, выступающий как представитель «суровости», сподвижник и единомышленник Командора, т.е. главы религиозного ордена. В «Пире во время чумы» Председатель выступает наследником «пастырской» линии. Ее и должна продемонстрировать «унылая и протяжная» песня Мери.

Тональность и стилистика песни выдержаны в духе «кладбищенской поэзии» английского сентиментализма. Тематика произведений этого направления достаточно ясно вырисовывается по названиям. Молодой Э.Юнг выпустил поэмы «Последний день» и «Ночные отрывки о смерти», Р.Блэр – поэму «Могила», Р.Грей – «Элегию, написанную на сельском кладбище», Д.Харви – «Размышления среди могил». Большинство из авторов – шотландцы, по роду занятий – священники. Д.Томсон был сыном шотландского пастора, Э.Юнг в 45 лет стал пастором. Одновременно с Э.Юнгом как поэт выступил шотландский пастор Р.Блэр. Священником был В.Додд. В воспоминаниях Вильсона в связи с «Городом чумы» упомянут «старый Уитер», автор поэмы о чумной эпидемии 1625 года. Для него это веселье – безбожие и тягчайший грех, ибо и сама жизнь есть лишь скорбный путь к смерти¹⁰⁰.

За желанием провести компанию пирующих через острое *прочувствование* смерти мы можем предположить существование системы аргументов, перекликающихся с идеологией «кладбищенских» поэтов. За комментарием к ней мы обратимся к Эдварду Юнгу. Представляя этого поэта читающей публике, один из русских переводчиков писал, что «после смерти его жены, которую он страстно любил, дух его казался быть пригвожденным через

⁹⁹ Бердичевский А.М. Трансформация пасторальной модальности...

Цит. по <http://nataru/mos/ru/biblio/vokrug/berdicevsky/htm>.

¹⁰⁰ Алексеев М.П. Английская литература (Очерки и исследования). – Л.: Наука. 1991. – С. 348

десять лет к ее гробу: и в најжесточайшей своей печали он, ходя на кладбище, писал *поему* Ночей на аглинском его природном языке»¹⁰¹ (курсив А.М.Кутузова – А.Б.). Очень близкие причины заложены Пушкиным в пьесу для размышлений героя над замогильной темой – к моменту пира Вальсингам похоронил мать и жену. В библиотеке Пушкина был экземпляр этой поэмы Э.Юнга «Жалобы, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии» во французском издании. Но маловероятно, чтобы Пушкин не знал русского перевода и обширного комментария к нему, сделанных известным масоном А.М.Кутузовым.

Формально поэма представляет собой пространную проповедь, обращенную рассказчиком к молодому человеку Лоренцо. Вот как характеризует его А.М.Кутузов: «Особа сия есть одна из тех, которых в Англии называют *весельчаками*. Люди сии чувствуют отменное удовольствие, и поставляют за великую честь называться *вольнодумцами и деистами*. Обыкновенно занимаются они настоящими чувственными веселиями. <...> Вкус их толико тонок и нежен, что единое уже название *бессмертие, небо, ад*, возбуждают в них *смех и омерзение*»¹⁰² (курсив А.М.Кутузова – А.Б.). Как видим, Лоренцо тождественен по умонастроению компании пирующих, представленной Пушкиным. В связи с краугольным положением концепта «веселья» в смысловой палитре пьесы, интересен и исходный тезис рассказчика поэмы: «Не желаю истребить веселия твоего (т.е. Лоренцо), но утвердить оное тебе стараюсь»¹⁰³. Утвердить на очевидной быстротечности, хрупкости, бренности жизни, т.е. на осознании того, что «сей мир – могила». Радости этого мира иллюзорны, а погоня за ними делает человека рабом чувственности. Только взгляд из могилы дает истинную цену вещам, лишь постоянное размышление над смертью «изводит нас из праха и к человеку возвышает». А человеку подобает искать радостей непреходящих.

¹⁰¹ Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. – Л. Наука. 1990. – С. 159.

¹⁰² Плач Эдуарда Юнга или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, в девяти ночах помещенные, в 2-х томах. – С.-Пб. Типография Ивана Глазунова. 1812. С.24.

¹⁰³ Плач Эдуарда Юнга... Часть первая. С. 24

Только вера избавляет от страха смерти. Цель всей поэмы – воспеть человека бессмертного. Идея «человека бессмертного» откликнется и в «Гимне чуме».

Итак, в ряду идеологем пьесы «веселость», действительно, имеет значение определенного мировоззренческого термина. Внутренняя оппозиционность (природа – цивилизация, реальное – идеальное, естественное – искусственное и др.) принадлежит к числу жанрообразующих признаков пасторали. В пушкинской пьесе роль такой оппозиции играет пара «веселость» – серьезность (в ее частном виде «пастырской» серьезности). Эта пара является элементом более общей системы противоположностей – между прошлым и настоящим, «золотым веком» и современностью. В этой связи кажется необходимым подчеркнуть важность «рефлексии» Мери по поводу спетой песни:

О, если б никогда я не певала
 Вне хижины родителей своих!..
 Мой голос слаще был в то время: он
 Был голосом невинности...

«Тогда» в «золотой век» не было «греха» не было и смерти («Было время, процветала // В мире наша сторона...»). «Теперь» Мери стала «падшей», женщиной «печали и позора», а смерть – хозяйкой жизни. Раньше жизнь не была грехом, а смерть не была видна, не воспринималась столь трагично. Разделительную границу (как и дистанцию, отделяющую от идеала) провело христианство. Два последних куплета песни Мери повествуют о любви. Можно предположить, что именно жизнь в миру, включающая чувственную любовь, превратила «невинную» Мери в «падшую».

Мы уже отмечали внесенное христианством противоречие между чувственностью и духом. Но в «Пире» Вальсингам – это уже «преображенный» Дон Жуан, восстановивший в себе «христианский дух». С этим

«преображением» связана нетождественность Вальсингама с остальными участниками застолья.

Скрытая полемика с «весельем» заканчивается развенчанием идеи о бесстрашии молодых вольнодумцев перед смертью. Раздраженной реакцией на песню Мери Луиза выдала зыбкость внутренних опор. Ее паническим страхом при виде телеги с мертвыми телами довершается дискредитация «учения» Джаксона:

...так-то – нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!

Эпизодом с обмороком Луизы заканчивается экспозиция пьесы: задано проблемное поле и расставлены действующие лица. До сих пор Председатель выступал в роли шотландского пастора. От этой своей «ипостаси» он не отказывается и дальше, когда вместо требуемой от него вакхической песни предлагает спеть гимн в честь чумы. Предложение принято с восторгом, но услышанный гимн встречен молчанием – Пушкин не дал никакой ремарки о реакции пирующих. Очевидно, ни принять, ни отвергнуть его молодые люди не могут.

Принять не могут в силу совершенно очевидной «пасторской» его компоненты – любви к смерти. В поэме Э.Юнга, например, многократно варьируется мысль о том, что «мы ласкательствуем жизни нашей, а смерть порицаем излишне», что ведущие к смерти несчастные случаи есть друзья. В «Ноци третия» эта мысль выливается в настоящий Гимн смерти: «Смерть уязвляет, дабы исцелить нас: мы кончаемся, встаем, владычествуем! летим из уз наших и приемлем небеса во свое владение. <...> Сей страха Царь есть Царь мира»¹⁰⁴. Страшным языком стихий провидение проповедует свою волю грешному и грешащему человеку. Но сверхчеловеческая мощь природных явлений призвана не столько пригнуть, сколько распрямить человека, заставляя его ощутить одновременно и свою ничтожность, и

¹⁰⁴ Плач Эдуарда Юнга. Часть первая. С. 115.

свое величие. «Не все ли стихии высокое достоинство души един за другим подписали, и мудрому заклинали? Не старались ли огонь, воздух, океан, землетрясение оному, яко диамант твердому человеку, вселить истину сию?»¹⁰⁵.

Поэма Юнга проясняет существенную смысловую грань гимна чуме, пропетого Вальсингамом. В нем вполне по-юнговски воздается хвала «друзьям», всему, «что гибелью грозит», дарующему смертному

Неизъяснимы наслажденья
Бессмертья, может быть, залог!

Ясной в основных чертах становится и ситуация, предшествующая выходу на сцену Священника. Для сотрапезников Вальсингам либо неприемлем, либо непонятен. Диалог между ними исчерпан. Во второй части пьесы молодые люди становятся просто статистами, свидетелями происходящего. Но и произойти должно нечто неожиданное. Оно подготовлено уже тем, что Вальсингам пришел на пир. Ведь он не должен был позволить себе веселья. Не должен был потому, что земные радости порабощают чувственности, открывают врата порокам гордости, сластолюбия, вожделения роскоши, а остроумие примиряет эти пороки с дремлющей совестью. Лучше для него «взвесить жизнь со смертью, воздать смерти похвалу»¹⁰⁶. С тем же требованием – прекратить пир – выйдет на сцену Священник. Вальсингам отдаст должное Священнику, отчетливо сознавая, что речь идет о его спасении как христианина. И все же откажется уйти с пира. Суть пьесы и состоит в проблеме, скрытой за его отказом. Она должна была как-то прозвучать и в его песне.

Выделим в «Гимне чуме» фрагмент, который, по Ю.И.Левину, можно отнести к типу «внешнего локального непонимания», т.е. «предполагающего обращение к внешним для данного текста источникам»¹⁰⁷:

¹⁰⁵ Плач Эдуарда Юнга. Часть вторая. С. 72.

¹⁰⁶ Плач Эдуарда Юнга. Часть первая. С. 198.

¹⁰⁷ Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика.— М.: Школа «Языки русской культуры». 1998. — С.584.

Неизъяснимы наслажденья –
 Бессмертья, может быть, залог!
 И счастлив тот, кто средь волненья
 Их обретать и ведать мог.

Какой понятийной цепочкой связаны между собой смертельная опасность и «неизъяснимы наслажденья», а эти последние – с бессмертием? Почему «наслажденья» обретаются не всеми и ведомы не всем, а только «счастливым»? Что отличает этих счастливых, испытывающих «волнение» вместо ужаса, от обычных людей? Эти вопросы смущали, скажем, Цветаеву, отметившую, помимо прочего, вялость двух последних строк «после абсолютов наслаждения». Цветаева чувствовала скрытую цитатность, обнаруживаемую по «нерусскости» языка: «их обретать и ведать мог» – сказано по-немецки, «счастлив тот...» – галлицизм. Ее заключение: «а в общем, резонерство, д и к о е в этом вихре»¹⁰⁸ (разрядка М.Цветаевой. – А.Б.).

Замечание о резонерстве совершенно справедливо. На его «шотландское» происхождение указано самим Пушкиным. Религиозная компонента пьесы не может быть выведена за скобки. Заметим, однако, что «Религиозные гармонии» Ламартина Пушкин не любил: «Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины». (X, 416). Штрих, важный в аспекте разговора: «унылая» поэзия Ламартина воспринималась во времена Пушкина как истинно романтическая. Признание за английским поэтом глубины примечательно. Именно английская эстетика XVIII в. придала *возвышенному* статус эстетической категории¹⁰⁹. В эту категорию попадают огонь, воздух, океан, землетрясение и прочие грозящие человеку смертью природные явления, которые Юнг причисляет к «друзьям». В подведении читателя к переживанию возвышенного, по-видимому, и видел Пушкин заслугу Юнга. Во всяком случае, в гимне чуме Пушкин максимально акцентирует эстетический аспект «всего, что

¹⁰⁸ Марина Цветаева. Об искусстве. С. 98.

¹⁰⁹ Шайтанов И.О. Мыслящая муза. – М. Прометей. 1989. – С. 117.

гибелью грозит»: только способность переживания возвышенного и может доставить человеку «неизъяснимы наслажденья».

В поэме Юнга утверждалась однозначная связь между сверхчеловеческой мощью природных явлений и бессмертием. В пушкинской пьесе они только «залог», да еще условный – «может быть». Более того, выйдя к идее бессмертия, Вальсингам делает крутой поворот ко «лжи жизни сея», к «веселью». На этом повороте и появляется «немецкая речь», ибо он связан с тем «коперниканским переворотом», который эстетика возвышенного претерпела у Канта.

В самых общих чертах его суть состоит в перенесении философской точки зрения из области теоретического (в том числе и теологического) разума в область практического. Кантовский человек весь погружен в земную жизнь и в своем стремлении понять мир *не исходит* из веры в Бога, а *приходит* к ней. В эстетике же мы имеем дело не с возвышенными явлениями природы, а с чувством возвышенного, т.е. с определенного рода волнением. Оно возникает при созерцании природных явлений, размеры и сила которых, поражая человека своими масштабами, внушают страх: «дерзко нависающие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу тучи, надвигающиеся с громом и молнией, вулканы во всей их разрушительной силе, ураганы, оставляющие за собой опустошения, огромный водопад многоводной реки» и т.п. «Даже война <...> содержит в себе нечто возвышенное» (V, 269, 271). Параллели с пушкинским гимном «пересекаются»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане...

Именно эти строки привел Ю.Борев (без прямой ссылки на Канта) для иллюстрации того, что есть «чувство возвышенного»¹¹⁰. Нужный акцент поставил Н.В.Фридман, заметив, что «идеи и даже отдельные образы гимна близки мыслям Канта о «динамическом высоком» в природе»¹¹¹.

Цветаева очень чутко среагировала на снижение накала поэтической экспрессии от «абсолютов наслаждения» к рассудочности «обретения» и «ведения». Дело в том, что, по Канту, чем страшнее вид природных явлений, «тем приятнее смотреть на них, если мы сами находимся в безопасности». Безопасность («как от проказницы зимы, // Запремся так же от Чумы!») – необходимое условие для созерцания, позволяющее находить предмет страшным, не испытывая при этом страха: «кто боится, тот вообще не может судить о возвышенном». Движущей силой является не физиологически испытываемый страх, а *представление* о несоизмеримости сил человека и природы. Страшные явления «мы охотно называем возвышенными, потому что они увеличивают *душевную* силу сверх обычного и позволяют обнаружить в себе совершенно другого рода сопротивление, которое дает нам мужество померяться [силами] с *кажущимся всемогуществом природы*» (V, 269). С этой точки зрения совершенно понятен «вывод» Вальсингама:

Итак – хвала тебе, Чума!
 Нам **не страшна** могилы тьма,
 Нас **не смутит** твое призыванье!

Участники пира не понимают Вальсингама. По мнению В.С.Непомнящего, ответ должен быть отрицательным, ибо Вальсингам – человек культуры, а молодые люди – нет¹¹². В кантовском смысле объяснение

¹¹⁰ Борев Ю. Эстетика. – М.: Издат. полит. лит. 1969. – С. 66.

¹¹¹ Фридман. Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина. С. 173.

¹¹² Непомнящий В. Поэзия и судьба. Книга о Пушкине. (Издание 3-е, дополненное). – М.: АО «Московские учебники». 1999. – С. 424.

верное: «то, что мы, подготовленные **культурой**, называем **возвышенным**, без развития нравственных идей покажется только отпугивающим необразованному человеку» (V, 273). Перефразируя Пушкина, можно бы сказать, что чувство возвышенного, как и нравственное чувство, дается не каждому (отсюда и «счастлив тот...»). Возвышенное оказывается мерилom нравственности: «вряд ли можно мыслить чувство возвышенного в природе, не соединяя с ним расположения души, подобного расположению к моральному» (V, 278). Необходимым условием переживания возвышенного является наличие морального закона в каждом из нас. Переживание возвышенного – это состояние, в котором сверхчувственная природа человека торжествует над чувственной. Вот это «наличие морального закона» в душе Вальсингама и составляет глубинное основание всей линии его поведения в пьесе, в частности, самой возможности его (в отличие от молодых людей) диалога со Священником.

В понравившейся Пушкину статье «Девятнадцатый век» И.Киреевский одну из генеральных линий этого века видел в сближении религии с жизнью людей и народов. По его мнению, «с легкомысленным и насмешливым неверием, распространенным Вольтером и его последователями, боролся мечтательный мистицизм, который, однако же, <...> не мог преодолеть почти всеобщего вольтеровского вольнодумства. Но чего не мог совершить мистицизм, то свершилось успехами просвещения вообще, искоренившего некоторые злоупотребления и уничтожившего предрассудки, которые мешали беспристрастию. Теперь, благодаря сим успехам просвещения, уважение к религии сделалось почти повсеместным»¹¹³. На фоне «потребности в религии» принципиальное значение приобретает окончание Гимна, две завершающие строки:

И девы-розы пьем дыханье –
Быть может... полное Чумы!

¹¹³ Киреевский И. Критика и эстетика. – М.: Искусство. 1979. – С .87.

Первый слой метафоры «Дева-Роза» – чувственная любовь, не исключая «грехов молодости». Этого явно мало для напряженности вызова. Пушкин разорвал последнюю строку отточием. Оно концентрирует внимание на резком, парадоксальном, даже эпатазирующем образе, чуждом поэтике XVIII века с его требованием «приятности» как условия настоящего искусства. Жуткий образ девы со смертоносным дыханием заимствован из литературы, скорее всего, аскетической, развивавшейся с первых веков христианства и учившей о «презрении миру». На перифрастическом языке этого мироотношения человеческое тело называлось «болезнью», «пыткой души», «бременем», «неволей» и т.п. Например, в диалоге Петрарки «о презрении к миру» (которого Пушкин не мог не знать) страсти, волнующие человека, названы «чумными», обиталище человека – чумным местом. С этой точки зрения, «гимн жизни» есть в полном смысле «гимн чуме». Чтобы избавиться от наваждения любви к женщине, герой диалога блаж. Августин рекомендовал собеседнику представить себе, как ее тело будет разлагаться после смерти¹¹⁴. Аргумент рассчитан на естественную физиологическую реакцию отторжения. Вальсингам, знающий, как видится бренный мир «из могилы», подводит свою песнь к тому же аргументу – и отвергает его («пьем дыхание... полное Чумы»). Иными словами, поцелуй деве-розе есть прямой вызов аскетическому «презрению миру».

Гимн встречен молчанием. Далее уже нет ни индивидуальных лиц, ни имен – они сливаются в «хор» (ремарки: «многие голоса», «несколько голосов», «женский голос»). В свете рамп остаются две фигуры, а пьеса приобретает привкус жанра философского диалога. В этом жанре решал мучившие его проблемы Петрарка, разделив свое «я» между мирским человеком, поэтом, и его собеседником, блаж. Августином. В присутствии небесной Истины Августин упрекал поэта в приверженности «чумной заразе жизни». Пушкин тоже выводит на сцену Священника – посланца Истины.

¹¹⁴ Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. – М.: Правда. 1989. – С. 401.

* * *

Указанием возраста («старый») Пушкиным дано понять, что слова Священника родились не вчера и не сегодня, не зависят от времени и безразличны к нему. Не имеет значения ни что за люди собрались за столом, ни предмет их разговора. Важно лишь то, что это сборище с вином и песнями, тогда как рядом умирают люди. Такое безразличие нового героя к содержанию предыдущего действия означает, что в самой «новой» позиции Вальсингама скрыто противоречие, которое относится к сфере религии, т.е. области компетенции священника.

На фоне только что пропетого гимна речь Священника выглядит слишком ординарной (что и отметила М.Цветаева). Все, что сказано этим старым человеком – правильно, но только при аскетическом пути в вере. Не Церковь представляет Священник, а крайнее выражение идеала христианина.

Вальсингама сначала не слышно, но после второй инвективы Священника он подает голос, и в нем явно звучит ирония: «Дома // У нас печальны – юность любит радость». Подтекст этой иронии совершенно ясен – Вальсингам отрицает тождество «пира» и «греха». Священник возмущен тем, что слышал, но еще более тем, от кого услышал. Он знает Вальсингама и поражен метаморфозой: «Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый тот...?». Вальсингам, за короткий срок похоронивший мать и жену – уже не тот самый, кто был понятен Священнику.

Его речь, объясняющая отказ покинуть пир («Не могу, не должен // Я за тобой идти»), построена на контрасте «ужаса» («мертвой пустоты») и вновь обретенной радости жизни: «новостью сих бешеных веселий...». Помимо прочего, мы узнаем, что «новая» жизнь началась для него недавно. До смерти матери и жены он, по-видимому, вел жизнь строгую (иначе не сказал бы о «новизне»). Теперь же «пир» перестал для него быть «развратом». Иными словами, он «здесь удержан» любовью к земной, грешной по высшему счету, жизни. Его «сознание беззаконья» держится на эстетическом преодолении

страха смерти, на возвышенном переживании единства Божьего мира. Но в заключении ответа Священнику звучит мысль уже новая, не вытекающая из эстетического примирения красоты и ужаса:

...поздно – слышу голос твой,
 Меня зовущий, – признаю усилья
 Меня спасти... старик! иди же с миром.

Вальсингам сознает, что отвергает спасение. В согласии с христианскими понятиями, можно бы сожалеть о слабости человека, не устоявшего на путях праведных под бременем несчастий. Это сожаление, однако, исключается ударной фразой ответа: «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!». Никто из пирующих не должен покинуть пир. Иными словами, (категорический) долг человека – не «презирать» мир. Вот здесь и происходит поворот к самой сердцевине проблемы, для постановки которой Пушкину понадобился Священник:

Матильды чистый дух тебя зовет!

На сей раз Священник достиг цели: обращение к «чистому духу Матильды» буквально «переворачивает» героя, превращая его в кающегося грешника. Оказывается, он, как и Священник, считает развратом и пир, и все, чем «здесь удержан». Сейчас он страстно желал бы «скрыть это зрелище».

Формально мы имеем здесь дело с конфликтом, но далеко не романтическим. В его раскрытии и Кант уже не может нам помочь, ибо его теория не знает категории любви.

Как уже отмечалось, в основе страданий и противоречивости чувств Вальсингама лежит та же проблема, что решалась Петраркой, и уместнее было бы обратиться к его сонетам «На смерть Мадонны Лауры». Но эта параллель расходится: любовь к Лауре вменялась в вину Петрарке (перед лицом небесной Истины), тогда как в случае Вальсингама, наоборот, «бессмертные очи» Матильды свидетельствуют об Истине. Нужен другой ориентир. Он очевиден, ибо был лишь один поэт, для которого возлюбленная

и до, и после ее смерти была средоточием поэзии, философии и религии. Это Данте.

В разгадке внутреннего смятения Вальсингама при имени Матильды многое разъясняется параллелью с Беатриче.

Мы не знаем, случайно или с оглядкой на Данте выбрал Вильсон имя Матильда для жены Вальсингама. У Данте Матильда – обитательница «Земного Рая», которая приводит автора к Беатриче. Вильсон не только заимствует имя у героини дантовой поэмы, но и помещает ее на небеса в средоточие света. В оригинале слова Председателя, обращенные к ней, звучат так: «о святое дитя света, я вижу тебя сидящей там, куда падшее существо, как я, не может надеяться вознестись». Однако в дантовской лексике вильсоновский герой не удерживается: «Дивная звезда! Ты – дух светлой Невинности. Полная прелести и укора, ты озаряешь того...» и т.д. Пушкин при «переводе» оставляет только первую фразу и усиливает ее дантовское начало, отдавая героя полностью во власть видения:

Где я? Святое чадо света! Вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Пушкинский Вальсингам – визионер, как и Данте, и подобно ему весь устремлен к свету, в котором пребывает «бессмертный», «чистый дух» Матильды. Состояние «потери себя» очень точно передает чувства Данте, описанные им в «Новой жизни». С тех пор, как он начал думать о Беатриче «всем устыженным сердцем, <...> случалось так, что такую скорбь таила в себе иная мысль, что я забывал и ее, и место, где я находился»¹¹⁵. Скорбь Вальсингама :

...Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным...

«отсылает» к словам Беатриче о Данте:

¹¹⁵ Данте А. Малые произведения. – М.: Наука. 1968. – С. 49.

Он <...> был таков когда-то,
 Что мог свои дары с теченьем дней
 Осуществить невиданно богато.

Истовое желание «скрыть это зрелище» корреспондирует с упреком, услышанным Данте от Беатриче:

Ты должен был при первом же уколе
 Того, что бrenно, устремить полет
 Вослед за мной, не бrenной, как дотолe,
 Не надо было брать на крылья гнет.

Предавшись земному («тому, что бrenно»), Вальсингам связал себя «падшим» состоянием человека. И скорбь, и стыд стали его спутниками с того самого момента, когда он решился на «новую жизнь». При упоминании имени Матильды лишь вскрылось то, чего мы не знали, но знал и мучительно переживал сам исполнитель Гимна чуме. Никакой «метаморфозы» с ним не произошло. О ней можно было бы говорить лишь в том случае, если бы Вальсингам сам, своими устами произнес слова отречения от тщеты земной («... если кто признал вину свою // Своим же ртом, то на суде точило // Вращается навстречу лезвию»). Данте так и поступает, раскаивается:

...Обманчиво маня,
 Мои шаги влекла тщета земная,
 Когда ваш облик скрылся от меня.

Только после этого Матильда окунает его в поток Леты и переводит на другой берег в исконном состоянии безгрешности. К тому же зовет Вальсингама Священник: «Пойдем, пойдем». Но Председатель отказывается.

Он не возражает Священнику – голосу Истины и Идеала, но в то же время сознает и силу всего того, что стоит за «сознанием беззаконья моего». Этих слов нет в английском тексте. Они вставлены Пушкиным, что придает им особый вес в объяснении мотивов упорства Вальсингама в нежелании покинуть пир.

Одно восклицание в «бреду» выпадает из контекста вины – «знала рай в объятиях моих». Наряду со стыдом Вальсингама жжет воспоминание о радости их с Матильдой земной любви. Снова Данте устами Франчески объясняет нам чувства и скорбь пушкинского героя:

...Тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастьи...

Уход с пира был бы отказом от любви («радостных времен») как от обманчивой тщеты жизни.

Эту трудность обошел Данте, не обмолвившийся ни словом о жене. У него нет противоречия между *платонической* любовью к Беатриче земной и Беатриче-Свету, и лишь поэтому «трагическая жизнь души, протекающая в заблуждениях и борьбе с чувственностью, здесь завершается комедией, то есть венчается счастливым концом, победой духа»¹¹⁶. Потому и обошел, что саму проблему чувственной любви глубоко пережил. Он поместил «сладострастников» в пятый круг «Ада». В том же круге он выслушивает повесть Паоло и Франчески, но осудить их любовь не может («И я упал, как падает мертвец»).

Не может и пушкинский Священник. Он уходит со словами: «Спаси тебя господь! Прости, мой сын». Составители «Словаря языка Пушкина» квалифицировали строку «Спаси тебя господь! Прости, мой сын» как «формулу прощания, заключающую пожелание благополучия». Такое разъяснение дает основание считать, что Священнику открылась вся серьезность упорства Председателя, и это изменило его отношение к самому факту участия Вальсингама в «пире».

Священник уходит. Пир продолжается, как свидетельствует ремарка. Не возобновляется, а продолжается, ибо «пир» есть жизнь. Но оставшись, Вальсингам не обращается к веселью, а пребывает в глубокой задумчивости.

¹¹⁶ Де Санктис. История итальянской литературы (в 2-х томах). – М.: Прогресс. 1963. Т. 1. – С. 279.

Текст маленькой трагедии уже не может помочь нам в объяснении причин, удержавших Пушкина от выражения одобрения или осуждения одной из сторон. По мнению диссертанта, трудность заключается в противоречии между природой этики и христианского идеала. Этика ориентирована на «посюстороннее», христианский идеал – на потустороннее. Не во власти Священника (и Пушкина) разрешить эту проблему.

* * *

«Маленькие трагедии» стоят в центре творчества «зрелого» Пушкина. Их «драматический герой» – пушкинский современник, впитавший в себя сильные и слабые стороны философских колебаний века Просвещения. Слабые стали предметом критики со стороны романтиков, принижавших сильные в пылу полемики. Пушкин же, безусловно, ценил достижения века Разума. За столкновением антитетических позиций стоит вера в упорядоченность мира. По проблематике, стилю мышления, по уважению к разуму «маленькие трагедии» значительно более адекватны классицизму, чем романтизму. Тяготение Пушкина к классицизму отмечалось неоднократно. В частности, по наблюдениям Ю.Тынянова, «маленькие трагедии» по типологии восходят к «моралите»¹¹⁷. Черновые заглавия пушкинских пьес – «Зависть», «Скупой» – он рассматривал как указание на переход Пушкина к героям классической трагедии¹¹⁸. Безусловным достижением «моралите» считается «организация сценического действия как развития единой сюжетной линии, сконцентрированной вокруг одного или двух основных персонажей»¹¹⁹. Но, по-видимому, самый существенный пункт расхождения с романтизмом, как

¹¹⁷ Тынянов Ю. Пушкин и его современники. С. 253 и 410.

¹¹⁸ Там же. С.149.

¹¹⁹ Абрамова М.А. «Моралите» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Главный редактор и составитель А.Н.Николюкин. – М. НПК «Интелвак». 2001. – С. 587.

это следует из «маленьких трагедий», был заключен в проблемах нравственного мира.

Ища твердых опор в усложнившемся времени, Пушкин провел своего героя от безверия и морального безразличия к обретению веры, к сочетанию свободы с нравственным законом. Романтическое осуждение подобного рода философии отмечалось нами по ходу дела. На этом месте мы расстаемся с «маленькими трагедиями». Анализ последующих произведений Пушкина должен показать нарастание или спад расхождения с романтизмом. Первый шаг (за рамками пьес) и будет сделан в следующей главе.

Глава III. Художественная полемика Пушкина с романтизмом

3.1. Предварительные замечания

Романтическая эстетика возвела на пьедестал Поэта, служителя красоты. Широко бытует мнение, что в том же ряду следует рассматривать и пушкинские стихотворения о Поэте и поэзии, такие, как «Пророк» (1826), «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827) и «Чернь» («Поэт и толпа») (1828), опубликованные Пушкиным в журнале «любомудров» – «Московском вестнике». Есть, однако, и другие наблюдения. По мнению Н.Н.Мазур, пушкинская концепция поэта «формировалась до и помимо знакомства с «московскими юношами», а источники ее были далеки от немецкой эстетики»¹. Поддержку своей точке зрения исследователь находит в работах Де ла Барта и Евлахова, показывающих, что стихотворение «Поэт» по своим источникам и направленности противоречит концепции поэта в представлении шеллингианцев². Наш анализ «Скупого рыцаря» свидетельствует о том, что к 1830 году Пушкин уже отошел от романтической идеализации Поэта. О необратимости этого процесса свидетельствует, на наш взгляд, одно из самых значительных последних стихотворений Пушкина – «Я памятник себе воздвиг...» (1836). Оно включает в себя мотивы, принципиально полемичные по отношению к противопоставлению «Поэт – толпа».

Сосредоточимся на завершении стихотворения, заканчивающегося неожиданным обращением:

Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

¹ Мазур Н.Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. – М. О.Г.И. 2001. С. 75.

² Там же. С.100.

Под «глупцами» обычно понимается «чернь», «толпа» со всем набором характеризующих ее эпитетов. «Медленное чтение», однако, ведет к более сложной картине.

Финал «Памятника» сделан в манере так называемых point-концовок. «Point-концовка создает такой перелом тона, лексический и смысловой сдвиг, что все предыдущее, т.е. намерения и чувства персонажа, на миг ставится под вопрос»³. Комментарий Ю.Манна к этому положению содержит важное для нас обобщение: «подобного эффекта – в отношении центрального персонажа – будут затем старательно избегать и романтическая поэма, и, в основном, романтические произведения других жанров». Все это имеет непосредственное отношение к теме эволюции взглядов Пушкина на поэта и толпу. Но дело не только в жанровой специфике. В 30-х годах XIX в. романтизм с высот Парнаса спустился в низы, в среду почитателей таланта Кукольника, гений которого превозносили Сенковский, Греч и Булгарин в противовес Пушкину и его партии. Любимой темой разговоров Кукольника была *святыня искусства*, на служение которой он себя обрек. В этой среде особым успехом пользовалась тема поэта, чуждого бессмысленной толпе. Кукольник сокрушался, что «русская публика не доросла еще до понимания *серьезных произведений*»⁴. Романтическим презрением к толпе оправдывалась разнузданность бытового поведения, ибо художник подчиняется своим законам и к нему нельзя «прилагать ту узкую и пошлую мерку, которая прилагается обыкновенно ко всем обыкновенным людям. <...> Обвинять его в безнравственности могли только пошлые рассудочные люди с мелкими потребностями, не понимающие широких титанических натур артистов и их вулканических страстей»⁵. У «страстей», однако, не было сколь-нибудь серьезного философского обеспечения. Повышенная самооценка, бывшая одним из элементов романтической позиции, одной из опор в счетах

³ Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука.1976. – С. 341.

⁴ Панаев И.И. Литературные воспоминания. – Л.: ГИХЛ. 1950. – С. 42.

⁵ Там же. С. 103.

личности с обществом, выродилась в самохвальство. Вспоминая об этих годах, И.И.Панаев писал: «Это безумное возвеличение самого себя в качестве живописца, скульптора, музыканта, литератора, ученого; это отделение себя от остальных людей, которые получают презрительное название *толпы* или *черни*; это обожествление своего ума, своих знаний или своего таланта; это самопоставление себя на пьедестал – самое смешное и вместе печальное явление»⁶ (курсив И.И.Панаева.– А.Б.). Выдвинутый «петербургской литературой» против Пушкина, Кукольник уверял, что он, а не Пушкин создаст «что-нибудь прочное, серьезное и, может быть, даст другое направление литературе»⁷.

Едва ли Пушкин мог не считаться с этой литературной и жизненной реальностью и развивать в «Памятнике» идеи «поэта и толпы», ставшие предметом тиражирования. Трудно сомневаться, что «Памятник», в числе прочего, был прямым откликом на литературно-бытовую реальность. Пойнт-концовка заключает в себе сильный элемент иронии – самоиронии (ведь его «Чернь» стала поэтическим манифестом партии Кукольника) и пародии, в смысле доведения до предела характеристических признаков пародируемого объекта, а именно, апостолов «нового» движения литературы – «самопоставление себя на пьедестал» раздуто до воздвижения памятника самому себе.

Отсюда открываются дополнительные полемические выпады. В противовес романтическому лозунгу «не дорожить любовью народной», поэт в «Памятнике» именно ею и дорожит, любовью, «любезностью» своею народу. Заметим, что и само подробное перечисление народов – фигура речи, невозможная для романтика, который со своего высока видит лишь людскую массу⁸.

⁶ Панаев И.И. Литературные воспоминания. – Л.: ГИХЛ. 1950. С.103.

⁷ Там же. С. 45.

⁸ «Одиночество избранника и безумствующая толпа – это антитеза, которая кажется нам привычной, ибо автоматически ассоциируется с умонастроением **романтизма**. Действительно, само наличие этой темы <...> – важный пункт соприкосновения между античной литературой <...> и новоевропейской, особенно же **романтической**,

Другой аспект той же самой иронии (и самоиронии) – тема самого предмета поэзии. От поэзии требовали «мысли». В ее отсутствии враждующие литературные партии обвиняли поэтические произведения оппонентов. Не только враги, но и друзья не находили ее у Пушкина. Было ощущение кризиса поэзии, на фоне которого казались исполненными мысли стихотворения Кукольника, Бенедиктова, Тимофеева, варьировавших на уровне мышления и языка мещанско-чиновничьей среды идею избранной, обращенной на себя, романтической личности. В «Памятнике» же этой интравертной поэзии противопоставлена поэзия экстравертная, развернутая на людей, «народ», поэзия с немногими и не новыми, «отдельно взятыми мыслями» – добра, свободы и милости. Немногими в силу их принципиальной значимости, краеугольности. Не новыми потому, что, по словам Пушкина, «мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности». И, наконец, свободе романтически раскованной личности противопоставлено послушание воле Божьей.

Итак, если острие пародии направлено на романтизм, мы должны отклонить подмену «глупцов» понятием «черни», отклонить и основное утверждение, что «Памятник» следует рассматривать в проложенном русле темы «поэт – толпа», тех стихотворений, которые стали выражением кредо вульгарного, запоздалого романтизма.

литературой <...> В чем **романтики** решительно не заинтересованы, так это в классификации путей толпы, в их дифференциации, в логическом переборе различных возможностей неромантического, alias «филистерского» образа жизни. Все чуждое видится им как бы с большой дистанции, а потому сливается в неразличимое, нерасчлененное единство – «мир», «свет», «толпа», «они», иногда <...> «вы»; никакой «тот» не обособлен от «этого», никакой «онный» не противопоставлен «сему» <...> Многоразличные пути человеческих интересов и страстей, <...> предстают для **романтического** взгляда как одна единственная «дорога», по которой движется «толпа»:

Взгляни: перед тобой, играючи, идет

Толпа дорогою привычной...

От этого бесконечно далеки поэты классической древности, не устававшие изощряться в каталогизировании тех самых людских поприщ, от которых они отведены своим поэтическим призванием». С.С.Аверинцев. Риторика как подход к обобщению действительности. – Поэтика древнегреческой литературы. М. 1981. С. 24 – 25.

В этом отношении заслуживает специального внимания анализ В.Э.Вацура стихотворения, публикуемого под названием «Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один»). Тема «поэт – толпа» здесь решена столь нетрадиционно, что рассматривается пушкинистом как последний «поэтический манифест Пушкина»⁹. В нем лирический субъект говорит из «толпы» и голосом «толпы» с Поэтом. «Прямой поэт» не отвергает «бессмысленных детей», «Поющих буйну песнь и скачущих кругом // От нас созданного кумира», более того, прислушивается к голосу толпы, к тому, в частности, что поэзия не ограничена только сферой «высокого», должна быть открыта и к «житейским волнениям». В отношениях между Поэтом и толпой уже нет прежнего антагонизма, проблемный центр сместился и отвечает литературной ситуации 30-х гг. Напряжение создается полюсами другой пары: Поэт – «кумир». Черновики дают несколько вариантов эпитетов к «кумиру» – постыдный, золоченый, безобразный. По комментарию В.Э.Вацура, «все эти значения располагаются в пределах одного семантического ареала: это «золотой телец», суетные, корыстные и сиюминутные расчеты, при которых высокие истины «скрижалей» являются не целью, а в лучшем случае средством. Пушкина беспокоит <...>, что пример поэта (Гнедича. – А.Б.), отказавшегося от почестей и жизненных благ во имя завершения великого труда, <...> не встретит подражания в «железный век» всеобщего меркантилизма»¹⁰. Дело не в «толпе», а в современном поэте, для которого реальна опасность потери бескорыстия творчества.

Две модели поэта фигурируют в стихах Пушкина. Одна – «царя», живущего целиком в собственном мире. Другая – «пророка». Обычно они рассматриваются недифференцированно, как тождественные образы Поэта – служителя, жреца Искусства, не понимаемого глухой к искус-

⁹ В.Э.Вацура. Поэтический манифест Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. XIV. – Л. 1991. – С. 65.

¹⁰ Там же. С. 71.

ву и красоте толпой, «чернью». При всей легкости позволяемых романтизмом переходов от «царя» к «пророку», между этими моделями есть существенное различие. Суть первого – в самоценности творчества, поэтического вдохновения; связи между поэтом и народом очень опосредованы, проявляются лишь на самой последней стадии, когда результат поэтического «служения» становится достоянием общества. Другое дело – «пророк». Он немислим вне людей, о нем нельзя сказать перифразой – «ты пророк, живи один». Ему дано слышать «божественный глагол», но его долг – нести этот глагол «миру», всем людям, для него исключено понятие «черни». «Гений среди толпы» – такой психологический комплекс в библейском мире просто неизвестен. <...> Понятие «толпа» на библейский язык непереводимо: конечно, вокруг человека ходят <...> глупцы и неучи, среди которых ему скучно, если он «мудрец», но все они в принципе пребывают на той же плоскости бытия, что и он сам»¹¹. Для пророка же человеческое знание, качество ума не обладает никакой ценностью, он «не свое» открывает. Конечно, Пушкин – поэт светский, а не религиозный, но для понимания его «пророка» необходимо соприсутствие библейского. Именно это соприсутствие выводит «пророка» из ряда соответствующих романтических синонимов, ибо невозможна в его устах фраза: «глаголом жги сердца глупцов».

Итак, у нас есть достаточно оснований говорить о сознательной полемике Пушкина с «неистинным романтизмом», о мимикрии под романтизм. Но «мимикрия» означает форму самозащиты путем зрительного обмана. Пушкину эта «самозащита» по каким-то причинам нужна. Возможно, эта заинтересованность связана с тем, что он присматривался к тем аспектам поэтики, которые делали произведение легко читающимся, т.е. доступным широкой публике. Поэтому, как он считал, даже романы

¹¹ Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. С. 42.

Ф.Булгарина следует изучать. Отсюда же (не исключая, конечно, и других причин) его интерес к художественной прозе на родном языке.

В 1832 году он начинает работу над прозаическим романом «Дубровский» с героем ярко выраженного романтического типа. По собственному признанию Пушкина, проза давалась ему с трудом. Далеко продвинувшись в написании, он оставляет роман незаконченным. Справедливо, однако, думать, что дело было не в прозе – позади был опыт «Повестей Белкина».

В том же 1830 году Пушкин завершает «Евгения Онегина», причем делает это тоже путем резкого обрыва повествования, оставляя публику в недоумении относительно судьбы героя. Даже при самом поверхностном взгляде нельзя не увидеть, что в том и другом романе центральную роль играет событие, которое, по аналогии с Дон Гуаном, следовало бы назвать «преображением» героя: Онегин внезапно влюбляется в Татьяну, а Дубровский столь же внезапно распускает свою шайку. Но далее ни в том, ни в другом случае действие не продвигается. Очевидно, трудности, вставшие перед Пушкиным, лежали вне круга романтического мироотношения. Их выяснение – задача последующих двух подразделов.

3.2. «Непреображение» Онегина.

Шестую главу «Евгения Онегина» завершала ремарка: «Конец первой части». Пушкин, «переплетя первые шесть глав в единый конволют, приступил к подготовке их издания отдельной книгой»¹². Тогда две главы продолжения следует считать новым смысловым поворотом романа. Составной характер «Евгения Онегина» был замечен исследователями и

¹² Лотман Ю.М.. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л.: Просвещение. 1983. – С.315.

получил разные трактовки^{13, 14, 15}. Они обладают общим уязвимым моментом – ни в одной из них не учитывается смена значимости героев. В первой части главными являются три фигуры: Онегина, Ленского и Татьяны; в двух последних – Татьяны и Онегина. Происходит изменение не только числа, но и «старшинства» героев: Татьяна вытесняет Онегина с первой позиции. Эти перемены, на наш взгляд, являются самым убедительным свидетельством появления нового замысла, давшего роману «второе дыхание».

Кульминацией этой части становится вторая встреча Татьяны с Онегиным, а развязкой – отказ Татьяны связать с ним свою жизнь. Трагический оттенок поступку Татьяны придает видимое противоречие между любовью (чувством Татьяны к Онегину) и верностью супружескому долгу. Нас ожидают два неожиданных события, не имеющих внутреннего обеспечения: внезапное превращение провинциальной дворянской девочки в «законодательницу зал» и столь же внезапная влюбленность Онегина. Отметив это обстоятельство, Ю.Манн писал: «Превращение героя должно быть мотивировано, предугазано, хотя бы пунктиром, намеком, причем реалистические стили настаивали на этом требовании с особенной силой; по этой линии проходило, в частности, их противостояние романтизму. В пушкинском же романе превращение персонажа дано немотивированно и в то же время спонтанно, без аффектации, как само собой разумеющееся»¹⁶. Это тем более важно оттенить, что любовь, переживание любви, возвеличение и обожествление женщины, как и мотив неразделенной любви – классические черты романтического персонажа¹⁷.

¹³ По мнению А.Немзера, Пушкин «дважды указал на то, что шесть глав составляют целое»: первый раз – в признании, что «в продолжении издания I части Евгения Онегина вкралось в нее несколько значительных ошибок...»; второй – в ремарке: «Конец первой части». См. А. Немзер «Евгений Онегин» и творческая эволюция Пушкина // Волга. Саратов. – 1999. № 6. С. 3-16.

¹⁴ Лотман Ю.М.. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С.314.

¹⁵ Дьяконов И.М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин. Исследования и материалы. X. – Л. Наука. 1982. – С.92.

¹⁶ Манн Ю. Русская литература XIX века... С. 453.

¹⁷ Там же. С. 52-55.

Начало «немотивированности», однако, было положено во второй главе вводом в действие Татьяны. «По всей логике второй главы, она (Татьяна) не могла появиться». Заметив это кричащее нарушение Пушкиным законов построения художественного текста, В.Непомнящий дает ему «иррациональное» объяснение: «Ее явление иноприродно логике, руководившей им (Пушкиным), но оно – *есть*; и этот факт, сама его иноприродность, долженствует стать *новой точкой отсчета*, центром новой, готовой возникнуть, ценностной структуры»¹⁸ (курсив В.Непомнящего. – А.Б.).

Отводя иррациональность, примем к сведению остальное и добавим, что Пушкин решается на нарушение и второго негласного правила истинной художественности – не давать однозначных подсказок читателю. Он прямым текстом говорит, что Татьяна была «**русская душою**». Сообщение об этом факте появляется не там, где оно было бы логично – в первом описании героини, воспитанной на французских романах и плохо говорящей по-русски, а в главе V. Возможно, важность этого «параметра» выявилась не сразу, а в ходе разработки сюжета.

Эту девочку с «русской душой» Пушкин приводит в кабинет Онегина и заставляет ее заняться анализом онегинской библиотеки. Условность этого маневра давно смущает исследователей. «Как могла, – спрашивал, суммируя разные отзывы, А.Чудаков, – малообразованная уездная барышня, два-три раза почитав книги в кабинете Онегина, сразу все понять в современных умственных направлениях? Поставить, размышляя над феноменом Онегина, столь афористически-точные характеристические вопросы («Ужели подражанье // Ничтожный призрак иль еще // Москвич в Гарольдовом плаще...?»)? «Не всякий способен на такой тонкий психологический анализ», – простодушно замечает новейший автор, и действительно, исследователи давно сомневаются, могла ли такой анализ дать Татьяна. Еще шестьдесят лет тому назад Н.К.Пиксанов писал: «едва ли ей были до того времени знакомы те романы-новинки, которые оказались у Онегина. Едва ли

¹⁸ В.Непомнящий. Поэзия и судьба. Издание третье. С.325.

было легко освоить их идейное и моральное содержание и подняться над ним со своей критикой и осуждением. Скорее, могло быть обратное: увлечение “опасной книгой”. <...> Вопросы формулированы так зрело, так сурово, так тяжело! Только ум и дух, вполне созревший, сам некогда бывший во власти байроновских очарований и с усилиями от них освободившийся, каков и был ум П у ш к и н а, мог создать эти определения»¹⁹ (разрядка А.Чудакова. – А.Б.). Пушкин же подсказывает Татьяне заключительное слово, совершенно не подходящее женским устами – «пародия».

Нужное слово найдено. Онегинская «русская хандра» плоха не сама по себе, а тем, что не самостоятельна: она «пародирует», т.е. слепо, без собственного переживания, копирует черты модного заграничного «современного человека». Но даже если мы примем все за чистую монету, остается непонятным, почему этот «москвич в Гарольдовом плаще» вдруг потерял для нее все очарование, стал «ничтожным призраком»? Какое ей дело до того, что он – «чужих причуд истолкованье»? Ведь еще Чацкий заметил, что «рассудок с сердцем не в ладах». Как «разрешенная загадка» смогла повлиять на *чувства* Татьяны? Она и не повлияла. В последнем свидании с Онегиным она так и скажет: «Я вас люблю (к чему лукавить?)».

Разочарование в Онегине постигло не Татьяну, а автора романа. Оно отмечено исключительным событием, а именно тем, что Татьяна от него «убежала». Вопреки всем домыслам, накопившимся вокруг этой фразы, никакой «свободы героя» не существует²⁰. Он всегда подчинен либо логике характера (чего нет у пушкинской Татьяны), либо логике авторской идеи (не столь важно как она будет называться – философской идеей, диктатом событий, обстоятельств или среды, потока сознания или подсознания и пр.). Освобождая Татьяну от роли участника развенчания объекта своей любви,

¹⁹ Чудаков А. Структура персонажа у Пушкина. Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана // Тарту. – 1992. – С. 190–207.

Цит. по: <http://www.ruthenia.ru/document/526616.html>.

²⁰ «Любое произведение литературы любого времени и направления изображает или предполагает какие-то мотивировки действий своих персонажей,- это неизбежно». Лидия Гинзбург. О психологической прозе. С.295.

нам важно заметить, что теоретик «диалога» М.М.Бахтин тоже связывал всю языковую ткань «библиотечного» эпизода с языком Пушкина: «**Автор видит** ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное лицо («Москвич в гарольдовом плаще», «Слов модных полный лексикон», «Уж не пародия ли он?»)»²¹.

Пушкин предпринимает две попытки описать внутренний мир Онегина. Первая – через альбом. Предназначенный для личных записей, «Альбом Онегина» вполне соответствовал своей задаче, но ничего, выходящего за рамки уже известного, в дневнике не обнаруживается. Пушкин бросает «Дневник» недописанным.

Вторая попытка – «Путешествие Онегина». Уже своим названием оно направляет литературные ассоциации в русло традиции, заданной «Сентиментальным путешествием» Стерна. Его ближайший аналог на русской почве – «Письма русского путешественника» Карамзина. К достоинствам карамзинских «Писем...» относят стремление передать внешние впечатления сквозь призму личного восприятия, как отображенные «зеркалом своей души». И это понятно: в активизации чувств ведущая роль принадлежала воображению, эмоциональному претворению видимого и виденного. На этом фоне отчетливо проступает «оригинальность» Онегина: ни Новгород, ни Астрахань, ни Кавказ, ни Таврида не пробудили его воображения. Таврида – «воображенью край священный» для автора, но не его героя. Никаких «сентиментов», никаких чувств во внутреннем мире Онегина не оказалось, кроме прежней тоски:

...мыслит, грустью отуманен:
 Зачем я пулей в грудь не ранен?..
 ...ах, создатель!
 Я молод, жизнь во мне крепка;
 Чего мне ждать? Тоска, тоска!..

²¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. Худ. лит. 1975. – С. 412.

Способность к сильному чувству отличает Татьяну от бесчувственного Онегина. По этой границе проходит и различие между *русской тоской* и *русской душой*. Именно поэтому Онегин до своей внезапной влюбленности – тоже фактически *полурусский*. По той же причине Татьяна, близкая к Онегину и Ленскому по языку мышления и книжному воспитанию, оказывается все же русской, а не полурусской.

Найдя эту разделительную грань, мы можем заняться вплотную самым главным вопросом «второй части» романа: откуда взялось преобразование Онегина, почему замужняя Татьяна, по-прежнему живущая чувством, не приняла перемену в Онегине, почему она предпочла «домостроевскую» верность мужу возможности соединить жизнь с тем, кого любила и продолжала любить.

Баллада «О рыцаре бедном» была важна для Пушкина. Она фигурирует в обработке сюжета о Дон-Жуане. Тем безусловно общим, что связывает «Онегина» с «Балладой», является внезапная метаморфоза героя. В «Бедном рыцаре» она обусловлена случайной встречей с Марией-девой. Нечто подобное происходит и с Онегиным.

Попав «случайно» в дом Татьяны, Онегин не узнает в хозяйке прежней простенькой девочки. Совершенно иной видится она и рассказчику романа.

Первенство в описании «преображенной» Татьяны принадлежит рассказчику, в речи которого сплетаются два мотива. Один («верный снимок *Di comme il faut*») – восхищение простотой и естественностью манер хозяйки дома, резко отличающих ее от манерных светских модниц (строфа XIV). Второй, внешне данный через отрицание – отсутствие вульгарности, существенно сложнее по содержанию:

К ней дамы придвигались ближе;
 Старушки улыбались ей;
 Мужчины кланялися ниже,
 Ловили взор ее очей;
 Девицы проходили тише
 Пред ней по зале;..

Такого единодушия в обществе не бывает. Общество неоднородно, а «на чужой роток не накинешь платок». Не могла Татьяна, как бы ни старалась (а она не старалась совсем), угодить всем и каждому.

Ненароком рассказчик замечает, что никто б не мог Татьяну назвать прекрасной, но все же блестящая «Клеопатра Невы» свою

....мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

В стихотворении «Клеопатра» египетская царица фигурирует как царственная, но все же «блудница». Тогда противопоставление «Нины» и Татьяны принимает налет оппозиции «грешное» – «безгрешное», внешняя красота не может победить внутренней. В сочетании с отшельническим детством Татьяны эта информация придает Татьяне подсветку «святой». Словом, Татьяна становится для Онегина тем же, чем Дона Анна для Дон Гуана.

Сама Татьяна уверена, что она не изменилась в любви к Онегину. Единственное, чему она научилась, это выдержка. Она сумела принять с Онегиным нейтральный тон разговора, не дав своему давнему знакомцу никакой возможности сократить расстояние. Внешняя перемена в Татьяне и выдвигается Пушкиным как мотивировка резкой перемены в Онегине.

Речь идет не о холодном расчете опытного соблазнителя, а о превращении безразличного меланхолика в человека всепоглощающей страсти! Малую вероятность столь скоропалительного допущения тут же оговаривает рассказчик, но мы едва ли обращаем внимание на его трезвый голос:

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвый след...

Но вместе с тем факт неоспорим:

Сомненья нет: увы! Евгений
В Татьяну как дитя влюблен.

Метаморфоза перерождения Онегина тщательно прописывается Пушкиным по принципу «все наоборот». Раньше Онегин много читал, но «все без толку», теперь – «не отвергая ничего». То он не мог отличить ямба от хорея, теперь же чуть не стал поэтом; раньше воображение в нем было подавлено, теперь же «перед ним воображение // Свой пестрый мечет фараон». Переходом из одной крайности в другую Пушкин дает возможность почувствовать динамику изменения внутреннего мира Онегина. Письмо к Татьяне написано тривиальным языком светского волокиты, со оборотами, типа «Пред вами в муках замирать, // Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!». Это – до болезни. Но вот рассказчик описывает состояние героя во время «умирания» и как-то невзначай говорит: «Он меж печатными строками // Читал духовными глазами // Другие строки. В них-то он // Был совершенно углублен». Сказано это сразу после перечисления имен авторов перечитанных книг: «Глаза его читали, // Но мысли были далеко». В переводе на философский язык того времени следовало бы сказать, что раньше над ним был всевластен ум, а теперь – чувства: «Мечты, желания, печали // Теснились в душу глубоко». А на языке противопоставления *русской хандры* и *русской души* можно констатировать переход первой во вторую, т.е. Онегин по внутреннему миру сближается с Татьяной:

То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

Новым обретением стала способность видеть сны. Сон Татьяны передан Пушкиным с массой подробностей; сон Онегина – пунктиром, но с четкой «картиной», занявшей ударное место – конец строфы:

...сельский дом – и у окна

Сидит *она*... и все она!..

«Картина» представляет собой портрет женщины в раме. Эту ассоциацию стоит удерживать в уме. Меняя тон, смешивая серьезное со смешным, Пушкин стремится создать впечатление внутреннего хаоса в душе Онегина, но в этом хаосе отчетливо звучат два итальянских слова – *Benedetta* («благодославенна») и *Idol mio* («мой кумир»). Оба образа имеют отношение к области высокого религиозного напряжения, но поданы Пушкиным в комическом контексте: Онегин их «промурлыкал» в состоянии, похожем на поэтический экстаз («и ронял // В огонь то туфлю, то журнал»). Все это вместе, на наш взгляд, говорит о том, что Онегин, пробудившись к чувственному восприятию, тем самым пережил «инициацию», т.е. перешел в иной «возраст», в мир с иными координатами.

Отсюда становится понятным, почему Пушкин в начале восьмой главы забеспокоился о том, чтобы нейтрализовать отрицательное отношение читателя к Онегину. На помощь привлекаются соображения о «неосторожности пылких душ» (строфа IX), как будто эта черта – неосторожность души – была в Онегине и ранее. Для такого предположения нет данных в самом романе, но есть в той интеллектуальной пище, которой питалось образованное общество.

Коль скоро речь идет о любви, то становится значимым, что в науке любви одним из первых Пушкин называл Шатобриана. Этот писатель высказался не только о любви, порожденной «гением христианства», но и о самом типе молодого человека, избранного Пушкиным в качестве основного героя романа. Говоря о «смутности страстей», Шатобриан обращал внимание на то «...состояние души, которое, как нам кажется, не

привлекало до сих пор должного внимания; оно предшествует развитию страстей: в эту пору способности наши, юные, деятельные, цельные, но затаенные в себе, лишенные цели и предмета, обращаются лишь на самих себя. <...> тогда случается весьма печальная вещь: обилие примеров, проходящих перед глазами, множество книг, трактующих о человеке и его чувствах, делают искушенным человека неопытного. Мы познаем разочарование, еще не изведав наслаждений; мы еще полны желаний, но уже лишены иллюзий. Воображение богато, обильно и чудесно; существование скудно, сухо и безотраднo. Мы живем с полным сердцем в пустом мире и, ничем не насытившись, уже всем пресыщены. Такое состояние души наполняет жизнь беспредельной горечью»²².

Привлекая к делу этот материал, мы не выходим за пределы достоверности, ибо даже комментаторы цитаты «отмечают возможное влияние этих строк Шатобриана на пушкинский образ Онегина»²³. Ход мысли Шатобриана проливает свет на причины «инициации» Онегина: «в наше время эти пылкие души, которым *не хватило либо монастырей, либо направляющей туда добродетели*, оказались чужими среди людей. Пресыщенные жизнью, уstraшенные религией, они остались в свете, не вверяясь ему, и стали добычей тысячи химер; тогда-то и возникла преступная меланхолия, порождаемая теми бесплодными страстями, что сжигают одинокое сердце»²⁴.

Дело, конечно, не в «устрашении религией». Для денди достоинства религии далеко не очевидны. Отношение Пушкина к религии было разным: ироничным – в годы первых глав романа, вполне серьезным – в годы его завершения. Трудно согласиться с интенсивным «привязыванием» Пушкина к христианству, как и со столь же категоричным «отвязыванием». К религии Пушкина подводило размышление над «духом века». К 1834 году относится его знаменитая отповедь «безбожной» философии XVIII века, отповедь,

²² де Шатобриан Ф.Р. Гений христианства (О смутности страстей) // Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство. 1982. – С. 153-154.

²³ Там же. С. 426.

²⁴ Там же. С. 155.

осуждающая и чужую, и свою собственную «иронию холодную и осторожную и насмешку бешеную и площадную». Основной объект критики – Вольтер. Пушкин пишет, что эта философия «была направлена противу господствовавшей *религии, вечною источника поэзии у всех народов*» (VII, 312). Выделенное нами курсивом утверждение очень близко (если не копирует) к высказыванию Шатобриана, тоже связанному с Вольтером: «стоило ему обратиться к *религии, источнику всякой поэзии*, как источник забил ключом»²⁵. С преодолением отчуждения от религии связан весь пафос «Гения христианства». Стремление Шатобриана к религиозному «ренессансу» близко Пушкину. Но можно ли это повторить в отношении Онегина?

Неизвестность будущего мы можем компенсировать указанием на то, что во встрече с Татьяной после «выздоровления» Онегин не произносит ни одного слова, не использует ни одной из возможностей возразить. Почему он не перехватывает инициативу, что было бы так естественно в его положении соблазнителя чужой жены? Его смиренность, действительно, не имеет объяснения в пределах логики «прежнего» Онегина, того, который остался, по выражению самой Татьяны, «чувства мелкого рабом». И хоть Пушкин именуется его «мой неисправленный чудак», Онегин вышел из «болезни» другим человеком.

Возможно, мы должны говорить о двух стадиях «любви» Онегина к Татьяне. Первая – до «болезни». Вторая – после болезни, когда он не просто «влюблен», а «одержим» своим чувством. Он мчится к ней, ибо в ней вся его жизнь («К ее ногам упал Евгений»). В снах ему грезилась «картина» с *нею* в центре, теперь наяву *она* смотрит на него как с картины – безмолвно, «без удивления и гнева».

В символике средневековья служение даме предполагало своим бесспорным коррелятом образ пресвятой Дамы. Вся эта аллюзионная игра с «картиной» укладывается в параллель с судьбой «рыцаря бедного». Она

²⁵ де Шатобриан Ф.Р. Гений христианства («Генриада») // Эстетика раннего французского романтизма. С. 108.

ухватывает разные ярусы внутреннего содержания сознательной и подсознательной душевной жизни Онегина. Именно поэтому оказывается столь важным, что параллель остается неполной. **Онегин не «преображается»**. Пробудившись к чувству, к живой жизни, он доигрывает единственную известную ему роль страстного любовника, пока Татьяна своим отказом от «продолжения романа» не поставит его перед фактом наличия «другого измерения».

В отвержении Татьяной домогательств Онегина наиболее весомой видится мотивировка, вбирающая в себя идею долга. В этом аспекте информативны соображения Ю.Н.Чумакова по поводу «взгляда со стороны» американского русиста Фриборна. Этот последний высоко оценивает моральную позицию Татьяны, которая, на его взгляд, «отстаивает неподотчетность совести, самоценность нравственных понятий и убеждений, существование обособленного и неповторимого нравственного “я”, противостоящего <...> сопротивляющейся искусственной морали, основанной на интересах большинства, мнении света или принципах общего блага». Комментарий Ю.Н.Чумакова к этому пассажиру представляет исключительный интерес как самохарактеристика русской ментальности. «Казалось бы, – пишет Ю.Н.Чумаков, – эта великолепная формула должна устроить всех апологетов Татьяны, особенно в России. Однако перед нами Татьяна, прочитанная в западном мире. Это означает, что она представлена как личность, не подвластная никаким обстоятельствам, сама устанавливающая правила собственного поведения, являясь носителем ценностей. У нас же Татьяну понимают по преимуществу как выразительницу национальной всеобщности, и поэтому формула Фриборна не вызовет энтузиазма»²⁶. Что «сказалось» в этом отзыве? Что феномен личности в России либо отсутствует, либо непонятен; что любая «самозаконная» фигура (вне зависимости от пола) воспринимается как чужая, не отвечающая национальному

²⁶ Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция // Ю.Н.Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. С.238.

этическому вкусу. Отсюда становится более чем очевидным, что если бы даже сам Пушкин высказал эту «великолепную формулу», его бы не поняли. Татьяну все равно продолжали бы считать «выразительницей национальной всеобщности».

«Русскость» Татьяны заключается в том, что западная культура, воспринятая вместе с французским языком и романами, пережита как своя, «освоена». Другими словами, на русской почве Пушкин вырастил европейский цветок – личность.

Драма русской культуры в том и состоит, что принимаемые европейские наименования личностных и социальных моделей человеческого мира медленно наполнялись содержанием, идущим из русской традиции, русского опыта. Онегин остается в состоянии «громом пораженного» потому, что «недостижимость» Татьяны показала ему реальность нравственного мира, долгое время от него сокрытого. Перед Пушкиным же открылась иная перспектива – «врастания» в европейскую систему личностных и социальных ценностей через поиск коррелятов, компенсирующих разницу в исторических путях Европы и России. Это были задачи, которые «роман в стихах» уже не позволял решать. Именно это обстоятельство и делает роман законченным.

* * *

Акцентируя проблемы, вставшие перед Пушкиным при обращении к русскому материалу, мы не должны оставить незамеченным тот факт, что понятие «романтического конфликта» оказалось излишним при анализе последних двух глав («второй части») «Евгения Онегина». В ней есть романтическая фактура в виде «отчужденности» персонажей, силы любви и ее неразделенности, сильной игры воображения. Но конфликта нет. Иными словами, он теряет эвристическую силу, уже не пригоден для роли «структурной (т.е. смысловой и формальной) категории, ведущей нас вглубь

художественного строя произведения или системы произведений»²⁷. Точнее было бы сказать так: при внешней сохранности романтической формы, конфликт переместился в сферу скрещения культурных пластов, освоенных и не освоенных русским сознанием. Говоря так, мы забегаем вперед с целью обозначить поле, на котором разыграется драма прозаического романа Пушкина – драма автора, увидевшего, что при избранном чисто романтическом конфликте роман невозможно довести до конца. «Дубровский» остался незаконченным.

3.3. «Дубровский»: причины незавершенности романа.

В предисловии к несостоявшемуся изданию Клейста Пастернак дважды обмолвился об ощущении родства некоторых мотивов у Клейста и Пушкина. Первый раз так: «Читая у Клейста описание поджогов и убийств, совершенных из высоких побуждений, нельзя отделаться от ощущения, что Пушкин мог знать Клейста, когда писал Дубровского»²⁸. Второй – назвав клейстовского «Михаэля Кольгааса» (так! – *А.Б.*) «своего рода немецким Пугачевым»²⁹. Пастернак со студенческих лет интересовался Клейстом, возможно, и параллель с Пушкиным для него тоже давняя. Нам же она кажется весьма странной по нескольким причинам: никаких упоминаний Клейста в пушкинском наследии нет; по-немецки он не читал: В России, да и в самой Германии Клейста практически не знали (в Германии его «забыли» до 1826 года, когда его заново открыл Л.Тик). Странно и то, что Пастернак как бы игнорирует литературную традицию «благородного разбойника» и думает о Клейсте, а не, например, о Шиллере, Вальтер-Скотте или Нодье³⁰. Поскольку Пастернак писал предисловие в 1940 году, можно допустить, что

²⁷ Манн Ю. Русская литература XIX века. С. 24.

²⁸ Пастернак Б. Воздушные пути. (Проза разных лет). – М.: Сов. пис. 1982. – С. 350.

²⁹ Там же. С. 351.

³⁰ О линии «благородного разбойника» в отношении к «Дубровскому» см. Н.Н.Петрунина. Проза Пушкина (пути эволюции). С. 176-189. О Клейсте Н.Н.Петрунина не упоминает.

«разбойничья» матрица не является главной, выдвинута вперед вынужденно, как очевидный идеологический признак, отвечавший штампам советского времени. Если так, то повышенного внимания требует обрисовка фона, на котором должна смотреться параллель между Клейстом и Пушкиным. Что же еще Пастернак считал необходимым сообщить читателю?

Во-первых, что «Клейста напрасно причисляют к романтикам... их разделяет пропасть». Стало быть, и «Дубровского» не стоит брать в романтическом ключе. Второе, что надо знать: «среди ежедневных перемен, которым подвергались границы государств (в наполеоновских войнах – *А.Б.*), нравы, наряды и понятия, в среднем сословии обособилось новое общественное деление, ради которого в декларацию заносились статьи о свободе личности и которое нигилисты в Петербурге прозвали в шестидесятых годах интеллигенцией... С легкой руки Фихте появилось выражение «выработка своего я»³¹. Умышленно или по недоразумению, но Пастернак ставит знак равенства между европейским «третьим сословием» (которого в России не было) и русской интеллигенцией. Еще более интересно (учитывая уже прозвучавшее имя Фихте) третье замечание: «в те дни Кант был не только событием мыслящего мира, но и гордостью Восточной Пруссии. Приверженность современным веяниям засадила Клейста за математику и нравственную философию»³².

Оставим в стороне соображения о том, насколько верна нарисованная Пастернаком картина. Гораздо более существенно, что человек огромного литературного дара и европейской образованности ставит произведения Клейста и (через сравнение с ним) Пушкина в совершенно непривычный контекст. Идеология оправдания бунта как борьбы за социальную справедливость (бедных с богатыми, угнетенных с угнетателями, бесправного народа с антинародной властью) выводится за скобки. Об этом же говорил и Пушкин, но не был понят: о том, что все бунты похожи один на другой, что все они

³¹ Пастернак Б. Воздушные пути. С.350.

³² Там же. С. 351.

бессмысленны и беспощадны. Стало быть, и в «Дубровском» бунт должен иметь не тривиальную мотивацию «освободительной борьбы», а какую-то иную, связанную с проблематикой «личности», «своего я», раскрывающейся в аспекте «справедливости». Именно поэтому так существенна оговорка Пастернака о Канте³³ – она обозначает группу идей, которая дает внутреннюю логику вовлекаемым в рассмотрение произведениям Клейста и Пушкина.

Знакомство Пушкина с идеями Канта нам представляется более чем вероятным. Ясно и то, что в России Пушкин был едва ли не единственным *писателем*, отозвавшимся на Канта. В такой ситуации закономерен вопрос о том, кто из предшественников или современников «прошел» через Канта. Естественнее всего искать литературных последователей Канта в самой Германии. Но их трудно найти. Поэтому так важен для нас «случай Клейста». Мы оказываемся перед весьма неожиданным фактом «неусвоенности» Канта мировой литературой. По зрелом размышлении картина перестает казаться столь удивительной – Кант сложен. Его усвоение потребовало от международного интеллектуального сообщества многолетних усилий³⁴. Один из немногих, осознавших этот факт мыслителей, был Ницше, чьи слова стоит привести как идущие изнутри немецкой культуры. Он указал и на совершенно особое место Клейста. «Мне кажется даже, – писал Ницше, – что лишь на очень немногих людей Кант вообще оказал живое влияние и преобразовал их кровь и соки. Правда, мы всюду можем прочесть, что деяние этого тихого ученого вызвало революцию во всех областях духовной жизни; но я не могу поверить этому, потому что я не вижу этого на людях, которые должны были бы прежде всего революционизироваться сами, чтобы революция могла захватить целые

³³ По мнению Эрнста Блоха, даже язык Клейста сформирован прозой Канта.

См. Эрнст Блох. Язык Гегеля. <http://vispir.narod.ru/bloch/bloch.htm>

³⁴ «Русская мысль испытывала странную идиосинкразию к кантовской философии. В то время как Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, неокантианцев в разное время внимательно изучали, <...> с Кантом дело всегда грозило обернуться скандалом».

Ахутин А.В. София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) //

Ахутин А.В. Поворотные времена. Статьи и наброски. – СПб.: Наука. 2005. – С.449.

области. Но как скоро Кант начнет оказывать действительное влияние на массы, оно скажется в форме разъедающего и раздробляющего скептицизма и релятивизма; и лишь у самых деятельных и благородных умов, которые никогда не выдерживали состояния сомнения, его место заступило бы то духовное потрясение и отчаяние во всякой истине, какое пережил, например, Генрих Клейст под влиянием философии Канта»³⁵.

В этом аспекте проблема Пушкин – Кант (как и Пушкин – Клейст) выходит за тесные рамки чисто филологического интереса и становится показателем уровня европейского самосознания. Показателем тем более важным, что он свидетельствует об «умственном рывке» России, считавшейся ученицей более развитых европейских литератур. Поэтому мы и построим свою работу на выявлении взаимных переключек между Клейстом, Пушкиным и Кантом. На этом пути, как мы надеемся, возникает возможность внести некоторую ясность и в вопрос о причинах, по которым Пушкин оставил «Дубровского» незавершенным.

Обратимся к ранней новелле Клейста «Маркиза д'О.». Дадим ее в пересказе Н.Я.Берковского, чтобы по нему составить впечатление об «общем мнении». «Здесь довольно долго держится иллюзия чуть ли не чуда физиологического: с одной высоконравственной и прекрасной дамой из старинного благородного семейства случилось необъяснимое, если только не признать, что это было непорочное зачатие. Мир в доме маркизы д'О. нарушен вторжением непонятной силы <...>. Как потом узнается, маркизу д'О., упавшую в обморок, изнасиловали при взятии крепости»³⁶. Доскажем то, что утаивает Н.Я.Берковский: обидчиком является русский офицер, освободивший маркизу от изнасилования солдатами. Маркиза и ее родственники хотят отблагодарить «спасителя», но офицер весь в делах, к маркизе не попадает, потом вообще исчезает из поля зрения (его считают погибшим). Внезапно он объявляется и усиленно добивается свадьбы, не

³⁵ Ницше Ф. Несвоевременные размышления: «Шопенгауэр как воспитатель» // Фридрих Ницше. Соч. в 3-х томах. Т. 2 «Странник и его тень». – Москва: REFL-book. 1994. – С. 22.

³⁶ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С.454.

объясняя никак причин такой поспешности. Его предложения отклоняются. Между тем маркиза обнаруживает свою беременность, ей приходится оставить родительский дом. Но «гонения не могут заставить маркизу признать себя виновной перед внешним миром. Что произошло помимо воли и сознания героини, то и не должно входить в ее репутацию...»³⁷. Она объявляет через газету, что выйдет замуж за отца ее ребенка, буде он отыщется. Тут-то и объявляется снова тот самый офицер, которого считали ее спасителем. Мораль такова: «Независимая от внешнего мира, она побеждает его одной моральной силой. Когда виновник ее беды является к ней по объявлению в газете, она ничем не обязана ему, ибо всему дала огласку. Он является как кающийся, как опозоренный, и за ней остается моральное преобладание над обидчиком»³⁸.

При таком пересказе исчезает самая суть события. Зачем нужно было строить ситуацию так, чтобы поступок обидчика никем не был замечен, как бы и не существовал, чтобы все выглядело как таинственное «непорочное зачатие»? Затем, что офицеру совершенно не обязательно было не только возвращаться с матримониальными намерениями, но и вообще как-то давать о себе знать. Никто ни в чем обвинить его не может. В семье маркизы память о нем священна. Необычность этого обстоятельства выявляется с большей наглядностью, если учесть, что сам сюжет стар, Клейст мог заимствовать его из французской новеллистики, у Сервантеса, у Монтеня³⁹, так что мужественное поведение героини – не загадка. Загадочна невероятная перемена, произошедшая с «русской душой» офицера.

Эта завязка является событием того же порядка, что происходит в повести «Метель». Одну деталь стоит укрупнить: и у Клейста, и у Пушкина герои-«обидчики» получают тяжелые ранения, но чудом избегают смерти, т.е. оба проходят «инициацию» – некое таинство или обряд посвящения во «взрослую жизнь».

³⁷ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 457.

³⁸ Там же.

³⁹ Манн Т. Генрих фон Клейст и его повести // Иностранная литература – 2003. №9. – С. 243.

Новеллу Клейста с повестью Пушкина роднит общность сюжетной основы: обе они построены на невероятном событии – резкой перемене в образе мыслей персонажа. Саму перемену можно объяснить пробуждением совести (сопровождав ссылками на Руссо, которого и Пушкин, и Клейст хорошо знали). Только она в состоянии терзать душу согрешившего и довести его до осуждения самого себя. Но «покаяние» могло растянуться на несколько лет (как, например, у Сильвио в пушкинском «Выстреле») и не привести к активному действию, активному переходу «злого» в «доброе». Никаких рациональных моделей объяснения подобных «преображений» мы не знаем. Только Кант (на которого ориентировался и Шиллер⁴⁰) утвердил возможность (и необходимость) осуществления во внутреннем мире человека столь исключительного события. Он полагал, что этот переход совершается как революция в образе мыслей.

Перейдем к «Дубровскому». В этом романе есть элементы сюжетного сходства с рассмотренными произведениями Пушкина и Клейста. Их несут две характеристические детали. Во-первых – «инициация», т.е. прохождение через смерть. Дубровский подводится к ней – он тоже получает опасное ранение, но остается жив. Это событие, однако, не имело для него никаких внутренних последствий: «инициации» не происходит, герой не меняется. Хладнокровное убийство в последнем бою офицера правительственного отряда («Дубровский, подошел к офицеру, приставил ему пистолет ко груди и выстрелил») выглядит копией убийства медведя.

Во-вторых, роман оборван на решительном повороте, формально свидетельствующем о «преображении»: после очередного боя Дубровский решает резко переменить жизнь и распускает свою шайку. Никаких

⁴⁰ Шиллер тоже приводит героя к покаянию и преображению, но происходит оно «шумно» и с явной религиозной ориентацией: отказываясь от злодейств и предавая себя в руки правосудия, Моор восклицает: «О, я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием! Я называл это мщением и правом! <...> Умилосердись, умилосердись над мальчишкой, вздумавшим предупредить твой суд! Тебе отмщение, и ты воздашь! Нет нужды тебе в руке человеческой».

мотивировок столь неожиданному ходу Пушкин не дал. О совести (при отсутствии «инициации») говорить незачем.

Характер героя статичен и входит в противоречие со сценой, предполагающей смену русла романа. Она заключается в неожиданной и трудно объяснимой «любовной» сцене. Совершенно очевидно, что брак Маши был подневольный, вынужденный, что Маша не может любить своего мужа, более того, любит Дубровского. Он ее освобождает, и, казалось бы, она должна броситься к нему, оставив своего новоиспеченного мужа на всеобщее осмеяние. Но Маша поступает совершенно иначе: «Нет – отвечала она. – Поздно – я обвенчана, я жена князя Верейского». Этот ход решительно поворачивает русло сюжета в сторону «закона».

Поскольку именно с ним предстоит разбираться далее, существенной становится реакция героя на эти слова. Дубровский обескуражен и «с отчаяния» что-то выкрикивает. Интересно не словесное выражение его речи, а пушкинская незаметная корректировка – «с отчаянья». Она меняет смысл всей сцены.

Дубровский не убил «злодея» Верейского, не выхватил из его рук свою избранницу. При всем насильственном характере его действий он не хочет именно насилия и говорит Маше: «Вы свободны». Отчаянье его связано с одним словом «Поздно», т.е. с тем, что Маша отказалась от свободы. Вот этот момент свободы и подлежит акцентировке.

В самом ли деле Маша отказалась от свободы? Можно согласиться, что она была приневолена, насильственно поставлена под венец. Но ведь внутренне она оставалась свободной, готова была связать свою судьбу с Дубровским, появись он вовремя в церкви. («Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты <...>, но теперь, говорю вам, теперь поздно»). Все изменилось для нее в долю секунды, в тот момент, когда она своими устами произнесла слова брачной клятвы.

По замечанию А.В.Михайлова, «для Клейста существует свобода, понятая правильно, и свобода ложная, понятая только как свобода для своего

внутреннего мира, для своих мечтаний»⁴¹. У Пушкина тоже речь идет о двух свободах. Одна из них – романтическая, свобода «для своих мечтаний», это свобода в понимании Дубровского («свобода от»). Другая свобода выбрана Машей. Маша *сама* дала «клятву». Эта свобода ничего не значит для Дубровского, но является «законом» в мире Маши. Ему она и подчинилась, подчинилась **добровольно**.

В рассмотренном эпизоде «Дубровского» Пушкин повторил модель поведения любящей женщины, данную ранее в окончании «Евгения Онегина»: «я другому отдана; // Я буду век ему верна». Длительное, начиная с Белинского, нежелание читающей публики согласиться с этим положением есть не предмет для полемики, а указание на продуманность, даже схематичность разворота, приданного Пушкиным женскому характеру. По привкусу схемы опытные эксперты могут даже указать ее источник. Среди них заслуживает внимания «ощущение» известного философа А.Гулыги, что пушкинская Татьяна говорит как ученица Канта, а ее знаменитая фраза – воплощение кантовской идеи долга⁴². Указание А.Гулыги согласуется с тем, что в философию нового времени идею ответственности за свои поступки ввел Кант. Ответственность является следствием «свободы». Если утверждение о кантовской «примеси» в творчестве Пушкина воспринимается с трудом, как нечто противоположное пушкинскому гению, то в случае Клейста отрицать кантовские «следы» уже никак нельзя. От Канта идет вся «законническая» специфика произведений Клейста, имея в виду которую друг Клейста Фуке назвал своего гениального приятеля «юридическим поэтом».

Казалось бы, Пушкину было совершенно ясно, куда двигаться. Но вместо того, чтобы «переиграть» сюжетные события и направить их в открывшееся русло, он бросает роман. Мы должны допустить существование какой-то трудности, неясного Пушкину момента, из-за которого это произошло. Вернемся к началу романа.

⁴¹ Михайлов А.В. Вечер Генриха Клейста // А.В.Михайлов. Обратный перевод. С. 642.

⁴² Гулыга А.В. Воспитание Пушкиным // Искусство кино. – 1975. №12. – С.107.

Одной из ключевых сцен «Дубровского» является заседание суда по делу Троекурова и Дубровского-старшего (Андрея). Оскорбленный несправедливым решением суда Андрей сходит с ума и произносит свою «обвинительную речь»: «Как! Не почитать церковь божию! Прочь, хамово племя!». Потом добавляет, как бы разясняя свою бредовую мысль: «Слыхано дело... псари вводят собак в божию церковь! Собаки бегают по церкви. Я вас уже проучу...».

Не очень понятно, отчего Дубровский сходит с ума. Реакцию такой силы мог вызвать только неожиданный поворот дела, при котором решение суда было совершенно непредставимым. На самом деле ничего особенного не произошло. Более того, такой исход совершенно реалистичен, учитывая, что суд – в руках у Троекурова. Это понимали даже дворовые люди Дубровского.

Не более понятен и второй момент – что хотел сказать уже не Дубровский, а Пушкин, вкладывая некие значимые (а они-таки значимые) слова в уста сумасшедшего. Поскольку центральный пункт речи связан с церковью, то ответы, вероятно, следовало бы искать в писании. Могла бы подойти скрытая цитата из Откровения св.Иоанна: 22.14. «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на древо жизни и войти в город воротами. 22.15. А вне – псы и чародеи, и любодееи и убийцы, и идолослужители и всякий любящий и делающий неправду». Здесь относится к делу момент «неправды», превращающий «делающего неправду» в «пса», но нет упоминания Церкви и суда. Другой вариант – строки 16-18 из Псалма 21: «Сила моя иссохла, как черепок; язык мой прильнул к гортани моей, и Ты свёл меня к персти смертной. Ибо псы окружили меня, скопище злых обступило меня, пронзили руки мои и ноги мои. Можно было бы перечесть все кости мои; а они смотрят и делают из меня зрелище». Эта цитата хорошо передает состояние обманутого Дубровского-старшего, но тоже не схватывает ситуации в целом. Известно, однако, что входить в церковь с собаками запрещалось, что связывалось со словами Христа: «Не

мечите бисер перед свиньями и не давайте своей святыни псам, не то оборотятся псы и поразят вас самих». В общем, с помощью подобных толкований можно достичь более-менее вероятного понимания смысла слов Андрея. Непонятно только, зачем понадобился Пушкину такой кружной ход – вложить сложную церковную метафору в уста сумасшедшего, да еще в ситуации, которая не располагает к разговору на церковном языке.

Заглянем теперь в «Михаэля Кольхааса», где будущий разбойник тоже оказывается жертвой неправого суда. Клейст не сводит его с ума, а реакцию на неправый суд дает такую: «Мне прислали судебное решение, и оно гласит, что моя жалоба <...> не более как грязная кляуза. <...> я не могу жить в стране, которая не защищает моих прав. Если топчут тебя ногами, лучше быть псом, нежели человеком»⁴³.

Прежде всего, кажется крайне удивительным появление у двух разноязычных писателей одних и тех же ассоциаций, сводящих вместе псов с неправым судом. Нельзя не признать также, что у Клейста мотивировка более естественна, чем у Пушкина. Она логична в устах Кольхааса и была бы логична в устах Андрея Дубровского, завершающего свою речь угрозой: «Я вас уже проучу...». При церковной ориентации речи угроза явно не должна была сорваться с его языка, ибо церковь учит смирению и любви даже к врагам своим.

Поскольку наша трактовка поведения Кольхааса может показаться вынужденной, выстроенной по заранее придуманной схеме, дадим интерпретацию смысла поступка клейстовского героя в передаче независимого читателя: «Итак, перед нами, на первый взгляд, история еще одного «благородного разбойника», саксонского Робин Гуда. Но вот что принципиально отличает Кольхааса от всех подобных персонажей – ему нужна не просто справедливость, а справедливость по закону. *«Я не могу жить в стране, которая не защищает моих прав»* – вот причина его бунта. Закон отступил от

⁴³ Клейст Г. Избранное. (Драмы. Новеллы. Статьи). – М.: Худ. лит. 1977. – С. 437.

законности, стал продажным – именно эту ситуацию Кольхаас стремится исправить. Пусть ценой своей жизни – и жизнью ни в чем не повинных жителей сожженных им городов. Заметим, что такая борьба *естественно* должна закончиться смертью Кольхааса *по приговору суда* – это логическое завершение идеи законности. Защита законности нарушением закона и восстановление законности своей смертью – вот что делает историю Кольхааса новым сюжетом, именно эта идея подспудно тревожит разум читателя «Михаэля Кольхааса»⁴⁴ (курсив Т.Василенко – А.Б.). Целиком соглашаясь с утверждениями данного автора, спроецируем их на роман Пушкина.

Запутанность речи и состояния ума Дубровского-старшего – первый знак того, что роман останется незаконченным. Именно в сумасшествии и языковой сумятице проявилась кардинальная трудность, перед которой оказался Пушкин: невозможностью связно объяснить реакцию русского человека на суд. Убирая со сцены Дубровского-старшего, уже не способного привести в действие свою угрозу, Пушкин убирает и единственного «истца», который знал суть дела и мог бы его вразумительно изложить. Поверенного у него не было, и Дубровский-младший не нашел в бумагах отца никаких документов, по которым «мог он получить ясное понятие о тяжбе». Борьбаться за справедливость он не может, и вся идея «закона» рассыпается в прах. Потому и немислимы в устах Дубровского-старшего слова, которые легко приходят на ум его немецкому собрату. Они неорганичны, не в русской природе бороться с обществом во имя исполнения закона.

Вполне возможно, что эта неорганичность обескуражила и самого Пушкина. По сути дела, он столкнулся с проблемой, получившей на современном языке название *ментальности*, под которой понимается некий характерный для больших человеческих общностей способ мировосприятия. Ментальность складывается на базе исторически сложившихся архетипов коллективного бессознательного, знаний, верований, ценностей, стереотипов

⁴⁴ Василенко Т. Два сюжета: Михаэль Кольхаас и Мартен Герр.
Цит. по: <http://timur0.nm.ru/index.htm>

мышления и действий, определяющих специфику реагирования и поведения людей данной общности⁴⁵. Все это отражается, помимо прочего, и в особенностях языка. Причина сумасшествия Дубровского-старшего языковая, а не физиологическая: он не может в ясных словах выразить возмущение не потому, что не владеет речью, а потому, что этого не позволяет русское представление о «праве». Нам придется изложить в современном понимании те различия, которые, как мы полагаем, пришлось сформулировать Пушкину для себя и в одиночку.

Любая правовая система базируется на двух фундаментальных принципах: принципе талиона (принцип «мера за меру», «око за око, зуб за зуб») и принципе ордалии («божьего суда»). «Принцип ордалии предполагает, что определение вины или невиновности подозреваемого отдается богу. Скажем, подозреваемый должен взять в руки раскаленный предмет, и если он остается невредим, это считается свидетельством и доказательством его невиновности» (бог не позволит пострадать невинному и так проявит свое решение)⁴⁶. Здесь и лежит различие между Дубровским и Кольхаасом. Для немца суд – процесс, в ходе которого человек может доказать свою правоту. Для русского – «Божий суд», решает дело не человек, но Бог. (Очень характерный след такого отношения Пушкин сохранил, заметив в тексте романа, что Владимир «решился ожидать последствий, надеясь на правоту самого дела»). Бог, как мы представляем себе мироотношение Андрея, не мог «позволить пострадать невинному», отсюда вся церковная метафорика его речи. А попустительство Бога неправому означает, что произошло богохульство («напустили псов в церковь») или, иначе говоря, «неправда», крушение «правильного» мира, ибо Правда охватывает собой как отношения

⁴⁵ «Ментальность, способ видения мира <...> [это] – не философские, научные или эстетические системы, а тот уровень общественного сознания, на котором мысль не отчленена от эмоций, от латентных привычек и приемов познания».

Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». – М. Индрик. 1993. – С. 59.

⁴⁶ Софронов-Антони В. «Правовое бессознательное»: Русская правовая картина мира // Логос 1991–2005. Избранное: В 2 т. Т. 2. – М.: Издательский дом «Территория будущего». 2006. – С.422.

людей, так и физический мир в целом. «Специфика славянской традиции по сравнению с другими близкородственными как раз и заключается в архаической нерасчлененности понятий права, справедливости и закона»⁴⁷.

С подобной же нерасчлененностью связаны в русском сознании слова «воля» и «свобода». По данным словарей русского языка, семема слова «воля» объединяет семы «желание», «выбор», «власть», «право», «свобода = независимость = отсутствие ограничений, стеснений» и определяется как «состояние, характеризующееся отсутствием стеснений, ограничений». Семема слова «свобода» содержит в себе сему «ограничение» (законами развития природы и общества), тогда как «воля» – это полная свобода, связанная исключительно с желаниями и их реализацией⁴⁸. С учетом этого различия можно прокомментировать, что имел в виду Дубровский, говоря Маше «вы свободны»: она может поступать по своей *воле*, муж ей не указ и не препятствие, от этих *ограничений* она избавлена. В терминологии Клейста такую «волю» следовало бы отнести к области «плохой» свободы. Маша же, признавая над собой власть «закона» (даже не важно, как мы его назовем – домостроевским, христианским или нравственным), противопоставляет «воле» свободу «в рамках», т.е. максимально сближенную с европейской «хорошей» свободой.

Задача разграничения «воли» и «свободы» была в «Дубровском» лишь нащупана. Она перейдет в «Капитанскую дочку» и подчинит себе одну из ее основных линий, породит чрезвычайно своеобразное пушкинское изображение Пугачева – и самой фигуры, и ее окружения. «Дубровский» же не закончен, но известны три варианта предполагавшегося его продолжения. Все они включают «полицмейстера». Н.Н.Петрунина замечает в них общее движущее начало – «герой, однажды преступивший законы этого общества, должен дать ответ за свои поступки тому самому миру, который некогда

⁴⁷ Иванов В. В., Топоров В. Н. О языке древнего славянского права // Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов. – М., 1978. – С. 235.

⁴⁸ Петровых Н. М. Концепты воля и свобода в русском языковом сознании // Известия Уральского государственного университета. – 2002. – № 24. – С. 207-217.

толкнул его на бунт»⁴⁹. Иначе говоря, движущее начало ощущается как идея «ответственности». Не видя ее реализации в «Дубровском», мы все же можем составить представление о том, по какой логике должен был бы развиваться роман и к какому финалу привести. Эту возможность дает новелла Клейста, в которой теоретическая схема развития сюжета дана во всей полноте.

Ощутимость логики построения («схемы») считается недостатком художественного произведения. Но пример «Михаэля Кольхааса» наглядно демонстрирует, что именно философской логике произведение может быть обязано своей силой и поэзией⁵⁰.

Для наших целей наиболее важен конец новеллы. Кольхаас добивается, чтобы состоялся суд. Получив согласие на него, он тут же распускает «свое воинство, щедро одарив каждого, всех поблагодарив за верную службу и снабдив наставлениями на будущее». В конце концов ему возвращают все, что глава государства обязан был ему вернуть. Вместе с тем он приговаривается к смерти «за нарушение имперского мира», т.е. за свои разбойные действия. Услышав эту часть приговора, «Кольхаас снял шляпу и бросил ее наземь, объявил, что он готов, еще раз поднял детей, прижал к своей груди <...> и взошел на помост <...> голова его скатилась под топором палача». Несмотря на сочувствие (даже любовь к нему) населения, он не получает помилования, но бестрепетно принимает смертельные следствия своего поступка. В эту бестрепетность плохо верится, от нее веет какой-то сократовской решимостью и последовательностью, т.е. следованием некоей известной «теории». Н.Я.Берковский, например, ясно различает у позднейшего Клейста отчетливую тенденцию «в пользу Канта и Кантовой морали. <...> Моральное действие должно быть всеобязывающим, годным для

⁴⁹ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С.192.

⁵⁰ Шедевром Клейста назвал «Михаэля Кольхааса» Герман Гессе: «С первой же страницы мы сразу попадаем в гущу событий и, чуть не задыхаясь, залпом прочитываем все <...> Все здесь подлинно, темпераментно, схвачено верной рукой и пронизано сокровенной нежностью. После «Кольхааса» долгое время просто невозможно читать современные романы». Герман Гессе. Немецкие прозаики // Герман Гессе. Магия книги. Сборник эссе, очерков, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле. – М. Книга. 1990. – С. 61.

каждого и при любых обстоятельствах»⁵¹. В соответствии с этими положениями и ведет себя Кольхаас. Во всей стратегии его действий легко различима идея уважения к закону и даже преклонения пред ним. Вся эта «механика» подробно разработана Кантом, который, отступая от философской строгости, поет дифирамбы уважению к закону: «перед простым, скромным гражданином, в котором я вижу столько честности характера, сколько я не сознаю в себе самом, *склоняется мой дух*, хочу ли я этого или нет <...> Почему это? Его пример напоминает мне о законе, который сокрушает мое самомнение, когда я сопоставляю его со своим поведением и вижу, что на деле доказано соблюдение этого закона, стало быть, его *исполнимость*. <...> Дело в том, что поскольку у людей все доброе всегда несовершенно, то закон, наглядно показанный на том или ином примере, всегда смиряет мою гордость. <...> *Уважение* – это дань, которую мы не можем не отдавать заслуге. <...> Если уж отказались от самомнения и допустили практическое влияние этого уважения, то нельзя не налюбоваться великолепием этого закона, и сама душа, кажется, возвышается в той мере, в какой она считает святой закон возвышающимся над ней и ее несовершенной природой»⁵². В силу несовершенства человеческой природы следование моральному закону (т.е. исполнению долга, свободного подчинения чувства закону) является вещью чрезвычайно трудной. Закон может требовать жертвы собой (как в случае Кольхааса) и потому содержит в себе нечто трагическое и героическое.

Герой Пушкина (Дубровский) таких эмоций не вызывает. Различим разве лишь один штрих, который можно принять за «память» сюжета Клейста. В новелле Кольхаас говорит, что он начнет свои действия с обращения к государю: «Государь справедлив, это я знаю; если я сумею пробиться к нему через тех, кто его окружает, я, без сомнения, обрету свои права»⁵³. Примерно такой же текст есть в повести Пушкина: «Не бойтесь, государь милостив, я

⁵¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С.449.

⁵² Кант И. О мотивах чистого практического разума. // Кант И. П. с.с. 4(1) , С. 402-403 (курсив Канта – А.Б.).

⁵³ Генрих фон Клейст. Избранное. С. 437.

буду просить его. Он нас не обидит. Мы все его дети». Но если Кольхаас действительно добирается до государя, то Владимир Дубровский о своих словах забывает. Открытым для него остается только мотив мести.

Обратимся к детали, которая позволит нам быстрее перейти к нужному направлению разговора. Деталь такова: во время пожара в Кистеневке, запаленного кузнецом Архипом, его внимание привлекла кошка, не видевшая спасения из огня. Дети над ее метаниями потешались, но кузнец их оборвал: «Бога вы не боитесь – божия тварь погибает, а вы сдуру радуетесь, – и <...> он полез за кошкою <...> Полуобгорелый кузнец со своей добычей полез вниз». Налицо явное разграничение между «божьей тварью» – кошкой – и человеком, который, по-видимому, «божьей тварью» уже не является. Безжалостному кузнецу, только-только спалившему избу вместе с подьячими, нельзя отказать в какой-то странной человечности. Добавим к этому, что дворовые люди бедного, но независимого Дубровского-старшего любят его и не любят Троекурова. Да и похожи они на людей (а не на послушных исполнителей господской воли) значительно более, чем челядь Троекурова. Как ни туго это слово идет на язык, но крепостные Дубровского более похожи на *свободных* людей, чем на крепостных рабов. Прощаясь с ними, молодой Дубровский заканчивает свою прощальную речь весьма двойственной фразой, предполагающей высокую вероятность «обратного» прочтения: «но вы все мошенники и, вероятно, не захотите оставить ваше ремесло». Как мы помним, раньше на такой же двусмысленности было построено поручение «отпереть двери», в ответ на что Архип «примолвил вполголоса: *как не так, отпри*». Иными словами, верным было «обратное» прочтение – запереть подьячих в доме, чтобы они не могли спастись. Похоже, и сейчас Владимир советует крестьянам понять его «надвое»: и прекратить разбойничать, и оставаться такими, каковы они есть. Во всяком случае, начало мятежа положено мужиками, Владимир только возглавил его. В «своеволии» крестьян, по-видимому, была (для Пушкина) своя ценность.

И Дубровский, и его крепостные движимы чувством мести. В правовом отношении оно отвечает понятию *талиона* («око за око» и т.п.). Эта стадия «права», безусловно, архаична. Давно пережитая Европой, она осталась актуальной для России, или, скажем точнее, для Пушкина. Его можно понять, ибо правило талиона содержит в себе идею «равного ответа», справедливого возмездия за содеянное. Считается, что оно соответствует тем стадиям развития общества, в которых человек еще не выделился из рода как личность. К таковым можно отнести и Россию с ее крепостным правом⁵⁴. Вместе с тем оно сопряжено с первичными механизмами проявления свободы человека, с личной справедливостью, не вытесненной еще государственной формой регуляции воздаяния⁵⁵. Такая непосредственная форма установления справедливости, очевидно, смотрелась вполне романтично, отвечая ореолу «благородного разбойника». Дело усложнится еще более, если учесть, что идея талиона вошла как органическая часть в кантовскую теорию наказания. Если мы допустим, что Пушкин считался с этой возможностью оправдания талиона, то в его произведении оказываются в неразрешимом противоречии два взаимоисключающих, но равносильных требования: нарушение закона (Владимир Дубровский) и подчинение закону (Маша Троекурова). Не исключено, что это затруднение послужило основным препятствием к продолжению работы над романом – Пушкин еще не разобрался с «философией» нарушения закона.

Он вплотную занялся этим вопросом в произведениях «второй болдинской осени», из которых первой была написана поэма «Анджело». Здесь (как и ранее в «маленьких трагедиях») Пушкин работает на европейском материале, чтобы до выхода на русскую специфику освоить проблематику изнутри европейской культуры.

⁵⁴ Аналогичный возврат к архаической системе поиска справедливости, когда личность (Карл Моор) вынуждена сама бороться за свои права, использован Шиллером в «Разбойниках».

⁵⁵ Не лишено интереса в связи с идеей талиона то соображение, что переход от личного контроля справедливости к государственной системе наказаний «был куплен ценой крупной потери в нравственной энергии». См. М.И.Стеблин-Каменский. Мир саги. Становление литературы. – Л.: Наука. 1984. – С.82.

Будучи формально переделкой шекспировской пьесы «Мера за меру», «Анджело» оказалась поразительно сходной с лучшей и последней драмой Клейста «Принц Фридрих Гомбургский». Построенные на совершенно различном фабульном материале, они весьма сходны по ситуационным положениям, т.е. по идеологической казуистике.

Героем поэмы Пушкин избирает человека, «стеснившего себя» «оградой законной». Анджело подвергается искушению и проигрывает:

...взор мой усладить
 Девичей прелестью? По ней грустит умильно
 Душа... или когда святого уловить
 Захочет бес, тогда приманкою святою
 И манит он на крюк? Нескромной красотою
 Я не был отроду к соблазнам увлечен,
 И чистой девою теперь я побежден.

За свой проступок Анджело должен быть казнен. Но пьеса заканчивается помилованием. Самый сложный узел поэмы заключен в «нелогичной» развязке, точнее – в некоторой странности поведения Дука и Анджело. Зная все перипетии дела («правда из тумана // Возникла»), Дук, обещавший, что «злодейство на земле получит воздаянье», не произносит приговора сам. Он хочет знать, что думает «падший»: «Что, Анджело, скажи, чего достоин ты?». Этот авторский ход легко счесть излишним, ибо возмущенное чувство справедливости требует наказания немедленного. Пушкин как бы идет навстречу этому чувству: «Злодей <...> затрепетал, челом поникнул и утих». От злодея следовало бы ждать раскаяния, падения в ноги Дуку в страхе за свою жизнь – ничтожество («торгаш и обольститель») и должно вести себя как ничтожество. Но Анджело повел себя совершенно иначе. С «угрюмой твердостью», «без слез и без боязни» он сам требует казни: «И об одном молю: скорее прикажи // Вести меня на смерть». Мгновенное изменение в «трепещущем» преступнике кажется произвольным, противоречащим логике характера.

На этом фоне и стоит обратиться к новелле Клейста, где все перипетии «движения духа» в человеке, приговоренном в смертной казни, развернуты подробно, как в замедленной съемке. Суть дела такова: в ходе боя принц, отступая от данного курфюрстом плана сражения, ведет свои войска в наступление раньше условного сигнала. Его маневр приводит к победе над противником. Но курфюрст приказывает отдать победителя под суд, ибо тот проявил непослушание, нарушив приказ и выступив раньше положенного срока. Курфюрст не хочет случайных побед и считает, что виновный достоин казни. Узнав, что курфюрст подписал постановление суда, принц лишается присутствия духа. Он попросит заступничества и обращается за помощью к принцессе Наталии (его невесте):

Но Божий мир, родная, так хорош!
 Не приобщай меня до срока в мыслях
 К семье страшилищ черных под землей!
 С тех пор, как я увидел близко гроб,
 Что ждет меня, я жить хочу, и только.
 А с честью, нет ли – больше не вопрос.

Наталия отправляется к курфюрсту и молит пощадить принца. Она описывает, в каком жалком состоянии пребывает принц Гомбургский, что он не желает умирать и просит о пощаде. Ситуация меняется, когда Курфюрст предоставляет возможность самому принцу Гомбургскому быть судьей в собственном деле и решить, виновен он или нет. Чрезвычайно показательна здесь апелляция Курфюрста к «долгу»:

...когда я вас велел
 Арестовать за ваш удар не впору,
 Я полагал, что исполняю долг,
 И думал, вы одобрите решение.

.....

Но если ваше мнение таково,
 Что с вами обошлись несправедливо,
 Уведомьте об этом в двух словах,
 И я велю вернуть вам вашу шпагу.

Размышление приводит принца к неожиданному для окружающих решению: он отклоняет помилование на том же основании, на котором был осужден: «Я поступлю, как мне внушает долг». Так он пишет в письме Курфюрсту, а своей титулованной невесте объясняет свои мотивы:

...Я привык

Платить за уваженье уваженьем.
 Лежащая на мне вина – тяжка.
 Я знаю сам. Ценою препирательств
 Пощады не ищю.

Этим ответом он восстанавливает свое достоинство⁵⁶, что немедленно получает признание. Как сказала об этом Наталья: «Ты нравишься мне! Ты мне по душе!».

Точно тот же смысл имеет в поэме Пушкина угрюмое требование Анджело вести его на смерть. Он сам себя осудил и помилования не просит. Этой «угрюмостью» он и восстанавливает свой имидж «человека закона». Только при этом условии Изабелла могла «душой о грешнике, как ангел, пожалеть» и просить ему помилования»:

⁵⁶ По мнению Берковского, в «Принце Гомбургском» «кантовская мысль идет дальше (обязательности морального действия) в глубь драмы. <...> Совершается предусмотренная Кантом апелляция к личной совести, и она ведет к последствиям, которые и ожидались. <...> речь идет о категорическом императиве, о полном проникновении личности всеобщим законом. За самой же личностью остается свобода самоопределения. Клейст считал наличие догмата, императива, пришедшего извне, вполне совместимым с принципом свободы, раз догмат получил личную санкцию». См. Берковский. Романтизм в Германии. С. 450.

«Не осуждай его. Он (сколько мне известно,
И как я думаю) жил праведно и честно,
Покамест на меня очей не устремил.
Прости же ты его!»
И Дук его простил.

Помилованием заканчивается и пьеса Клейста.

Конечно, в пьесе немецкого драматурга представлена не реалистическая ситуация, но она не является и «апофеозом прусского абсолютизма» (Брехт). Клейстом создано художественное произведение на теоретической базе кантовского морального императива, можно бы даже сказать «поэзии закона». В «чистом виде» она реализована в «Михаэле Кольхаасе», где герой действительно казнен и тем самым продемонстрирована особая прелесть истинно морального поведения, красота «подзаконности». В «Принце Гомбургском» судьба героя смягчена. Клейст находит сильный аргумент, позволяющий органически завершить пьесу «счастливым концом». Курфюрст соглашается на помилование под давлением угрозы: никто «больше без команды // Теперь рукой не двинет для тебя». У Пушкина финал более искусственный. Стоило только Изабелле попросить Дука, как он тут же соглашается простить Анджело. Но и случай, положенный Пушкиным в основу поэмы, более трудный. Если принц Гомбургский пользуется всеобщей любовью и избавление его от наказания воспринимается легко, то к Анджело отношение другое, и от читателя требуется недюжинная умственная работа, чтобы согласиться с помилованием.

Теперь вернемся еще раз, но уже с дополнительным запасом сведений, к рассмотрению незавершенности «Дубровского». Как бы ни был благороден и симпатичен его герой, наказание за разбой неминуемо. Спасти могло только милосердие. Но для такового нет никаких причин. Возможно, выход из положения виделся Пушкиным в подключении любовной интриги. С нею, действительно, как видно по наброскам планов, связывалось продолжение романа. Но она не давала возможности поколебать весы правосудия.

* * *

«Дубровский» был важным мировоззренческим этапом для Пушкина, ибо заставил додумывать проблематику, казалось бы, завершённую «маленькими трагедиями». Она не давалась. Пушкин жаловался Далю (1832): «Вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три, начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу»⁵⁷. Дело было не в недостатке терпения, а в сопротивлении русского материала. Отсюда логично, что вторую Болдинскую осень (1833 года) Пушкин начинает снова с обращения к «переводу» – преобразует шекспировскую пьесу «Мера за меру» в свою поэму «Анджело». Только после нее, поверив своим умом оправданность европейского уважения к закону, Пушкин смог обратиться к родному материалу. Отсюда открылся и не дававшийся путь к прозе – не роману еще (им станет «Капитанская дочка»), но новелле «Пиковая дама».

Тема, возникшая в «Анджело», должна получить какой-то новый поворот.

3.4. «Пиковая дама»: критика «огненного воображения»

«Пиковая дама» – единственная повесть, обладающая специальным «Заключением». Чем обусловлен этот редкий для Пушкина ход? Что Пушкин досказал в «Заключении», чего не было в основном корпусе текста?

Постановка задачи обусловлена тем, что трактовки повести, исходящие из какой-либо априорной предпосылки (например, темы карт и карточной игры⁵⁸) не задаются этими вопросами. С другой стороны, они могут быть сочтены случайными или несущественными. Но это означало бы молчаливое признание того, что Пушкин не справился со своей задачей и вынужден был воспользоваться нехудожественным методом завершения нарратива.

⁵⁷ Даль В.И. Воспоминания о Пушкине // Пушкин А.С. в воспоминаниях современников. В двух томах. Т. 2. – М.: Худ. лит. 1985. – С.262.

⁵⁸ Ю.М.Лотман. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе // Ю.М.Лотман. Избранные статьи в трех томах. Т. II. С. 389.

Сравнительная методология, составляющая базу априорных аналитик и дающая в руки читателя огромное количество сведений по истории литературы, сюжета, распространенности тех или иных мотивов, не может подсказать направления поиска в распознавании специфического смысла художественного произведения. Не может в принципе, ибо ориентирована на варьируемые, повторяющиеся элементы текстов и не задается вопросом об уникальности произведения, к которому параллели и цитаты подыскиваются. Сравнительные данные могут быть полезны в смысле знаний о «строительном материале» пушкинской лаборатории, но ничего не могут сказать о задаче, к решению которой они были (или не были) привлечены. Поэтому и свой анализ мы начнем не с общих, а с частных наблюдений.

Особенность «Пиковой дамы», состоит в том, что это повесть с одним героем, Германном. Прецедентом подобного построения был «Гробовщик» в «Повестях Белкина». И там, и там ключевое событие происходит в воображении героя. Сон Адриана заканчивается обмороком с последующим пробуждением, т.е. возвращением в прежний настоящий мир. В «Пиковой даме» место обморока занимает состояние ужаса от сходства карточной «пиковой дамы» с лицом старухи, а возврата к «нормальности» нет – Германн сошел с ума.

Монологичный характер повести исключает из рассмотрения все варианты, предполагающие «поединок героя с судьбой». Важна не игра, а отношение к игре. Именно поэтому читателю вовсе не нужно знать правила игры в «фараон». Его задача – разобраться в природе «случая», интересного тем, что он обнажил внутренний мир героя. О том, что суть дела заключена не в игре, а в игроке, его мировоззрении, дважды указано самим Пушкиным (в Главе IV). Сначала в эпиграфе, намекающем, что в ней пойдет речь о «человеке, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого». Второй раз – в характеристике Германна, как человека с душой Мефистофеля, на совести которого «по крайней мере три злодеяния». Эту фразу припоминает Лизавета Ивановна при известии о смерти графини. Пушкин

выделил ее курсивом, чего читатель никак не должен пропустить. Этический аспект важен уже тем, что безнравственный персонаж не может быть героем трагедии. Отсюда впечатление о «Пиковой даме» как о фарсе, комедии. И.Золотусский, например, увидел в Германне лицо «трагическое, хотя и отчасти пародийное»⁵⁹. Пародийность противоречит утверждению, что этот герой «рожден для такого поединка с судьбой, где пригодятся его холодный ум и железный расчет»⁶⁰. Они Германну не нужны, ибо его мечта – игра безопасная: ему нужно завладеть секретом, лишаящим игру ее самого важного элемента – риска. Единственное, что стоит признать за Германном, это способность добиваться своих целей.

Пушкин назвал воображение Германна «огненным». Эта характеристика подтверждена, по сути дела, лишь одним фактом: тем, что он «целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». Но тут сказывается не воображение, а страстное желание внезапного обогащения. Интересует его не игра, а «счастье» выигрыша. Во сне ему предстает именно этот момент: «карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман». Но воображение его бедновато, если он не «вообразил» ничего лучше, как угрожать пистолетом глубокой старухе, был готов на любую гадость, вплоть до отказа от вечного блаженства в пользу дьявольского договора. Пушкин старается разрушить романтический образ героя. Узнав о «переговорах» Германна со старухой и их исходе, Лизавета Ивановна ставит окончательную точку в портрете этого человека – «вы чудовище». Учитывая все это, нам нужно внести некоторую корректировку в понимание «пламенного воображения».

⁵⁹ Золотусский И. «Пиковая дама» и «Ревизор»: попытка сопоставления // Московский пушкинист. – М. Наследие. 2000. № 8. – С. 216

⁶⁰ Ю.М.Лотман. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе // Ю.М.Лотман. Избранные статьи в трех томах. Т. II. С.405.

Об особом типе воображения можно говорить только с момента, когда старуха умерла, не выдав своего секрета. Домогательства Германна должны были кончиться при словах графини о том, что история с тремя картами – шутка («клянусь вам! Это была шутка!»). Способность наделить шутку реальностью («Этим нечего шутить <...> Вспомните Чаплицкого») и составляет суть «пламенного воображения» Германна. Странность сюжета состоит в невозможности совместить статус «инженера» с верой в реальность анекдота, «верных» трех карт, в реальность того, что никаким расчетам не поддается. По тем временам инженер – человек, получивший естественно-научное и техническое образование на уровне Университета, а наука уже тогда плохо уживалась с верой в инфернальное. Пушкину же важно именно совмещение образованности и веры. И он решается на открытую подсказку направления, в котором следует двигаться, давая весьма своеобразный эпиграф к Главе V. В ней сообщается о жизненно важной для Германна тайне: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: „Здравствуйте, господин советник!“». Эти слова приписаны «Шведенборгу». Чтобы выявить указательную интенцию, сравним его с эпиграфом к предыдущей главе. Он гласит (в переводе на русский): «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого. *Переписка*». Обезличенность автора смещает внимание с того, **кто** говорит, на то, **что** говорится. В эпиграфе к главе V наоборот – совершенно неинформативна «цитата» (ее считают вымышленной, у Сведенборга она не найдена). Неинформативность сообщения компенсируется значительностью имени автора – «Шведенборг».

Происхождение цитаты и некоторые детали, имеющие прямое отношение к пушкинской повести, проанализированы в работе М.Д.Шарыпкина, обратившего внимание на взаимосвязь пушкинской повести с одноименным романом Ливийна «Пиковая дама», герой которого оказался в Данвикене – шведском Бедламе. По-французски роман вышел в 1826 г. в переводе хорошо известного Пушкину Ламотт-Фуке. В обоих произведениях важную сюжет-

ную и композиционную роль играют видения, наводящие на «мысль о духовидце и теософе Сведенборге, одном из предтеч шведского и европейского романтизма. Недаром в повести Пушкина имеется эпитафия «из Шведенборга»⁶¹. Сведенборг, как и Германн, был инженером, а слава Сведенборга совершенно устраняет необходимость обращения к «сказке» для объяснения «духовидческой» компоненты пушкинской повести. Сведенборг был крупным и весьма ценным ученым-натуралистом, но в зрелые годы с ним случился сильнейший кризис, выйдя из которого он полностью оставил занятия естественными науками и целиком вверил себя сверхрациональному. По его учению, злые люди после смерти становятся злыми духами, а добродетельные – ангелами. Некоторые люди могут видеть и общаться с такого рода духами, что и происходит с Германном в «Пиковой даме». В акте «веры» во вторую действительность («имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков») и выразилось то самое «пламенное воображение», о котором в самом начале повести предупредил Пушкин.

В конце XVIII – начале XIX вв. авторитет Сведенборга весьма высок. Однако, как свидетельствует цитата, выведенная в эпитафию к пятой главе, Пушкин и не искал у шведского мистика ничего, кроме самого факта «духовиденья», что выглядит как откровенная ирония. Это впечатление заставляет искать подтверждения в других особенностях текста повести.

Наиболее интересный материал дает первая же фраза Главы VI: «Две неподвижные идеи не могут существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Она интересна в двух аспектах. Во-первых, такое утверждение как бы отменяет условие, поставленное «духом» графини («Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне») за невозможностью его исполнения. «Наказ высшей воли» требует от Германна, чтобы его обязанность по отношению к воспитаннице не была ничем «вытеснена».

⁶¹ Шарыпкин М.Д. Вокруг «Пиковой дамы» // Временник пушкинской комиссии – 1972. Л.: Наука.1974. – С. 130.

Второй аспект более сложен. Выражение «неподвижные идеи» очень похоже на кальку с французского выражения “*idée fixe*”. Словарь дает несколько значений, среди которых первым идет «неотступная, навязчивая мысль, подавляющая в ком-либо все другие»⁶². “*Idée fixe*” не терпит конкуренции, двух “*idée fixe*” ни в нравственном и ни в каком другом мире быть не может по определению. По-французски оно может означать и «помешательство на каком-либо одном образе, мысли или чувстве; мономанию». Очень близко к нему значение «предмета (точки, пункта) помешательства». Поведение Германна, видящего все вокруг себя похожим на тройки, семерки и тузы, очень близко к помешательству. Но при чем здесь параллель мира физического с миром нравственным?

Как заметил еще М.П.Алексеев, стилистически и по существу сформулированное здесь положение воспроизводит одну из аксиом любого курса механики, распространенную лишь на область «нравственной природы»⁶³. Но перенос представлений мира физического на нравственный совершенно не корректен с точки зрения основных философских споров XVIII века. Формально (как писал в «энциклопедии» Дидро), «когда две части находятся на одном и том же месте, то обе они одинаково проницаемы». «Непроницаемость тел может вытекать только из протяженности». Но мир нравственный не может обладать «протяженностью», ибо «у нас нет двух представлений о двух видах протяжения»⁶⁴ и «то, что есть дух, не может быть телом»⁶⁵. Другими словами, аналогия, подразумеваемая Пушкиным, не состоятельна.

Рассмотрим ту же цитату с несколько иной стороны. Требования «механики» основаны на признании существования жесткой причинно-следственной связи между явлениями, т.е. законов физического мира, в

⁶² Бабкин А.М., Шендецов В.В. Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без перевода. В трех книгах. — СПб.: Квотам. 1994. Т.2. — С.618

⁶³ Алексеев М.П.. Пушкин и наука его времени. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1984. — С. 114

⁶⁴ Имматериализм, или спиритуализм // Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. С. 292.

⁶⁵ Там же. С. 282.

котором именно поэтому и нет «свободы». Если нравственный мир устроен подобно физическому, то в нем тоже нет свободы. А этим уничтожается понятие ответственности: человек ни за что не отвечает, ибо каждый его поступок является одним из элементов бесконечной цепи причинно-следственных связей.

Можно, однако, согласиться с мнением М.П.Алексеева, что едва ли «эта мысль, изложенная точным языком учебной теоремы, введена в текст повести в результате случайного, бессознательного творческого акта; мы, наоборот, имеем полное право предположить, что она является следствием глубоко обдуманного артистического расчета»⁶⁶. Продолжим мысль: расчета читателя, который сможет оценить иронию писателя и понять, что механическим и несвободным является только мир Германна, который лишен нравственных обязанностей (как и угрызений совести, вытесненных «предрассудками»).

Уникальность фразы, начинающей шестую главу, состоит даже не в конкретном смысле ее, а в самом качестве языка, его физико-философской терминологичности, которая недвусмысленно свидетельствует о круге чтения Пушкина при работе над данным фрагментом. Это позволяет предположить, что у Пушкина был источник, содержащий полемику со «Шведенборгом»

В связи с этим на велении «высшей воли» необходимо задержаться. В чем причина того, что «инстанция» потребовала от Германна устроить судьбу бедной воспитанницы? Эта героиня ничем не примечательна, кроме той функциональной роли («слепой помощницы разбойника, убийцы старой ее благодетельницы»), которую она послушно играет в стратегических планах Германна. Единственное ее достоинство состоит в том, что она честно ответила на чувства, разыгранные молодым ухажером. Именно это и важно. Выступая как комментатор этики Канта, «высшая воля» требует от Германна, чтобы бедная девушка перестала быть для него всего лишь

⁶⁶ Алексеев М.П.. Пушкин и наука его времени. С.114

средством, а стала, действительно, целью – чтобы он женился на ней. Добавим к этому, что невозможно знать о Сведенборге и не знать о его крайне серьезном критике – Канте, чья специальная работа, посвященная критике Сведенборга, называлась «Грезы духовидца».

Открывая ее, мы сразу же пропадаем в сферу уже знакомой фразеологии. Например: «Если пространство в один кубический фут наполнено чем-то мешающим всякой другой вещи туда проникнуть, то никто не станет это нечто, находящееся в пространстве, называть *духовным* существом. Оно, очевидно, было бы названо *материальным*, так как оно протяженно, непроницаемо и, как все телесное, делимо и подчинено механическим законам. Понятие духа вы, стало быть, можете сохранить лишь тогда, когда вообразите себе существа, присутствие которых возможно и в наполненном материей пространстве; другими словами, если вообразите себе существа, которые лишены непроницаемости, и сколько бы их ни было, никогда не могут составить одно обладающее плотностью целое. Подобного рода простые существа называются существами нематериальными и, если им присущ разум, духами. Простые же субстанции, которые, взятые вместе, образуют одно непроницаемое и протяженное целое, будут называться материальными единицами, а их совокупность – материей. Что-нибудь одно: либо слово *дух* есть слово без всякого смысла, либо оно имеет только что указанное значение»⁶⁷. Далее Кант скажет, что человеческая душа связана одновременно с двумя мирами. Через тело она ясно чувствует материальный мир и вместе с тем, принадлежа к миру духов, воспринимает воздействия нематериальных существ. В этом контексте понятно, что «духовные ощущения могут переходить в сознание, если они вызывают близкие к ним фантазии»⁶⁸. Лица, обладающие повышенной нервной возбудимостью, «могут быть встревожены признаками каких-то внешних предметов, которые они принимают за духовные существа,

⁶⁷ Кант И. Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики / Иммануил Кант. Т.2. С. 297.

⁶⁸ Там же. С. 317.

действующие на их телесные чувства, хотя здесь происходит один лишь обман воображения»⁶⁹. Следуя таким путем, Кант показывает происхождение «пламенной фантазии» человека с подобным неравновесием нервов: «не было бы ничего удивительного, если бы каждый духовидец оказался фантазером по крайней мере в отношении тех образов, которыми сопровождаются его видения, потому что у него возникают представления, по своей природе чуждые и несовместимые с представлениями человека в обычном состоянии и порождающие сцепление странных образов в [его] внешнем чувственном восприятии. Отсюда дикие химеры и причудливые гримасы, длинными вереницами мелькающие перед обманутыми чувствами»⁷⁰. Подобные явления, по убеждениям Канта, следует считать чистой игрой воображения, грезами, «которые обманывают чувства, представляясь как бы действительными предметами. Тот, кто, бодрствуя, настолько углубляется в вымыслы и химеры своего богатого воображения, что мало обращает внимания на свои чувственные восприятия, которые для него в данный момент наиболее важны, справедливо называется *бодрствующим сновидцем*. В самом деле, стоит только чувственным восприятиям немного ослабеть, и человек засыпает, а прежние химеры превращаются уже в настоящие сны» (везде курсив Канта – А.Б.)⁷¹.

Можно оглянуться назад и увидеть, как много общих моментов у кантовской схемы и пушкинского повествования, как тщательно Пушкин нивелирует впечатление фантастичности сюжета, как, смешивая «на равных» реальные события и ирреальные видения, замыкает эти последние в сферу «монологического» мира Германна. Иными словами, он делает все для впечатления, что суть повести заключена в «воображении» героя. Довершить эту картину должна финальная сцена. Германна потрясает не результат игры, а измена сил, управляющих самой судьбой, тех сил, которые назвали ему три верные карты. Крах усилий Германна – закономерный финал его ставки на

⁶⁹ Кант И. Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики. Т.2. С. 297.

⁷⁰ Там же. С. 318.

⁷¹ Там же. С. 321

«представления, по своей природе чуждые и несовместимые с представлениями человека в обычном состоянии и порождающие сцепление странных образов». Последним в этом ряду было явное сходство карточной пиковой дамы с лицом старухи («Старуха! – закричал он в ужасе»). Ему, как пишет Пушкин, «показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась». Это «показалось» и решило дело.

Итак, человек, походивший на Наполеона, закончил свою карьеру изоляцией от людей, но не возвышенным заключением на острове-тюрьме, а «дисквалифицирующим» пребыванием в жалкой «психушке». «Огненное воображение» тем самым дискредитируется. Развенчание «огненной» стихии должно привлечь наше внимание к ее противоположности – стихии холода. «Холод» на языке романтизма означал принадлежность к сфере зла. Противостоянием этих начал обусловлена **возможность выбора** вольного перехода от одного к другому. В открытом виде свобода такого выбора продемонстрирована Пушкиным в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...». В проекции его на «Пиковую даму» можно сказать, что в воле Германна было сойти с ума или воздержаться от игры. В понимании «невоздержанности» нам может пригодиться известие о психиатрической практике того времени, исходившей из отношения к сумасшествию как к нравственной глухоте и моральной бесчувственности. Об этом и призван напомнить эпиграф главы IV (в виде записи от «7 мая 18**») о человеке, у которого нет ничего святого. Перелом в психической судьбе Германна можно связать с моментом, когда он принял «сказку» за реальную историю: «анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение». Тем самым он согласился с *«пустой мечтой видеть что-то за всеми границами чувственности, т.е. грезить исходя из основоположений (сумасбродствовать на основе разума)»*⁷² (курсив Канта. – А.Б.). Это предположение тем более вероятно, что финал повести Пушкин выстроил в полном согласии с вердиктом Канта: «оно (сумасбродство) за свои умствования достойно

⁷² Кант И. Основы метафизики нравственности. Т. 5. 286

осмеяния»⁷³. Сумасбродство предшествовало сумасшествию, но трудно-уловимо, ибо Германн контролирует себя до конца последней игры.

Эмпирическое сознание легко соглашается с психологической мотивировкой сумасшествия героя, сводя все событие к силе потрясения от проигрыша огромной суммы. Такое объяснение, однако, не убедительно. Игра заведомо предполагает и выигрыш, и проигрыш, т.е. игрок должен быть готов к любому обороту фортуны. Именно поэтому реакция других игроков на проигрыш Германна совершенно лишена сочувствия. Его игра была расценена как «славное понтирование». Слово «славное» отражает, по-видимому, восхищение способностью Германна к огромному денежному риску, т.е. недюжинную стойкость к возможному удару судьбы.

Одну деталь стоит укрупнить: за секунду до того, как «нормальность» окончательно покинула Германна, вина за проигрыш принималась им на себя («Он не верил глазам своим, не понимая, как мог он обдернуться»). Но это самообвинение кратковременно, ибо достаточно малейшего повода («в эту минуту ему показалось»), чтобы снять вину с себя, переложить ее на кого-либо другого (в данном случае – на «старуху»). Такой оборот кажется вполне понятен как увертка слабохарактерного человека, не желающего принимать на себя ответственность за содеянное. Но слабость характера за Германном признать трудно. Здесь снова мы сталкиваемся с невозможностью понимания пушкинской повести «с лету», базируясь только на известных психологических мотивах. За тем, как выстроено повествование, чувствуется тесная взаимообусловленность всех его элементов, иначе говоря, логичная схема всего происшествия. Схем не любят, видя в них упрощение богатства реальной жизни. Но ни одна наука не может претендовать на полный охват реальности и пользуется целой системой упрощений, позволяющих выделить *закономерные* связи между основными элементами изучаемого объекта. В нашем случае схема необходима, ибо вопрос идет именно о

⁷³ Кант И. Основы метафизики нравственности. Т. 5. 286.

причинной связи эмпирических данных. «Перенос вины», о котором только что говорилось – свойство сознания «бодрствующего сновидца», т.е. является неизбежным следствием «первопричины» действий главного героя. Мастерская художественная форма пушкинской вещи решительно не позволяет вывести из самого рассказываемого события исходную «причину», ответственную за крах жизни Германна. О ней можно сказать, только зная теоретическую схему, которая и была развита критиком Сведенборга.

Искомой «первопричиной» следует считать не игру и не «идейные концепции, созданные на почве картежного языка», а сильно занимавшую умы Просвещения проблему «счастья». «Почему не попробовать своего счастья?» – вот тот тезис, что заставил Германна изменить своей твердости, *сменить разум на «мечтания»*. Но «счастье есть идеал не разума, а воображения»⁷⁴. Кажется, именно поэтому Пушкин так настаивает на «огненности» воображения, перекрывающего сдерживающую силу расчетливости Германна. Этого мечтателя-офицера влекла к дому графини какая-то «неведомая сила». Природа этой силы была известна и именовалась аффектом, т.е. *неудержимым стремлением*⁷⁵. Необходимо иметь в виду, что «аффект – это движение души, которое делает нас неспособными свободно размышлять об основаниях, чтобы согласно им определять себя»⁷⁶. Аффект плох не сам по себе, а тем, что лишает человека возможности взвесить, хорошо или плохо захватившее его стремление. Путь от «фантазии» к нравственной неразборчивости оказывается очень коротким. Пушкинский персонаж и проделывает его на одном дыхании: «подбиться в ее (старухи) милость, – пожалуй, сделаться ее любовником» и пр. Ничто внутри него не противится собственной низости, даже совесть. Речь о ней Пушкин заводит дважды, но лишь для того, чтобы показать, что место совести занято чем-то, очень на нее не похожим. «Он (Германн) не чувствовал угрызений совести при мысли о мертвой старухе», и это бесчувствие тесно связано с крахом

⁷⁴ Кант И. Критика эстетической способности суждения // Т.4 (1). С. 257.

⁷⁵ Там же. С. 176.

⁷⁶ Там же. С. 282.

плана, «от которого он ожидал обогащения» – таково первое сообщение автора повести. С той же ноты начинается второе – Глава V (с эпиграфом из Шведенборга), поясняющая, что голос совести подсказывал Германну не раскаяние, а средство для упреждения мести со стороны убитой графини – «явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения».

Поскольку слово «совесть» может трактоваться по-разному, воспользуемся одним из определений, отвечающих интересующей нас схеме: «совесть должна мыслиться как субъективный принцип ответственности перед богом за свои поступки; понятие же ответственности (хотя и туманно) всегда содержится в моральном самосознании»⁷⁷. В таком случае следует признать, что в сознании Германна ответственность не присутствовала. А это в свою очередь раскрывает «Заключение» Пушкина к законченной повести, в котором он посадил в сумасшедший дом проигравшегося Германна.

Варианты были. В основном «корпусе» повести говорится лишь о том, что Германн стоял неподвижно, а потом отошел от стола. Никто из наблюдавших игру не обратил внимания на «ужас», охвативший Германна, т.е. из основного текста нельзя сделать вывод о повреждении разума Германна. Это означает, что для смысла повести достоверность факта сумасшествия не очень важна. Важно то, что герой *не вменяем*. Вменяемость подразумевает, что человек поступал сознательно, т.е. находился в здравом уме, а потому с него может быть спрос. Германн же от разума отказался, а потому и нет с него спроса – он ни за что не отвечает. Отсюда и последовала необходимость «Заключения» (повести). Пушкин помещает Германна в Обуховскую больницу, давая тем самым понять, что герой окончательно расстается с умом, т.е. с тем, в чем с самого начала ему не было нужды.

⁷⁷ Кант И. Метафизические начала учения о добродетели. Т. 4(2). С. 378.

Глава IV. «Возвышенное» в художественном мире Пушкина.

4.1. Предварительные замечания

«Пиковой дамой» завершается наше рассмотрение пушкинских произведений в аспекте признаков, ассоциируемых с романтизмом. Ни конфликт, ни отчуждение персонажа, ни любовь, ни фантазия не играют у Пушкина доминирующей роли. Эти и другие аргументы в пользу романтизма уже оспаривались раньше. Опираясь на них, Е.Курганов и пришел к своей крайней точке зрения – Пушкин не романтик. На некоторых моментах его аргументации мы задержимся.

Уже Г.А.Гуковский был вынужден отказать Пушкину в одном из главных романтических пристрастий – «соблазне полного погружения в субъективность». Вместе с тем он пишет: «Будучи около 1820-1824 годов вождем русского романтизма, он был все же наименее подвержен увлечениям индивидуализмом и субъективизмом»¹. Е.Курганов справедливо считает, что «фактически данное рассуждение разрушает основную концепцию исследователя: отказ от субъективности означал тогда отказ от романтизма»².

Другой аргумент – Н.Л.Степанова: «Даже в тех случаях, когда стихи Пушкина перифрастичны или иносказательны, смысловая, “понятийная” основа их остается. Символика Пушкина всегда конкретна. Всегда расшифровывается в ней точная и ясная мысль»³. И здесь комментарий Е.Курганова справедлив: «Ясность классического рисунка претит романтику. Но в таком случае Пушкин не был романтиком»⁴.

Справедливо и следующее положение: «В исследовании “Пушкин и Байрон” В.М.Жирмунский показал принципиальное отличие классической по характеру своему поэзии Пушкина от романтической поэзии Байрона»⁵.

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – М.: Худож. лит. 1965. – С. 327.

² Курганов Е. Контексты, №21

³ Степанов Н.Л. Слово в поэзии Пушкина // Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. – М.: Худож. Лит. 1974 г. – С. 189.

⁴ Курганов Е. Контексты, №21

⁵ Курганов Е. Контексты, №21

Ограничимся этими весьма весомыми аргументами и обратимся к альтернативе, предлагаемой Е.Кургановым.

По его мнению, «Пушкин не перерос романтизм в своем движении к реализму, как по традиции принято считать, а не успел дойти до романтизма». Это положение развивается так: «Принципиальное новаторство пушкинской эстетики заключается, на мой взгляд, вот в чем. Сентиментализм возник в русле отказа от классицистической эстетики, возник как попытка пересмотра основных установок классицизма. А Пушкин, не отказываясь от классицизма, от его гражданской линии и рациональной выверенности, прошел школу карамзинизма. И это было, действительно, логичней и перспективней, чем разрушить классицизм и строить на его развалинах. В результате и сформировался уникальный синтетизм пушкинской эстетики, по сути, не имеющей ничего общего с романтизмом»⁶.

Если суждение о синтезе классицизма с «карамзинизмом» представляется весьма спорным, то замеченный ученым «уникальный синтетизм пушкинской эстетики» все же имеет самое прямое отношение к делу, поскольку смещает разговор в область эстетики. Напомним в связи с этим, что рецензию на «Марфу Посадницу» Пушкин начал с рассуждений о том, как сильно «эстетика» продвинулась в развитии со времен Канта. Отзвук кантовских идей в пушкинских произведениях отмечался нами неоднократно. Они могли сообщить пушкинскому романтизму совершенно особый вид, трудно идентифицируемый с точки зрения привычных подходов.

Неладные счеты с эстетикой оборачиваются неожиданными откровениями, в частности, настойчивым желанием приписывать Пушкину переживание чувств, не известных дотопе культурному миру. М.Цветаева, например, увидела в гимне Вальсингама из «Пира во время чумы» невероятное, «равного которому во всей мировой поэзии нет», переживание блаженства уничтожения⁷. По тому же поводу Л.Шестов писал, что более

⁶ Курганов Е. Контексты, №21.

⁷ Цветаева Марина. Об искусстве. С. 76.

ужасной картины, чем в Гимне Чуме, не придумать и самой мрачной фантазии: «Человеческий ум, по-видимому, должен со страхом и трепетом отступить перед всеильным призраком всепобеждающей смерти. Кто дерзнет взглянуть прямо в лицо всеильной стихии, вырывающей у нас все, наиболее нам дорогое? Пушкин дерзнул, ибо знал, что ему откроется великая тайна»⁸. Л.Шестов мог «позабыть» о Данте или Мильтоне, но как философ не мог не знать, что, с точки зрения эстетики, пушкинский гимн относится к области *возвышенного*.

Эта категория оказалась чутким регистратором философского климата эпохи. По мнению В.В.Бычкова, «в материалистической или демократически ориентированной эстетике XIX – XX вв. во многом утрачивается изначальный эстетический смысл возвышенного. Одни эстетики просто исключают его из своего категориального арсенала, другие трактуют крайне односторонне»⁹. Для марксистско-ленинской эстетики, т.е. в период оформления академической пушкинистики и создания основного корпуса пушкиноведческих работ, возвышенного (вытесненного понятиями патетического и героического) не существовало.

Возвышенное – наиболее заметная часть эстетического, остающаяся за рамками культурного оборота. Важно отметить, что оно принадлежит к области *эксплицитной эстетики*, т.е. той области философских наук, которая ведет отсчет своего существования с работ Баумгартена. Он сам ввел термин *эстетика*, понимая под нею науку о чувственном познании, основанную на суждениях вкуса¹⁰. Наука была новой. Пушкин был в курсе теорий, известных далеко не всем. «Мы не принадлежим к числу подобострастных поклонников нашего века, – пишет он, – но должны признаться, что науки сделали шаг вперед. Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий,

⁸ Шестов Лев. А.С.Пушкин // Пушкин в русской философской критике (конец XIX – первая половина XX вв.). – М.: КНИГА. 1990. – С. 201.

⁹ Бычков В.В. Эстетика (краткий курс). – М.: Проект. 2003. – С. 154.

¹⁰ Там же. С. 12, 14.

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» (VII, 408). У нас есть все основания присмотреться к «истинному романтизму» под этим углом зрения.

4.2. «Истинный романтизм» как переживание «возвышенного»

Высказывания Пушкина о романтизме разветвляются на два основных потока – неприятие романтизма в том виде, как он представал в журнальных публикациях, и попытки сформировать собственное суждение. По поводу первого следует сказать, что, вопреки ожиданиям, в нем нет противопоставления старой и новой (романтической) поэтики. «Я увидел, – напишет он в «Письме к издателю «Московского вестника», – что под общим словом романтизма разумеют произведения, носящие печать уныния или мечтательности» (VII, 73). Это 1827 год. Через три года, в заметках: «Французские критики имеют свое понятие о романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности». (VII, 519). Много раньше, в письме к А.А.Бестужеву: «Под романтизмом у нас разумеют Ламартина» (X, 192). Итак, по мнению Пушкина, в общественном обороте тон задавал французский вариант романтизма. В современном понимании это был не романтизм, а сентиментализм в духе «кладбищенской поэзии». Недаром Пушкин сравнивал Ламартина с Юнгом. Логично, что Пушкин отказывал ему в принадлежности к романтизму. Вяземский же (в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану») забежал вперед, противопоставляя классицизму романтизм, которого в России еще не было, как, по мнению Пушкина, его не было и во Франции (X, 649).

По поводу второго, т.е. собственно пушкинского представления о романтизме, ясности нет. Его надлежит реконструировать. Тоньше всех,

согласно Пушкину, суть дела чувствовал Кюхельбекер. По мнению диссертанта, полемика с ним сыграла стимулирующую роль в становлении пушкинского взгляда на «истинный романтизм».

В 1824 году выходит острополемическая статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». В ней нашла место и оценка французского первенства: «Ныне благоговеют перед всяким немцем или англичанином, как скоро он переведен на французский язык: ибо французы и по сию пору не перестали быть нашими законодателями; мы осмелились заглядывать в творения соседей их единственно потому, что *они* стали читать их» (курсив Кюхельбекера – *А.Б.*)¹¹. Упоминание о немцах для нас важно, ибо, по современным представлениям, страной «классического романтизма» считается именно Германия. В 1825 г. в статье «О поэзии классической и романтической» Пушкин поставит французских журналистов в зависимость от немцев, т.к. они «относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных» (VII, 32).

Не принимая мечтательности, Кюхельбекер ставит вопрос прямо: «Но что такое поэзия романтическая?» И отвечает: «Она родилась в Провансе и воспитала Данта <...> Впоследствии в Европе всякую поэзию свободную, народную стали называть романтической»¹². И здесь Пушкин с ним солидарен. На утверждение Полевого, что «в Италии, кроме Dante единственно, не было романтизма», Пушкин отвечает: «А он в Италии-то и возник» (X, 150). Через 10 лет Пушкин скажет коротко: «Романтическая поэзия пышно и величественно расцветала по всей Европе» (VII, 308).

Фиксация «исторического возраста» романтизма резко расходится с современной временной локализацией этого направления. Подчеркнем поэтому, что в глазах двух друзей-поэтов романтизм значительно старше

¹¹ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. – Л.: Наука. 1979. – С. 458

¹² Там же. С. 456.

«германского идеологизма», а борьба с классицизмом составляет лишь частный момент борьбы старой литературы с новой. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что в сознании Пушкина романтизм никак не связан с Французской революцией.

Итак, оба поэта считают Прованс родиной романтизма. У Пушкина картина дана с бóльшей детализацией. В заметке 1825 г. «О поэзии классической и романтической» он пишет: «Два обстоятельства имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы. Мавры внушили ей исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие. <...> Таково было смиренное начало романтической поэзии» (VII, 35). Та же мысль, но в ином повороте, появится много позже в набросках статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834 г.), где в оправдание замедленного «развития просвещения» будет приведена ссылка на то, что «татары не походили на мавров. Они, завоевав Россию, не подарили ей ни алгебры, ни Аристотеля» (VII, 307).

Информированность Пушкина о глубине контактов Европы с мусульманским миром кажется поразительной. Поразительной в том смысле, что о воздействии «мавров» на европейскую культуру ему известно то, что вошло в научный обиход лишь недавно, т.е. является достоянием современной культуры. Откуда Пушкину (а равно и Кюхельбекеру) известно о Провансе и маврах, почему о них говорится с такой уверенностью, как будто этот вопрос давно решен? Мы вправе интересоваться этим вопросом, поскольку в орбиту современной пушкинистики он не попадает. Не имея возможности опереться на сколько-нибудь разработанный материал, ограничимся следующей «путеводной нитью». В рецензии на статью И.Киреевского в альманахе «Денница» (1830) Пушкин цитирует пассаж, в котором фигурирует «романическая любовь, подарок арабов и варваров» (VII, 121). Сам И.Киреевский, получивший образование в Геттингене, представлен «автором, принадлежащим к молодой школе московских литераторов,

школе, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии». Можно предположить, что источник их информированности – немецкого происхождения.

Действительно, очень сходные идеи в Германии развивал Гердер. Для него «очевидно, что утонченные рыцарские обычаи принесены в Европу арабами»¹³, у которых «существовало столь отвечавшее характеру их племени и климату страны своеобразное бродячее рыцарство, дух которого был пронизан нежной любовью»¹⁴. Пушкинские утверждения, что «поэзия проснулась в полуденной Франции», что «трубадуры играли рифмою <...> придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч.», можно принять за пересказ соответствующего места труда Гердера. Немецкий философ писал, что на земле, которую отнял у арабов Карл Великий и «заселил ее жителями Лимузена, то есть юга Франции,— со временем сложилась по обе стороны Пиренейских гор первая в Европе поэзия на народном языке – поэзия провансальская, или лимузенская. Тенцоны, сонеты, идиллии, вилланески, сирвенты, мадригалы, канцоны и вообще все те изобретательные формы, в которые облекались остроумные вопросы, разговоры и беседы о любви, послужили поводом для удивительного суда – суда любви (*corte de amor*) <...> Перед таким трибуналом сложилась веселая наука трубадуров, *la gaia sciencia*». По его же суммирующему утверждению, провансальская поэзия «была родоначальницей всей новой европейской поэзии»¹⁵.

Отметив согласие, введем в поле зрения и расхождение Пушкина с Кюхельбекером. Начнем с цитаты из статьи «О направлении нашей поэзии...», показывающей, что спор будет касаться понимания романтизма: «Свобода, изобретение и новость составляют главные преимущества романтической поэзии перед так называемою классическою позднейших европейцев»¹⁶.

¹³ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. – М. Наука. 1977. – С. 586.

¹⁴ Там же. С.585.

¹⁵ Там же. С. 586.

¹⁶ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 457.

Страницей ранее романтизм (новая поэзия) связывался с «изучением природы, силою, избытком и разнообразием чувств, картин языка и мыслей, народностью»¹⁷. Этих опор, этой энергии жизни, на взгляд Кюхельбекера, не знает современная поэзия. В ней, скованной сентиментализмом, погоней за мечтами, призраками и т.п., нет ни «силы», ни «богатства», ни «разнообразия». В числе авторов, ставших объектом критики, оказался и Пушкин: «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие»¹⁸. Кюхельбекер ставил в вину Пушкину то же, что сам Пушкин – «французскому» романтизму. Понятно поэтому, что Пушкин не мог не вступить в полемику.

«Возражения на статью Кюхельбекера в “Мнемозине”» Пушкин начал с утверждения, парадоксальность которого не привлекала к себе внимания. По мнению Пушкина, эти статьи достигли обратной цели – не защиты, а отрицания романтизма. Они «послужили основанием всего того, что сказано было **противу** романтической литературы в последние два года» (VII, 40). Далее Пушкин оспаривает все три выдвинутых Кюхельбекером «необходимых условий всякой поэзии» – силы, свободы и вдохновения.

Первые два быстро отклоняются из-за смысловой нечеткости: «что такое *сила* в поэзии?..», «какая же свобода в слоге Ломоносова...?» (VII, 41). О «вдохновении» – разговор особый.

Для сопоставления нам придется выяснить, что вкладывалось Кюхельбекером в это понятие. В Письме XLIII¹⁹ от 19 (31) января 1821 г. Кюхельбекер выразил его так: «искренность первое условие вдохновения. <...> Самая способность к вдохновениям предполагает пламенную душу, ибо только пламя может вспылать к небу!»²⁰. «Вернейший признак души поэтической –

¹⁷ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 456.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Это письмо вошло в состав писем из Франции, опубликованных в «Мнемозине» в 1824 году и не могло быть не известно Пушкину.

²⁰ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи С. 51.

страсть к высокому и прекрасному; <...> поэт действует по вдохновению»²¹. Слово «высокое» – не лишне и не случайно. О нем речь будет позже. Пока же заметим, что романтически эмоциональные метафоры Кюхельбекера сменяются у Пушкина логически четкой формулировкой: «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» (VII, 41). Рациональность стиля адресует к мышлению века Просвещения, особенно наглядно выразившемуся в сравнении поэзии с геометрией. Оно широко цитируется как оригинально пушкинское. Возможно, так считал и сам Пушкин. Во всяком случае, он публикует (без имени автора) пассаж о вдохновении в альманахе «Северные Цветы» на 1828г. (VI, 57). Это могло бы показаться странным, т.к. сопоставление поэзии и геометрии было далеко не новым. Авторы недавней очень детальной статьи, посвященной этой редкой теме, находят его у Монтескье, Вовенарга, Лессинга, Гельвеция, Вольтера и др.²² Вот как оно звучит в одной из самых близких версий – в «Предисловия издателей» знаменитой «Энциклопедии Дидро и Даламбера»: «Воображение действует в творчестве геометра не менее, чем в изобретении поэта»²³. В чем же Пушкин видел свое изобретение, дававшее ему внутреннее право считать свой афоризм самостоятельным? В том, что у всех других авторов речь идет о *воображении* и только у него – о *вдохновении*. Он упрекает Кюхельбекера в том, что тот «смешивает вдохновение с восторгом» (VII, 41), сам же смешивает вдохновение с воображением. Вполне возможно, что семантика отразила расхождение в эстетической основе ориентации двух поэтов.

²¹ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 53.

²² Краснобородько Т., Хитрова Д. Пушкинский набросок возражения Кюхельбекеру // Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea (Stanford Slavic Studies). Part I. Цит. по <http://www.ruthenia.ru/document/546273.html>

²³ Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. С. 86. «Правда, они различно оперируют над предметом <...> именно поэтому таланты великого геометра и дарования великого поэта никогда, может быть, не окажутся совместно у одного счастливого обладателя». С. 86.

Против «восторга» Пушкин энергично возражает. Но при этом прибегает к дефинициям эстетического дискурса, крайне для него редкого. «*Восторг*, – пишет он, – исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей (так! – *А.Б.*) в их отношении к целому» (курсив Пушкина.– *А.Б.*). Не по-русски звучит «располагающих частей», т.е. Пушкин использовал «чужое слово». Весьма возможный источник – Винкельман, согласно которому «спокойствие представляет собой состояние, наиболее естественное для красоты, как и для моря», а «представление о высшей красоте также может возникнуть лишь в спокойном и отрешенном от всех случайных явлений созерцательном состоянии души»²⁴. Только спокойствие «дает человеку возможность наблюдать и познавать природу и сущность вещей; так, дно рек или морей изучается лишь тогда, когда последние находятся в спокойном состоянии»²⁵.

Недооценка вероятности широкой компетентности Пушкина в европейской эстетической мысли может приводить к упрощению картины литературной полемики пушкинской поры. Эстетика была наукой новой, своих критиков (не говоря уж о теоретиках) не было. Пример искажения исторической перспективы возьмем из статьи Т.Краснобородько и Д.Хитровой. Считая источником «чужого» школьную дихотомию высокого и прекрасного, они ссылаются на рассуждение Мерзлякова: «Течение реки спокойное, ровное, есть один изъ прекраснейших предметов Природы; но когда она выходит изъ берегов <...> – тогда прекрасное исчезает, остается высокое»²⁶. Как видим, Мерзляков шел за Винкельманом, воспроизвел часть суждения последнего – о спокойной реке. Вторая часть тоже не оригинальна, но замечательна обращением к понятию «высокого». Замечательна для нас, поскольку события

²⁴ Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. – СПб.: Алетейя. 2000. – С. 126.

²⁵ Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. – М.: УРСС. 2004. – С.77.

²⁶ Краснобородько Т., Хитрова Д. Пушкинский набросок возражения Кюхельбекеру. Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea (Stanford Slavic Studies). Part I). Цит. по <http://www.ruthenia.ru/document/546273.html>

«Медного всадника» будут развиваться во время действительно вышедшей из берегов реки, а мощное наводнение – один из примеров «высокого». Иными словами, Пушкин о «высоком» думал, но ничего о нем не говорит.

Возможно, роль «высокого» у него приняло на себя «вдохновение». Поэтому кажется совершенно справедливым вывод Т.Краснобородько и Д.Хитровой о том, что пушкинское определение вдохновения выглядит нарочито наукообразным, механистичным, как будто Пушкин специально «заостряет разность между пылким восторгом и рассудочным вдохновением»²⁷.

Суммируем, в чем Пушкин принципиально разошелся с Кюхельбекером, чья точка зрения на романтизм была ему наиболее близка («даже Кюхельбекер врет»). Расхождение было в понимании «высокого». Кюхельбекер ориентировался на «высокое», почерпнутое из курсов риторики²⁸. Пушкина оно не устраивало. Вполне возможно, что ко времени полемики у Пушкина еще не было ясности в этом вопросе. Но были примеры, самый близкий из которых – Шекспир, поднятый на щит именно романтиками. Ему, «отцу нашему Шекспиру», Пушкин следовал в работе над «Годуновым». Она была начата в ноябре 1824 г., т.е. еще до полемики со статьями в «Мнемозине». Можно думать, что именно тогда началось движение Пушкина к «истинному романтизму» через концепцию «высокого». Оно дало ряд произведений, стоящих особняком и до сих пор с трудом поддающихся интерпретации.

В конце 1824 – начале 1825гг. Пушкин пишет цикл стихотворений с общим названием «Подражания Корану». Обращение к материалу совершенно иной культуры не имеет никакого приемлемого объяснения. Едва ли убедительно считать его спонтанным движением души, обусловленным тем случайным фактом, что «Книга Аль-Коран аравлянина Магомета» оказалась

²⁷ Краснобородько Т., Хитрова Д. Пушкинский набросок ...

²⁸ По наблюдениям Ю.Тынянова, на трактат Лонгина «О высоком». Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. С. 240.

на книжных полках семьи Вульф-Осиповых²⁹. Объяснение находится, если вспомнить, что это время обдумывания возражений к статье в «Мнемозине». В связи с этим предположением хотелось бы обратить внимание на два специфических оттенка.

Первый относится к активному противопоставлению «архаистами» классицистской оды как высокой лирической формы «унылой» элегии. Ода требовала использования специфического патетического языка, обильного «украшения» церковно-славянскими архаизмами и библеизмами. «Подражания Корану» с их «высокой» темой выглядят как намеренное опровержение этого тезиса.

Второй связан с самой формой «подражаний», демонстративно использованной Пушкиным и даже вынесенной в заглавие цикла. Дело в том, что, с точки зрения романтизма, идея была заведомо проигрышной. По Кюхельбекеру, подражания, будучи по своей природе вторичными, теряют свойства истинной поэзии: «подражатель не знает вдохновения: он говорит не из глубины собственной души, а принуждает себя пересказать чужие понятия и ощущения»³⁰. Пушкин стремится доказать противоположное.

Цикл написан в традиции «духовных од», но без «высоких» архаизмов. Автор не был озабочен выбором представительных образцов священной книги, свободно прибавлял или отбрасывал куски текста. Переводческие задачи определялись не донесением до читателя религиозных особенностей главной книги мусульман, а спокойным решением «возвышенной» темы. Эффект *высокого* достигался за счет передачи *чувства несоизмеримости* человека и Бога («С востока солнце я подьемлю // С заката подыми его»). Иными словами, понятия высокого и низкого извлекались из сферы эстетики, понимаемой в баумгартеновском смысле науки о чувственном восприятии.

²⁹ Такой подход закономерно завершается вводом, лишаящим «Подражания» какого бы то ни было принципиального смысла, ибо «за внешними колоритными чертами иной культуры Пушкин открывает все тот же мир земной красоты и нравственной истины». См. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. С.127.

³⁰ Кюхельбекер В.К. Цит. соч. С. 456.

Но это только одна сторона дела.

Еще в 1874 году П.В.Анненков решился на предположение, что в переводе из «Алкорана» Пушкин «проводил свое собственное религиозное чувство. Оставляя в стороне законодательную часть мусульманского кодекса, Пушкин употребил в дело только символику его и религиозный пафос Востока, отвечавший тем родникам чувства и мысли, которые существовали в самой душе нашего поэта, тем еще не тронутым религиозным струнам его собственного сердца и его поэзии, которые могли теперь впервые свободно и безбоязненно зазвучать под прикрытием смутного (для русской публики) имени Магомета»³¹. Обратим внимание на то, как трудно дается П.В.Анненкову выражение своей мысли, как он старается обойти острые углы, не объясняя, о каких таких особых «струнах сердца» идет речь, почему они не отзывались на традиционные формы христианства, почему Пушкину потребовалось «прикрытие» чуждого европейцу «имени Магомета». П.В.Анненкову неловко было говорить, что христианство не позволяет чувственности («струнам сердца») проявляться в сакральной сфере Бога. Приемлем был лишь церковно-славянский язык. Пушкину же были необходимы не какая-либо одна, а обе компоненты – и сакральная, и чувственная.

Одновременно с «Подражаниями» пишется «Клеопатра». Центр – в «торге» царицы, предлагающей любому купить ночь с нею ценою своей жизни. Находятся три претендента, один из которых – юноша, чья самозабвенная страсть тронула царицу.

«Клеопатра» оказалась столь же непонятной, что и «Подражания», хотя материал был уже «свой». Сама по себе Клеопатра без Цезаря (т.е. вне Шекспира) индифферентна культурному сознанию, ее имя не окружено контекстом, способным пояснить загадку стихотворения. Каким-то образом этот контекст необходимо восстановить.

³¹ Анненков П.В. Пушкин в Александровскую эпоху. – Минск. Лимариус. 1998. – С. 212.

Истории известна другая фигура со столь же сомнительной славой – это Сафо. Она родилась на острове Лесбос, известном свободными нравами. Тема большинства стихотворений Сафо – любовный экстаз, выраженный в эротической тональности. Ей, как говорят, принадлежат такие признания:

«Я любила, я многих в отчаянье призывала на свое одинокое ложе <...>. Я говорила языком истинной страсти с теми, кого сын Киприды ранил своими жестокими стрелами <...> Пусть меня бесчестят за то, что я бросила свое сердце в бездну наслаждений, но, по крайней мере, я узнала *божественные тайны жизни!*»³². Киприда упоминается и Пушкиным, но еще более интригующи его строки из третьего варианта стихов о Клеопатре (оставшиеся в черновиках к наброску «Мы проводили вечер на даче»):

...она заходит
 В покои тайные дворца,
 Где ключ угрюмого скопца
 Хранит невольников прекрасных
 И юношей стыдливо страстных.

 И кто еще, о боги, мог
 Переступить ее порог,
 Войти в волшебные палаты
И таинства ее ночей
 Уразуметь в душе своей.

(VI, 736)

³² См. dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1139324. Обращение к Киприде есть в «Клеопатре» («Внемли же, мощная Киприда»)

Возможность связи между «Клеопатрой» и Сафо поддерживается тем, что именно на примере ее поэзии Лонгин развивает описание одного из аспектов *возвышенного*. Напомним одно из стихотворений³³:

Мнится мне: как боги, блажен и волен,
 Кто с тобой сидит, говорит с тобою,
 Милой в очи смотрит и слышит близко
 Лепет умильный
 Нежных уст!.. Улыбчивых уст дыханье
 Ловит он... А я, – чуть вдали завижу
 Образ твой, – я сердца не чую в персях,
 Уст не раскрыть мне!
 Бедный нем язык, по жилам тонкий
 Знойным холодком пробегает пламень;
 Гул в ушах; темнеют, потухли очи;
 Ноги не держат...
 Вся дрожу, мертвею, увлажнен потом
 Бледный лед чела: словно смерть подходит...
 Шаг один – и я, бездыханным телом,
 Сникну на землю.

Комментируя этот текст, Лонгин отмечает, что он построен на «обращении одновременно к душе, телу, ушам, языку, глазам, коже, ко всему, словно ставшему ей чужим или покинувшем ее»³⁴. Так раскрывается вся совокупность чувств влюбленного. В «Клеопатре» Пушкин пошел очень близко к Сафо в передаче «совокупности чувств» юноши («Чуть отроческий пух, темнея, прикрывал // Его стыдливые ланиты. // Огонь любви в его очах

³³ Стихотворение приведено в переводе. В.И.Иванова, который А.В.Михайлов считает филологически точным. См. А.В.Михайлов. Обратный перевод. С.696. Запись подстрочного перевода этой оды (в переводе неизвестного лица) есть в Онегинском собрании автографов Пушкина. См. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. С.558-559.

³⁴ Михайлов А.В. Обратный перевод. С.697.

пылал, // Во всех чертах любовь изображалась») с сильным обобщением – «Он Клеопатрою, казалось, дышал».

Параллелизм в деталях притягивает внимание к ключевому приему поэзии Сафо. В понимании Лонгина он состоит в сочетании противоположностей: «Удивительной силе этого стихотворения способствовали, как я уже отметил, выбор крайностей и соединение их воедино; точно так же поступает великий поэт, отбирая в описании бури все наиболее внушительные образы, связанные с настоящей непогодой»³⁵. Буря грозит гибелью, любовь – смертью. Сочетание крайностей и есть суть *возвышенного*. Вот что, как нам представляется, Пушкин (в отличие от Кюхельбекера) берет у Лонгина.

Помимо Лонгина Пушкин мог опираться и на новейшее теоретическое осмысление элегии? Например, в 1814 году «Сын отечества» приводит статью с рассуждениями Мальтебрена. В пересказе В.Э.Вацура одно из положений звучит так: «если ода есть «порыв» исступленного чувства, подчиненный, однако, «строжайшему единству мыслей», то элегия есть «картина мечты продолжительной, беспокойной, **смешанной с радостью и страхом**». Жирным шрифтом нами выделен мотив, тождественный тому, что мы отметили в стихах Пушкина. Еще ближе по смыслу другая цитата: «Восторг радости, безнадежная скорбь принадлежат лирику. Но если радость отравляется прискорбным воспоминанием, если она смешана с беспокойным страхом, если луч надежды рассекает на время тучи бедствий и горестей, то разум, успокоясь несколько, останавливается, и с некоторым меланхолическим удовольствием, на предмете наших желаний или опасений <...> Сии-то *смешанные ощущения*, как это доказал один славный германский критик, составляют достоинства элегии». Курсив авторский, а «славный критик» – Гердер³⁶. С именем Гердера мы возвращаемся в сферу немецкой эстетики. Генезис тезиса о «смешении противоположных впечат-

³⁵ Михайлов А.В. Обратный перевод. С.697.

³⁶ Вацура В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». – С-Пб.: Наука. 2002. С. 16.

лений» приводит (через Мендельсона) к эстетическим идеям Э.Бёрка³⁷, т.е. той линии английской эстетики «возвышенного», которая питала мысль Канта. Тема «Клеопатры» занимала Пушкина до конца дней. Последнее упоминание находится в планах к замыслу «Повести из римской жизни». Контекст таков: «рассуждения о падении человека – падении богов – о общем безверии»³⁸.

Таким образом, вызов Клеопатры – это напоминание человеку *о божественных тайнах жизни*.

«Клеопатру» в варианте 1828 года обычно вставляют в «Египетские ночи». Петруниной Н.Н. было показано, что тему Клеопатры Пушкин заимствовал у Руссо³⁹. Исследовательница, однако, прошла мимо того фрагмента книги Руссо, который можно считать прямым комментарием к пушкинской теме: «Нет истинной любви без энтузиазма, и нет энтузиазма без предмета, олицетворяющего совершенство, действительное или химерическое, но все-таки существующее в воображении. Чем стали бы восторгаться любовники, если для них не существовало бы совершенства и если в любимом существе они видели бы лишь предмет чувственных наслаждений? Нет, не этим путем душа воспламеняется и отдается тем возвышенным восторгам, которыми бредит человек влюбленный и которые составляют всю прелесть его страсти. Я согласен, что в любви все лишь иллюзия, но есть в ней и действительное: это – чувства, внушаемые ею к истинно-прекрасному, которое она нас заставляет любить. Это прекрасное заключается не в любимом предмете, оно – плод наших заблуждений. Но что за важность! Ведь мы все-таки приносим все свои чувства в жертву этому воображаемому идеалу? Ведь сердце наше, тем не менее, проникается добродетелями, которые мы приписываем любимому существу? Ведь мы, тем

³⁷ «В полном согласии с Бёрком Мендельсон рассматривает наши ощущения <...>как двуединое сочетание страдания и удовольствия», Вацура В.Э. Лирика пушкинской поры С.17.

³⁸ Лотман.Ю.М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник пушкинской комиссии 1979. – Л. Наука. 1982. – С.18.

³⁹ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С.292.

не менее, отрешаемся от своего низкого эгоизма? Какой истинный любовник не был бы готов пожертвовать за свою возлюбленную? А возможна ли чувственная и грубая страсть – в человеке, который хочет умереть?»⁴⁰.

Идеей «сочетания крайностей» Руссо предвосхитил романтиков. Как известно, в романтизме переживание любви сопряжено с повышением ее идеального значения. Любовь принимает на себя функции посредницы Бога. «Любимая женщина возвеличивается – она *обожествляется*, так как представляет в глазах поэта высшие субстанциональные силы бытия»⁴¹ (курсив Ю.Манна. – *А.Б.*). Обожествляя женщину, романтики игнорировали безусловную для православия несовместимость чувственного и священного. По мнению Жирмунского, романтики «сделали чувственность основой своей мистики любви, тем самым они осветили чувственность всей святостью, которой обладает в их представлении любовь, как чувство бесконечного». В подтверждение этой мысли приводится свидетельство Шлейермахера: «Бог должен пребывать в любящих; их объятия – это его соединение <...>. Я не принимаю чувственности в любви без такого воодушевления и без того мистического чувства, которое возникает отсюда»⁴².

Близкий мотив есть и у Пушкина. Стихотворением «Жил на свете рыцарь бедный...» был задан сюжет, в котором возлюбленная становится воплощением богопроявленности (теофании). Как замечает современный исследователь, «не сама любовь рыцаря к мадоне изображена как земная, но мадона в глазах «рыцаря бедного» – это такая женщина, которую ему, смертному, можно любить, т.е. сама Мадона – это земная женщина. Такая любовь бесконечно возвышает мужчину, придает его чувствам чистоту и целомудрие. Для рыцаря Мадона – это «мать господа Христа», “Dei”»⁴³.

⁴⁰ Жан-Жак Руссо. Эмиль или о воспитании. С. 575.

⁴¹ Манн Ю. Динамика русского романтизма. – М. АСПЕКТ-ПРЕСС. 1995. – С. 37

⁴² Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор. 1996. – С. 84-85

⁴³ Строганов М.В. Пушкин и Мадона // А.С.Пушкин. Проблемы творчества. Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин. 1987. – С. 15.;

Строганов М.В. О Пушкине. – Тверь: Золотая буква. 2003. – С. 29.

Без обращения к рыцарской маске, этот мотив воплощен в «Мадоне» (1830): «Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона».

При общности религиозного контекста в пушкинской обработке мотива любви есть чрезвычайно редкий и малопонятный для читателя ракурс, фигурирующий в пушкинистике под названием сюжета о «мертвой возлюбленной». Именно в связи с ним Д.Д.Благой и В.В.Вересаев в свое время не нашли ничего лучшего, как приписать Пушкину тягу к «болезненному сладострастью», сказавшемуся в наслаждении болезненной красотой Инезы (в «Каменном госте»).

... Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре

И помертвелых губах. Это странно.

Ты, кажется, ее не находил

Красавицей. И точно, мало было

В ней истинно-прекрасного. Глаза,

Одни глаза. Да взгляд ... такого взгляда

Уж никогда я не встречал...

По В.Вересаеву, «его (Дон Гуана) неодолимо тянет все время к такой любви, которая соприкасается со смертью, с умиранием, с болезненным увяданием, именно в такой любви заключено для него особенное сладострастие»⁴⁴. По Д.Благому: «Извращенное совсем на особый лад сладострастие Дон Гуана, вот то принципиально новое, то свое, что вносит Пушкин в мировой сюжет об испанском обольстителе»⁴⁵. В 1991 г. О.С.Муравьева (сославшись на «находку» Д.Благого) завершила свою статью следующим пассажем: «... когда тот же образ («чахоточной девы») приходит в соприкосновение со страстью к «необъяснимым наслаждениям», которые ждут на краю, на пределе, на границе между жизнью и смертью, – тогда неудержимое поэтическое воображение, легко переходя границы реальности,

⁴⁴ Вересаев В. Второклассный Дон Жуан // Красная Новь. Книга первая. – 1937. – С. 177, 178.

⁴⁵ Благой Д. Социология творчества Пушкина. (Этюды). – М.: Мир. 1931. – С. 218.

создает фантастический образ «мертвой возлюбленной», влекущий сильнее и неотвязнее, чем любая земная красота»⁴⁶.

Цитата способна играть роль «объективного свидетельства», т.е. дать такую связь между некоторыми фактами, на установление которой «своими силами» потребовалась бы масса времени. К «объективным свидетельствам» мы отнесем утверждение О.С.Муравьевой о несомненной связи болезненной красоты с наслаждением, хотя оно заявлено без четкого понимания эстетической природы этой связи. Связь дается именно эстетикой. «Необъяснимы наслажденья» взяты О.С.Муравьевой из Гимна Чуме, о принадлежности которого к сфере *возвышенного* мы уже говорили. Образ «чахоточной девы» тоже входит в число объектов возвышенного. По разъяснениям Бёрка, «красота, находящаяся в беде, – наиболее сильно воздействующая красота, намного превосходящая всякую иную»⁴⁷. Не «некрофилия» влечет Пушкина, а самая утонченная красота, та, что ассоциируется со слабостью: «Цветы, столь отличающиеся своей нежностью и скоротечностью существования, дают нам самую сильную идею красоты и изящества»⁴⁸. Доводя эту мысль до полемического предела, Бёрк заявляет, что здоровье никогда не ассоциируется с красотой: «Я знаю, у всех на устах фраза о том, что мы должны любить совершенство. Для меня это достаточное доказательство того, что оно не является истинным объектом любви»⁴⁹.

Мотив любви к «умиранию» тоже принадлежит к сквозным⁵⁰ и последний раз возникает в «Осени». Исследователи практически единодушны в определении главной темы стихотворения – «пробуждении поэзии в сознании поэта, когда неопределенные образы, «плоды мечты» его

⁴⁶ Муравьева О.С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина.//Временник пушкинской комиссии. Вып.24. – Л. Наука, 1991. – С.28.

⁴⁷ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М.: Искусство. 1979. – С.136.

⁴⁸ ⁴⁷ Там же. С.142.

⁴⁹ Там же. С.136.

⁵⁰ Перечисление стихов этого ряда проведено в статье *Муравьевой О.С.* Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина.

концентрируются в свободно льющихся стихах»⁵¹. При этом, однако, упорно игнорируется то обстоятельство, что «пробуждение поэзии» поставлено поэтом в непосредственную связь с красотой «чахоточной девы», красотой не ее внешнего вида (тогда как в природе подчеркиваются именно внешние черты – «пышность», «багрец и золото» увядания), а отношения к явно сознаваемой смерти:

...На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Никакая трактовка этого стихотворения, не проливающая света на «своенравную мечту», не может считаться удовлетворительной. Автор, представляющий себя «любовником не тщеславным», ведет речь не о «науке страсти нежной».

Стихию пушкинского стихотворения хорошо чувствовал и выразил П.Бицилли: «Этой деве нет никакой надобности быть „красавицею” для того, чтобы „нравиться”. „Нравится” не она сама, не ее красота, а самый феномен ее преждевременного умиранья; нравится – **ужас** переживания какой-то непреложной **истины**, кроющейся в этом, ужас сопереживания выхода из того привычного, кажущегося вполне естественным, „нормальным”, что мы считаем обычно жизнью, за чем мы не видим ее второго плана»⁵².

Затруднение в трактовке «Осени» не в последнюю очередь связаны с пренебрежением литературным генезисом самого «сюжета». Стихотворение «Заклинание», например, с его страстным призывом умершей возлюбленной

⁵¹ Измайлов Н.В. Осень (отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. С. 232.

⁵² Бицилли П. Пушкин и Вяземский. К вопросу об источниках пушкинского творчества <http://liternet.ida.bg/publish6/pbicilli/salimbene/viazemski2.htm>

– «почти буквальный перевод стихотворения Барри Корнуоля An Invocation»⁵³. Мотив любви к «чахоточной деве» в «Осени» – переложение «L'Automne» Ламартина⁵⁴. Переводной характер резко уменьшает возможности автобиографизма. Хорошо знакомый с немецкой философией Ф.И.Тютчев разглядел в любви к чахоточной деве «возвышенную стыдливость страдания». Во всех стихах этого ряда речь идет о «возвышенном».

Понимание возвышенного со временем расширялось, давая новые проекции. Вернувшись к «Клеопатре» в 1828 году, Пушкин меняет компоновку (любовь мальчика не должна отвлекать на себя внимание) и усиливает резкость впечатления, произведенного условием Клеопатры. Первоначальное «Толпа в молчаньи, // И всех в волнении сердца» сменяется на «Рекла – и ужас всех объемлет, // И страстью дрогнули сердца». Вместо нейтрального «волнения» появилось слово, пришедшее из словаря теоретических формулировок – «ужас»⁵⁵.

Одна из его граней проявилась в «Пире во время чумы». В начале пьесы Пушкин вводит песню Мери, «грустную и протяжную». Оправдание дается такое:

Чтоб мы потом к веселью обратились
 Безумнее, как тот, кто от земли
 Был отлучен каким-нибудь виденьем.

⁵³ Благой Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. С.207.

⁵⁴ Ср. в ранней элегии Ламартина с тем же названием: (Да, в ее осенних днях, когда природа умирает, // В ее полужакрытых взорах я нахожу все больше прелести // Это прощанье друга, последняя улыбка // Губ, которые болезнь закроет навсегда»).

См. Мерлин В.В. Об одном из источников стихотворения «Я возмужал среди печальных бурь...». Временник пушкинской комиссии. Вып.20. – Л.: Наука. 1986. – С.176. Параллелизм «Осени» Пушкина и «L'Automne» Ламартина прослежен в книге: Е.Г.Эткинд. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М. Языки русской культуры. 1999. – С. 169.

⁵⁵ Комментируя эту взаимосвязь, Э.Кассирер писал: «Никогда мы не переживаем власть природы и искусства более интенсивно, чем когда мы оказываемся перед “ужасным”». Эрнст Кассирер. Философия Просвещения. – М.: РОССПЭН. 2004. – С. 358

«Безумнее» в данном случае означает «с бóльшей силой». Мери поет о смерти, которая и есть запрошенное «Видение» – то, что открывается вместе со смертью. Не трудно заметить, что в просьбе Председателя мы имеем дело со сведением «приятного и страшного вместе»⁵⁶. И то, другое отвечают замыслу:

...Нет! Ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук!

На современном уровне все это подробно прослежено Э.Кассирером, в его трактовке возвышенного у Бёрка: «Что мы не поддаемся ужасному, а, наоборот, утверждаемся перед его властью и даже переживаем подъем и усиление всех наших способностей – в этом и состоит явление возвышенного»⁵⁷. Та же мысль потом уточняется: «Не существует другого эстетического переживания, которое способно в такой мере придать человеку мужество быть самим собою, мужество «оригинальности» и изначальности, чем впечатление от возвышенного»⁵⁸.

В 1829 году Пушкин пишет серию стихотворений, связанных мотивом дикой природы. Это «Кавказ», «Обвал», «Меж горных стен несется Терек» и др. Отвесные громоздящиеся скалы, губительной силы потоки рек – все это типичные примеры «ужаса» или «отрицательного удовольствия», ответственного за переживание «возвышенного». Эти соображения можно найти уже у Лонгина⁵⁹. В новое время эту категорию воскресил Бёрк: «Все,

⁵⁶ Самый шокирующий вид этот мотив принимает в признании Барона («сердце мне теснит // Какое-то неведомое чувство»), раскрытом Сальери: «есть люди, // В убийстве находящие приятность... // Я чувствую, что чувствовать должны // Они, вонзая в жертву нож: приятно, // И страшно вместе». Чувство потому и «неведомо», что принадлежит мало кому известной в те времена категории *возвышенного*.

⁵⁷ Эрнст Кассирер. Философия Просвещения. С. 358. Кажется, Э.Кассирер подгоняет Бёрка под Канта, но в данном случае это говорит лишь о том, как трудно указать конкретный источник пушкинской эстетики.

⁵⁸ Там же. С. 360.

⁵⁹ На Лонгина ссылались в курсах эстетики начала XIX века. См. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В двух томах. Том первый. М. Искусство. 1974.

что в состоянии вызвать страх, является основой, способной породить возвышенное»⁶⁰.

Особо выделим стихотворение 1829 года «Монастырь на Казбеке», в котором соединяются мотивы «ужаса» и «священного»:

Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..

Религиозная тенденция в эстетической эволюции Пушкина очевидна и позволяет заметить следующее. Категория возвышенного, как уже отмечалось, оказалась довольно чутким регистратором философского климата. Эпохи, не признающие Бога, забывают о *возвышенном*. Так и произошло в послепушкинские времена.

Вернемся к началу – к критике Пушкиным романтизма в статьях Вяземского и Кюхельбекера. Вяземский первым заговорил о романтизме, но по-европейски противопоставил романтизм классицизму. Пушкин не разделил его позиции, ибо считал, что романтизм уже давно существовал в европейской культуре и не был вызван борьбой с классицизмом. Вяземский был прав лишь в том, что романтизм не признает жанровой строгости, жанровых ограничений. Второстепенность этого фактора хорошо видна с точки зрения категории *возвышенного*. Позиция Кюхельбекера более близка к пушкинской, но она базировалась на архаической концепции *высокого* и не соотносилась с современным состоянием эстетики, развитой со времен Канта и Лессинга «с такою ясностию и обширностию». Учитывая это пушкинское утверждение, мы обратимся теперь к рассмотрению произведения последнего периода творчества Пушкина. Оно будет последним и в разрешении проблемы «истинного романтизма», поскольку в нем эстетические концепции прекрас-

⁶⁰ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. С.154.

ного и возвышенного нашли наиболее полное и органичное воплощение. Они оказываются важнейшими индикаторами в распознавании структурных и смысловых уровней произведения, т.е. выполняют ту функцию, которую Ю.В.Манн связывал с «романтическим конфликтом». Речь пойдет о «Медном всаднике».

4.3 Роль прекрасного и возвышенного в «Медном всаднике».

Отношение читателя к «Медному Всаднику» отвечает максиме, названной Гадамером «презумпцией совершенства». Так обстоит дело на уровне эмоционального восприятия. Однако желание перевести это восторженное волнение в разумный разговор о смысле произведения сталкивается с серьезными трудностями.

Они начинаются уже с «Вступления». Обычно назначение «вступления» состоит во введении читателя в курс дела. У Пушкина же оно, будучи панегириком Петру, не содержит никаких упоминаний ни о Евгении, ни о наводнении, т.е. кажется никак не связанным с последующей «печальной повестью». Переход к ней дается лишь в последних пяти строках «Вступления» и ничем не мотивирован.

Далее, автор художественного произведения не должен прямо высказывать свое мнение и тем самым оказывать давление на читателя. Пушкин же все «Вступление» ведет от собственного лица. Два следствия здесь вступают в права. Во-первых, автор (как обладатель собственного голоса) должен быть назван действующим лицом, одним из «героев» повести. Вторым является Евгений. Таким образом, создается принципиально новая и неожиданная в литературе картина, когда автор не только не остается нейтральной фигурой, но вступает в спор непосредственно со своим героем, не перепоручая этой задачи какому-либо иному персонажу.

Во-вторых, силой своего восторженного панегирика Петру I Пушкин буквально заставляет читателя принять сторону монарха в рассмотрении «случая» Евгения. Именно случая, а не противостояния, ибо Петр I никак не может быть назван «героем» поэмы – «физически» его в поэме нет. Он присутствует только в памяти автора и в воображении Евгения. Не осязаемое на эмоциональном уровне, это обстоятельство вносит решительные коррективы в наше суждение о повествовании в целом, ибо не позволяет говорить о существовании «конфликта», в том числе и провозглашенного Белинским конфликта государственных интересов с частными.

Отсюда вытекает необходимость такого рассмотрения «Медного Всадника», которое снимало бы названные несообразности. Мы начнем эту работу с разграничения «Вступления» и «петербургской повести».

«Вступление» в поэму не только выделено в самостоятельную часть, но и заняло около 20% общего объема (97 строк из 481), т.е. непропорционально велико. Можно думать, что Пушкин пошел на это сознательно: сильно разбухшая вступительная часть решает какую-то двойную задачу.

Ее непосредственно видимое назначение – прославление Петра Великого и новой столицы. Эпицентр «Вступления» приходится на его заключительную часть (строки 84 – 91):

Красуйся, град Петров, и стой
 Неколебимо как Россия.
 Да умирится же с тобой
 И побежденная стихия;
 Вражду и плен старинный свой
 Пусть волны финские забудут
 И тщетной злобою не будут
 Тревожить вечный сон Петра!

Зачем понадобился этот патриотический пассаж? Если тем самым предвосхищается противопоставление царя еще не названному основному

герою, то это выглядит странно: мелкий чиновник Евгений не сопоставим с царем России. Во «Вступлении» мы имеем дело с ярким случаем спора с не названными оппонентами, разными по рангу и степени пушкинского уважения. Один из них вычисляется легко – это польский поэт Адам Мицкевич. Полемика с ним в «Медном Всаднике» достаточно широко обсуждалась, и мы не будем ее касаться. Важнее другое.

Основной рефрен «Вступления» задается пятикратным повторением слова «Люблю». Стихи, начинающиеся с этого уверения, вбирают 40 строк, т.е. половину текста вводной части. Она является продолжением первой половины текста, посвященного описанию замысла Петра I и того, во что превратился этот замысел «через сто лет». Именно от «любви» мысль поэта переходит, вернее, перескакивает к «вражде». Таким образом, «любовь» наделяется значением контрдовода, опрокидывающего «наговоры»⁶¹ хулителей Петра I.

Нельзя, однако, не удивиться странности принятой Пушкиным аргументации: «любовь», т.е. чувство, едва ли конкурентоспособно с основанными на фактах обвинениями Петра в самодурстве (строить город в «гиблом месте»), жестокости («на костях») и деспотизме. Едва ли Пушкин не видел этого несоответствия. Мы не можем не заключить, что «любовь» переводит весь разговор о Петре и городе в другую систему координат. На «чувстве» немецкая философская мысль основала понятие *эстетического*. Любовь к городу означает восхищение его красотой, т.е. принадлежность вызываемого им чувства к категории *прекрасного*. Эстетика не связана с этикой непосредственно, и сам по себе прекрасный город еще не может служить аргументом в чью-либо пользу. Силу аргумента он получает только через опору на эстетику Канта, по мысли которого *прекрасное* является

⁶¹ По мнению Н.В. Измайлова, «обращение поэта к «юному граду» <...>... в завершении Вступления (стихи 84-91) представляет собою воззвание, а точнее, заклинание, отвергающее все вызванные наводнением и бытовавшие в ту пору предсказания и легенды о неминуемой гибели города, а с ним и всего дела Петра». См.: Измайлов Н.В. «Медный всадник» Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения // А.С.Пушкин. Медный всадник. – Л.: Наука. 1978. – С. 191.

символом нравственно доброго. В этой системе координат прекрасный Петербург становится мощным выразителем *блага*, получает свое оправдание через связь с Богом. Не исключено, что именно поэтому Петр назван в поэме «строителем *чудотворным*». Только при божественном прикрытии все тяжелые претензии к Петру дисквалифицируются до уровня простых злобных нападок, только эта символика оправдывает высокий штиль классической оды, в котором выдержано все «Вступление»⁶².

Эстетическое (через *благо*) оправдание Петра снимает всякую возможность противопоставления государственных интересов личным, государя и «маленького человека». Да и странно было бы, чтобы Пушкин, принимая сторону Петра, вмешивался тем самым в спор *сопоставимых* точек зрения и предрешал реакцию читателя. «Апофеоза Петру» есть то необходимое условие, при котором «бунт» Евгения обретает собственный смысл. Непререкаемостью авторитета Петра обеспечен высокий статус этого бунта, вернее, *возможностей*, за ним скрытых.

Со входом в основной корпус поэмы резко меняется тональность повествования. Исчезает голос автора, а стиль «государственной оды» сменяется менее возвышенной, приземленной, даже иронической манерой речи. Пушкин как бы предупреждает читателя, что все соображения об исторической оправданности дела Петра не имеют отношения к «печальной повести». В ней рассказывается о несчастье, постигшем жителя Петербурга во время наводнения. Оно было одним из самых сильных в истории города и иронии не допускало. В поэме, однако, нельзя не заметить двойственности авторского голоса. С одной стороны, он совершенно серьезен, направлен на эмоциональную передачу силы природного катаклизма: «И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась...» или «Гроба с размытого кладбища Плывут по улицам». Действительно страшно. Но серьезное перебивается

⁶² Пумпянский Л.В. «Медный Всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры. 2000. — С. 166.

иронической интонацией, сообщающей трагической ситуации некоторую долю комизма. Например:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна...

Сравнение напора волн с ворами способно вызывать в лучшем случае усмешку, но не ужас. Или:

...Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

Это уже похоже на открытое развенчание.

Ироническая интонация сильнее чувствовалась в отброшенных вариантах текста, среди которых были строки с прямым названием состояния, которое должно бы владеть настроением читателя – «и страх, и смех». В окончательном варианте (цензурном автографе) этих комических «указателей» нет, смех редуцирован до едва уловимого, но все же он чувствуется и является существенно важной составной частью «информации», предоставляемой автором в распоряжение читателя.

Снижение уровня трагизма решает несколько задач. Одна из них – отвод упреков Мицкевича. В специальной сноске Пушкин указывает на неточности в описании наводнения Мицкевичем: «снегу не было – Нева не была покрыта льдом», т.е. все разговоры о «тирании» Петра, сковавшей, точно льдом, русскую жизнь, есть излишние политические «поэтизмы». Но это замечание – вторично. Важнее роль иронии в отношении главного героя – Евгения. Его восприятие наводнения тоже не есть нечто «объективное», но по другой причине, не политической.

Через изображение наводнения достигается передача двух разных точек зрения: для Евгения оно – настоящее бедствие, потому что погубило его невесту вместе с ее матерью и стало причиной сумасшествия; для всех

остальных, для «народа» оно – всего лишь неприятное происшествие, которое не в состоянии изменить будничной жизни:

В порядок прежний все вошло.
 Уже по улицам свободным
 С своим бесчувствием холодным
 Ходил народ. Чиновный люд,
 Покинув свой ночной приют,
 На службу шел. Торгаш отважный,
 Не унывая, открывал
 Невой ограбленный подвал,
 Сбираясь свой убыток важный,
 На ближнем выместить. С дворов
 Свозили лодки...

Реакция Евгения – порождение его внутреннего мира. Он, по-видимому, в чем-то ущербен, глубоко скомпрометирован. Здесь сокрыта конечная причина того, что героя поэмы и похоронят-то не по-людски, а кое как, «ради бога». В неладах внутреннего мира главного героя и заключена суть «случая», на котором «поставлен» «Медный Всадник». Для подхода к нему нам придется снова заняться наводнением, но уже под другим углом зрения.

Что оно есть в своей «серьезной» ипостаси? – Страшная и разрушительная стихия:

Нева вздувалась и ревела,
 Котлом клокоча и клубясь,
 И вдруг, как зверь остервенясь,
 На город кинулась. Пред нею
 Все побежало; все вокруг
 Вдруг опустело – воды вдруг
 Втекли в подземные подвалы,

К решеткам хлынули каналы,
И всплыл Петрополь...

Эта стихия намного сильнее человека, о чем в поэме сказано устами самого царя («наместника бога на земле») Александра I:

...На балкон
Печален, смутен вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладать»...

Ту же нечеловеческую силу видит и Евгений:

...словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки...

Наводнение – явление того же ряда, что дикие скалы, грозные молнии, или, ближе к Пушкину, «разъяренный океан», «аравийский ураган», чума и тому подобные мощные силы природы. Иными словами, в «наводнении» мы имеем дело с *возвышенным*.

В том, что обращение к категории *возвышенного* могло быть вполне осознанным, убеждает пример Карамзина. В записи о посещении «Стразбурга» он писал: «Но где бедствие не посещает от жен рожденных? Где небо грозными тучами не покрывается? Где слезы горести не лиются? Здесь лиются они, и я видел их – видел тоску поселян несчастных. Рейн и Неккер, наполнившись от дождей, яростно разлили воды свои и затопили сады, поля и самые деревни. Здесь неслась часть домика, где обитали перед тем покой и довольствие – тут бурная волна мчала запас осторожного, но тщетно осторожного поселянина – там плыла бедная блеющая овца. Мы должны были ехать

по воде, которая в иных местах вливалась к нам в карету. Но *самое сие наводнение возвышало* великолепие вида, открывшегося нам...»⁶³.

Установив важность для Пушкина эстетического мерила, мы вынуждены снять с поэмы упреки в композиционном разброде. «Вступление» выдержано в стилистике *прекрасного*, а последующие части – *возвышенного*, т.е. «неодическая» половина поэмы оказывается эстетически равноценной с «одической». Попутно, незаметным для читателя образом, разрешается и другое недоумение, касающееся несопоставимости мелкого чиновника (Евгения) с царем Петром: «аура» *возвышенного* уравнивает обе эти захваченные стихией фигуры.

После таких попутных замечаний можно вернуться к тому, что уже само перечисление «стихий» было произведено с помощью образов из «Пира во время чумы». Оно само собой указывает на сходство личных трагедий Евгения и Вальсингама. Оба они лишились любимых (первый – невесты, второй – жены). Сходство в тяжести обрушившегося несчастья подчеркивает разительное различие в реакциях на него: Вальсингам не теряет разума, Евгений его лишается. Отсюда следует, прежде всего, то, что психологические объяснения не продуктивны, не схватывают противоположности выходов героев из одной и той же драматической ситуации. А вот эстетика возвышенного помочь может, ибо она выделяет несоразмерность сил человека и сил природы, заставляя человека эту несоразмерность осознать⁶⁴. Что же открылось Вальсингаму и Евгению? Одному через ужас чумы, другому через ужас наводнения открылись шаткость и хрупкость человеческого существования, бездна и неотвратимость смерти, всеильной и неподконтрольной человеку. Недаром Евгений

⁶³ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. С.91.

⁶⁴ Идея возвышенного как особого внутреннего состояния фигурирует уже у Карамзина: «Со всех сторон окружали нас пропасти <...> Но я смотрел в них, и в этом ужасе находил неизъяснимое удовольствие, которое надобно приписать особливому *расположению души моей*». Карамзин Н.М. Письма... С.193.

О кантовском влиянии на эстетические размышления Карамзина см.: Vladimir Bilenkin. The Sublime Moment: Velichestvennoe in N.M.Karamzin's *Leyyers of a Russian Traveler*. www4.nscu/~eduachekhov/myarticles/vozvyshennoe.htm

поглощен был «шумом внутренней тревоги». Он не сошел с ума «враз» (как это происходит при психологической катастрофе), а жил какое-то время в состоянии оглушенности: «Ужасных дум // Безмолвно полон, он скитался. // Его терзал какой-то сон». Что за сон, нам рассказано раньше, когда, волнуясь за свою Парашу, он думал:

...Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой
Насмешка неба над землей?

Без разрешения этого вопроса жизнь вместе с заботой о себе теряет смысл, ибо нельзя и самому себе сказать, «кто же я?»:

...ни зверь, ни человек,
Ни то ни сё, ни житель света,
Ни призрак мертвый...

Эта межеумочная ситуация должна была как-то закончиться.

В «Пире во время чумы» Вальсингам возвращается к жизни, Евгений – не возвращается. В его мытарствах была возможность иного поворота. Был тот ключевой момент, когда «прояснились в нем страшно мысли». Тогда решалась и решилась его дальнейшая судьба. Он узнал и место, где потоп загнал его на каменного льва, и кумира на бронзовом коне. Эта сцена – кульминационная, где мгновенно высвечиваются «настоящие» завязка и развязка поэмы. Что же происходит?

«Завязка» заключена в том состоянии, в котором Евгений приблизился к памятнику, и в том, что он сказал. Мы видим, как он обошел памятник, смерив его «диким взором», как «стеснилась грудь его» и «вскипела кровь»; вот он с мрачным видом остановился перед «грозным истуканом», физически чувствуем, как его «обуяла черная сила». Казалось бы, такая концентрация злобной энергии должна была разрядиться воплем к

памятнику. Но вместо этого слышим «шепот»⁶⁵: «Добро, строитель чудотворный!... Ужо тебе». Что имеется в виду – не ясно. Как писал по этому поводу В.Брюсов, «ответа нет, и самой неопределенностью своих выражений Пушкин как бы говорит, что точный смысл упрека не важен. Важно то, что малый и ничтожный <...> внезапно почувствовал себя равным Медному всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить ”державцу полумира“»⁶⁶.

Итак, «шум внутренней тревоги» завершился тем, что Евгений вдруг нашел причину своего несчастья. Ею оказался тот, «чьей волей роковой // Под морем город основался». Вместе с угрозой бронзовому монументу в сюжет врывается нечто новое – «вызов», дерзость, никак не вытекающие из «смирного» характера главного героя.

В связи с этим обратим внимание на факт, обычно исключаемый из сферы значимого: только один раз на протяжении всей поэмы Пушкин дал собственное слово Евгению. Уникальное для данного героя прямое высказывание можно трактовать как признание самим Пушкиным правомерности аргумента, возможно, даже правоты негодования Евгения. В самом противостоянии «ничтожного» героя «вседержителю» закодирована какая-то мифологема, оправдывающая бросающееся в глаза стремление Пушкина нагрузить Евгения всеми несчастьями.

Весомый довод в поддержку этой версии привел А.Тархов, указав на моменты сходства между «положениями» Евгения и ветхозаветного Иова. «Ропот Иова на «зиждителя мира» – это отчетливая параллель к мятежу Евгения против “строителя чудотворного”»⁶⁷. Добавим к этому, что в анонимном каноне Иову варьируется тема, весьма созвучная символике «наводнения»: Иов «доблественно терпел еси вражию лютую бурю». По

⁶⁵ Этот текст в черновом автографе фигурирует 5 раз, т.е. обдуман Пушкиным со всех сторон. См. Н.В.Измайлов. Указ. соч. С. 212.

⁶⁶ В.Брюсов. Медный всадник // В.Брюсов. Избранные сочинения. В 2-х тт. Т. 2. – М.: ГИХЛ. 1955. – С. 438.

⁶⁷ Тархов А. Размышления по поводу одной иллюстрации к «Медному Всаднику» // Венок Пушкину. Альманах библиофила. Вып. XXIII. – М. Книга. 1987. – С. 289.

мнению Э.Б.Акимова, этот мотив, не развернутый в каноническом библейском тексте, был развит Шекспиром в «Короле Лире», где метафора реализуется в природную бурю (storm)⁶⁸. У Пушкина все суммируется: «внешней» буре – наводнению, отвечает «внутренняя» буря в сознании героя.

Эти литературные ассоциации работают на развенчание Евгения. Иов управлял своими страстями. Воочию зря Бога в буре, он не покидал места, с которого предъявлял свои обвинения, не отступил перед самим Всевышним. Евгений мог бы поступить так же. Каскад испытанных чувств, переданный нагнетанием агрессивных глаголов: *пробежал* (пламень), *вскипела*, *стиснув*, *сжав*, *задрожав*, – предполагал энергичное действие. Но произнеся угрожающую фразу, Евгений... бежит. Бежит опрометью («стремглав бежать пустился»). Для бунта он оказался слишком слаб. Такая развязка позволяет многое поставить на место. Мгновенный отказ от своей «правды» обесценил и сам «бунт», лишив смысла его обсуждение.

Какова причина такого поступка? Ею при ближайшем рассмотрении оказывается «огненная фантазия», не умиряемая разумом. Евгению *показалось*, что статуя ожила,

...что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Фантастический кошмар погони разгневанного царя существовал только в воспаленном воображении героя, но как факт внутренней жизни Медный всадник был реальностью. Отсюда – страшный испуг и паническое бегство.

⁶⁸ Акимов Э.Б. Король Лир. Память образа.
<http://www.russiandickens.com/science/England/lir.htm>

Вся картина гнева и «тяжело-звонкого скаканья» Всадника есть продукт воображения⁶⁹. Она оказалась неправильной, т.е. не адекватной реальности. И причина здесь не «медицинская», а эстетическая: «мечтательность, которая состоит в пустой мечте видеть что-то за всеми границами чувственности, <...> меньше всего совместима с возвышенным»⁷⁰. Это значит, что увидеть наводнение как возвышенное явление природы Евгений не может. Не может потому, что восприятие возвышенного воспитывается культурой. Уму «простому» возвышенное покажется только отпугивающим, ибо «такой человек видит одну лишь тягость, опасность и бедствие, которые окружают всякого, кто был бы прикован к этим местам»⁷¹. Дело в том, что возвышенны не сами явления природы, а образ мыслей человека: «испуг, ужас и священный трепет, которые охватывают зрителя при виде поднимающихся к небу горных массивов, глубоких ущелий и бушующих в них вод, <...> не есть действительный страх, а только попытка вникнуть во все это воображением, <...> и таким образом стать выше природы внутри нас самих, стало быть, природы вне нас»⁷².

Феномен «безумия», входивший вспомогательным элементом в «Полтаву», «Русалку» и «Дубровского», в 1833 г. становится доминирующим структурным элементом «Пиковой дамы» и «Медного всадника». Но Евгений до безумия – человек тривиальный, не требующий от жизни многого, Германн же – его полная противоположность. Евгения к потере рассудка привело экстраординарное природное происшествие и гибель невесты. В случае Германна участие внешних сил ничтожно, их роль сыграл анекдот о трех картах. Что между ними общего? Это общее – *суеверие*. В современной речи «суеверие» определяют как предрассудок,

⁶⁹ «Расстроенному воображению Евгения представилось, что Медный всадник разгневался на него за это и погнался за ним на своем бронзовом коне». В.Брюсов. Избранные соч. в 2-х тт. Т.2. С.421.

⁷⁰ Кант Иммануил. П. с.с. Т.5. С. 286.

⁷¹ Там же. С. 273.

⁷² Кант Иммануил. П. с.с. Т.5. С.278.

следуя которому за реальность принимаются неведомые силы, способные предвещать будущие события и даже влиять на них: от этих сил можно найти защиту или достигнуть с ними приемлемого для человека компромисса. И Евгений, и Германн признают реальность неведомых сил, обладающих способностью воздействия на жизнь человека. Вместе с тем современный смысл «суеверия» мог сильно разойтись с тем, который придавался ему в пушкинские времена. Само слово «суеверие» появилось, как полагают, лишь в петровское время. Весь XVIII в. «суеверием» называли веру в «чрезъестественные явления и чудеса». Не менее важно и то, что именно в XVIII в. сложился новый тип порицания «суевера» – *рассудочный*. В таком порицании явно ощутимо дыхание Просвещения. Во второй половине XVIII века Д.И. Фонвизин довел эту ощутимость до ясности: «Суевер – есть тот, которого вера *противна рассудку и здравым понятиям* о вышнем существе»⁷³. Близкое значение – «вера в причину и последствие, где никакой причинной связи не видно» – есть и в словаре Даля, хотя оно никак не могло быть «народным». Именно в таком виде «суеверие» получает свою формулировку у Канта – это предрассудок, предполагающий, что природа не подчиняется тем «правилам, которые рассудок посредством своего собственного неотъемлемого закона полагает в основу»⁷⁴. Кант устанавливает и кардинальную черту «суевера», которую мы едва ли могли бы вывести сами из современного опыта – его несамостоятельность, «поскольку то ослепление, в которое повергает суеверие и которого оно даже требует как чего-то должного, делает особенно очевидной потребность в постороннем руководстве»⁷⁵. В «Медном всаднике» она выразилась в «привязанности» Евгения к Петру; причина ее в том, что Евгений снял с себя всякую ответственность за собственную судьбу. Она перенесена на Петра, которому и предъявляется

⁷³ Елена Смилянская. О концепте «суеверие» в России века Просвещения.

Цит. по: old.eu.spb.ru/ethno/science/conf2002/9.doc

⁷⁴ Кант Иммануил. П.с.с. Т. 5. С. 308.

⁷⁵ Там же.

счет за гибель невесты, за крушение личного счастья. Предъявляется через сто тридцать лет после основания города, за которые наводнение из неожиданного фактора не могло не перейти в разряд пусть неприятного и опасного, но будничного явления жизни.

«Медный всадник» представляется самым полным воплощением пушкинского «истинного романтизма»

Заключение

Пушкинский романтизм середины 20-30-х гг. не обладает той степенью определенности, чтобы о нем можно было судить по признакам, традиционно фигурирующим в типологии романтизма. Отсутствие утвердительных доводов согласовывалось с концепцией вытеснения романтизма реализмом. Ее устойчивость, однако, была обусловлена не столько научными, сколько политическими причинами. Когда они отпали, апелляции к реализму потеряли убедительность, но появилось сомнение в существовании самого русского романтизма, пушкинского, в частности. В такой ситуации представлялось оправданным начать наше исследование с «неангажированной» интерпретации пушкинских произведений.

Для этих целей диссертантом была использована круговая процедура, состоящая в отборе такой интерпретации (включая существующие трактовки), которая способна «увидеть» максимальное число элементов произведения (главных и второстепенных персонажей, их взаимоотношений, логику событий, соотношение с идеями времени и пр.). В качестве проверочного критерия выступает возможность ее согласования с предыдущими и последующими произведениями данного автора. Если согласование достижимо, то оно обнажает истоки проблематики главной группы произведений и логику ее смены.

Предложенная интерпретация, охватывающая почти все крупные произведения Пушкина, позволила выделить из них «интеллектуальный» центр – короткие драматические пьесы. Выявилась и основная мировоззренческая проблема – поиск нравственной опоры в аксиологически множественном мире, где нравственность зависит от исходной высшей ценности – Бога или «кумира» (например Искусства). Сама проблема обнаружила себя при написании «Бориса Годунова», в котором сознание героя еще синкретично, т.е. две ценностные системы (традиционно-христианская и «новая» – прагматическая) сосуществуют в нерасчлененном виде. В «маленьких трагедиях» оно расщепляется на антагонистические пары.

В «Скупом рыцаре» такой парой является антагонизм отца и сына. Он обусловлен существованием разных жизненных ценностей. Выбор между ними напрямую связан с феноменом автономии, возможностью жить и действовать в соответствии с личностной нравственной максимой, отличной от традиционной. Отпадение «скупого рыцаря» от принятых норм рыцарской морали (справедливой для Альбера) предопределено служением «золоту». Отказ от традиционной системы ценностей (в данном случае – Бога) означает появление новой этики, конкурирующей с традиционной. В пьесе нет правоты ни за отцом, ни за сыном («Ужасный век! Ужасные сердца!»). Это означает, что нравственное суждение невозможно, ибо нет критерия, на основании которого оно может быть сделано.

В «Моцарте и Сальери» герои служат одной и той же ценности – Искусству. Профессиональная общность интересов лишь подчеркивает важность оснований нравственного мира героев. Сальери защищает максимум «справедливости» (Небо должно было дать ему, а не Моцарту дар гения), и это дает ему «право» на убийство Моцарта. В этой пьесе тоже нет критерия для нравственного осуждения Сальери. Реакция читателя может быть только эмоциональной – протестом против убийства Моцарта. Этот протест, однако, не довод с точки зрения «совести», т.е. следования своему пониманию высших начал жизни. В пьесе представлена оборотная сторона автономии личности – множественность конкурирующих систем этики.

Потеря этической однозначности, угроза этического хаоса не могла не поставить вопроса о возвращении современного человека к традиционно-христианской системе ценностей. Отсюда закономерность выхода Пушкина на проблематику «Каменного гостя» с исходным героем – самым ярким типом, порожденным процессом десакрализации мира. Дон Жуан – типичный либертин, обладающий безусловной самостоятельностью в жизненной ориентации. С этим героем и происходит нравственная метаморфоза – он преображается. Герой пьесы заново пришел к живому переживанию того, о чем говорит человеку религия. В его языке вновь обрели силу

девальвированные ранее понятия «любви», «добродетели», «преклонения» и пр. Драматический герой этой и следующей пьесы остается человеком своего века. Новое, что появляется в «Пире во время чумы» – это спор героя со Священником. Священник призывает уйти с «пира жини». Но Председатель отказывается (жертвуя «спасением») за ним следовать, т.е. сохраняет свою «автономию», собственную жизненную позицию. В центре внимания автора – нравственная неопределенность, возникающая из противоречия между двумя типами отношения к земной (чувственной) жизни – светского и религиозного.

Итак, антиномичность действительно выступает единым структурным элементом «драматических изучений». Все пьесы цикла связаны четкой логикой, убеждения и поступки антагонистов философски глубоко опосредованы. Все это выводит «маленькие трагедии» за пределы романтизма. Выводит потому, что усилия романтиков были направлены в противоположную сторону – к синтезу, «преодолению противоположностей с помощью более высокого третьего начала. <...> Противоречия, рассматриваемые Просвещением <...> в качестве антиномий, переживаются и осознаются романтиками как полюса, как друг с другом связанные, взаимообусловленные противоположности»¹. Тот же авторитетный исследователь считает, что оперирование такими понятиями, как «закон», правда», «совесть» (в качестве точек отсчета) «свидетельствует о теснейшей связи с рационализмом и Просвещением»². Границы, определявшие классическое мироустройство, потеряли власть над романтической личностью. Сознание, уравненное, даже потесненное в правах бессознательным, более не исчерпывает человека, потеряло свое главенство³.

Вывод о несоответствии «маленьких трагедий» романтическому «горизонту ожиданий» транспонируется на анализ предшествовавших

¹ Манн. Ю.В. Русская литература XIX века. С. 488.

² Там же. С. 492

³ Махов А.Е. Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. (Главный редактор и составитель А.Н.Николюкин). – М. НПК «Интелвак». 2001. – С. 896.

произведений Пушкина. В качестве таковых были выбраны «Цыганы» (последняя поэма «южного» периода) и «Полтава» – предшественница «маленьких трагедий». Согласно нашей методологии, «старшие» произведения должны «узнать» свои истоки в «младших».

В «Цыганах» уже намечены черты, которые станут превалирующими в драматических произведениях. Главная линия сходства – антиномичность конфликта. Он обусловлен столкновением двух разных типов сознания: «нового» – у «цивилизованного» героя и традиционного (старик-цыган). Диалог между ними оказывается невозможен, ибо его участников разделяют несовместимые нравственные постулаты. Алеко – безусловно, романтический герой байронического типа. Его титанический характер, способный на зло (убийство) в борьбе за «свои права», достанется в наследство Годунову. С другой стороны, поэма втягивает в себя элементы драматического жанра. В первую очередь, это трагизм самой сюжетной ситуации (сопровожаемый инкорпорированием инородного поэме диалога). Уже современники (Вяземский, Белинский) отмечали параллели с греческой трагедией (старик-цыган как «хор»). По наблюдениям В.И.Сахарова, «из трагедии приходит и тема судьбы, высшего закона, суда над героем»⁴. В аспекте нашего исследования важно подчеркнуть, что суду и осуждению, т.е. нравственно-философской критике подвергается именно романтический герой, своей судьбой иллюстрирующий отрицательные аспекты романтического свободолюбия.

К типу романтической поэмы относят и «Полтаву»⁵ (1828). Если «Цыганы» были предшествующей стадией в нравственной линии, то «Полтава» – в эстетической. Обе поэмы тесно связаны с именем Байрона, т.е. указывают на устойчивость внимания Пушкина к английской литературе. Примечательно в связи этим, что именно в английской эстетике

⁴ Сахаров В. Русский романтизм XIX века. Лирика и лирики. Пособие для студентов-филологов и учителей литературы. – М. Русское слово. 2004. – С. 266.

⁵ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л.: Наука. 1978. – С. 200.

разрабатывалось то сочетание противоположностей, которое легло в основу концепции «возвышенного».

Мазепа по масштабу личности несопоставим с Петром I. Он не мог занять почетную роль противника русского царя. Сюжет «обольщения» привлекал возможностью преодоления этого препятствия чисто эстетическим путем, совмещением высокого и низкого. Мазепа и изображен человеком сильных страстей, не останавливающимся перед совершением зла. («Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня». VII, 193). Но поэма не имела успеха. Едва ли приемлемо объяснение такого результата необходимостью дискредитировать противника Петра I. Скорее, можно согласиться с предположением, что в период создания Полтавы Пушкин находился в кругу иных идей, в том числе эстетических⁶.

По мнению диссертанта, это было обусловлено именно эстетическими причинами – характером изображения Мазепы, который получился фигурой отталкивающей. Однозначная отрицательность вступала в противоречие со старым правилом (Аристотель, Шеллинг), требующим, чтобы герой, даже отрицательный, был человеком достойным, его судьба должна волновать зрителя. По отношению к Мазепе сочувствие оказалось невозможным даже со стороны автора. Ощущение ошибки ослабляло творческий потенциал, и Пушкин едва не бросил работу над поэмой. Неудача⁷ с «Полтавой» потребовала от Пушкина углубления в эстетическую природу возвышенного (тональность изображения Петра I, найденная в «Полтаве», откликнется в «Медном всаднике», а персонажа, подобного Мазепе, у Пушкина больше не будет).

Рассмотрение пути, избранного Пушкиным по окончании «драматических изучений», показало, что этический хаос, поразивший европейского

⁶ Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. С.144

⁷ По выражению С.А.Кибальника, дискредитация Мазепы «обнаруживает глубокую архаичность пушкинского подхода к личности в “Полтаве”».

См. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. С. 143

человека, способного на самостоятельность в нравственной ориентации, преодолит только «преображением» – возвращением к всеобщим основаниям этики, даваемым религией. В этом особенность метаморфоз героев «Каменного гостя» и «Пира во время чумы», но в последней пьесе она дана с большими подробностями. Вся первая часть «Пира» построена на противостоянии нового Председателя (Вальсингама) прежнему (Джаксону) – кумиру «молодых людей». Они не признают Священника. В отличие от них, Вальсингам сознает его главную роль в деле «спасения», но не может с ним согласиться в требовании отказа «от скверны жизни сей». В качестве «прототипов» такого оборота мысли могли бы послужить, скажем, Жермена де Сталь и Шатобриан.

После «маленьких трагедий», казалось бы, открылось поле для работы на русском материале. Осенью того же 1830 года Пушкин предпринимает попытку изменить судьбу Онегина по типу Дон Гуана, т.е. резко изменив характер главного героя. Для этого дописываются (к прежним семи) еще две главы «Евгения Онегина». Однако художественно убедительного «преображения» не получалось – характер русского «денди» такой возможности не давал. Для другой попытки избирается русской аналог европейского благородного разбойника. Оказалось, что сюжет с подобным героем не может быть реализован – «Дубровский» был брошен незаконченным. Обе попытки были важны, ибо показали глубокую разницу в европейской и русской ментальности: европеец и русский в сходных ситуациях не могут вести себя одинаково. Чтобы нащупать разделительную черту между ними, Пушкину потребовалось еще одно обращение к европейскому материалу – к переделке шекспировской пьесы «Мера за меру» в «Анджело». Выяснилось, что сферой, обнажающей суть различий, является сфера «закона», способность человека подчиняться «закону в себе» (нравственный императив) и закону внешнему (юридическому). Это – неотъемлемые черты европейской «ментальности», она «вменяема» (ответственна за свою свободу действия), а на вменяемости основано право. Поэтому в «Анджело»

Дук мог помиловать Анджело: тот, не колеблясь, признал свою вину и тяжелую расплату за нее – казнь. Понимания свободы как самоограничения в русском сознании нет. Эта идея художественно оправдала себя в двух «русских» произведениях второй болдинской осени («Пиковая дама» и «Медный всадник»), писавшихся одновременно с «Анджелом»: оба героя не чувствуют за собой никакой вины. В «Пиковой даме» Германн поверил в «сказку» и ради денег решился на низкий способ действий. В «Медном всаднике» Евгений возвышается до вызова Петру I, но, гонимый страхом перед скачущим фантомом, бежит. Ответственность оказалась заблокированной неконтролируемой фантазией.

Итак, русский человек не эквивалентен западноевропейскому. Причины – не литературные, а нравственно-философские. В русском багаже нет той составляющей, которую Европа отразила в философских спорах XVII – XVIII веков – опыта Просвещения. Слово «просвещение» получило значение термина⁸ только после статьи Канта «Что такое Просвещение?». Одно обстоятельство Кант пожелал оговорить специально: «мы» (т.е. современный человек) еще не являемся просвещенными людьми, а только живем в век «просвещения». «Детство» закончится, когда человек научится пользоваться своим умом. Это говорилось при уже осознанном понятии о «личности». В России нет материала, дающего право говорить о личности. Она должна сформироваться, но не европейскими, а какими-то своими путями.

Противопоставление нравственного закона своеволию, воздание должного ответственности и принижение «фантазии» дает весомые аргументы в пользу того, что с середины 20-х годов нарастало расхождение Пушкина с идеологией романтизма. Романтизм действительно был, как считает ряд исследователей, «отказом от норм и законов во имя индивидуализма»⁹. Вывод убедителен, но вместе с тем не дает права

⁸ Пахсарьян Н.. Просвещение. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 823.

⁹ А.Е.Махов. Романтизм. Литературная энциклопедия. С.899.

уравнивать современные концепции романтизма с пушкинским «истинным романтизмом». Выработка последнего совершалась на иных путях.

В заметке «О поэзии классической и романтической» (лето 1825г.) Пушкин сводит различия между классицизмом и романтизмом к чисто формальному моменту: «если же вместо *формы* стихотворения будем брать за основание только *дух*, в котором оно писано, – то никогда не выпутаемся из определений! <...> Какие же роды стихотворений должно отнести к поэзии романтической? – Те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (VII, 33, курсив Пушкина – А.Б.). В свое время В.В.Сиповский заметил, что «такое ограничение понятия только его формальной стороной далеко не покрывает сущности понятия романтизма. И *теоретически* Пушкин дальше такого формального определения и не пошел»¹⁰ (курсив В.В.Сиповского. – А.Б.). Верно, но на изломе XVIII – XIX вв. едва ли можно было *теоретически* уйти дальше. С формального принципа, например, начал А.Шлегель свои «Чтения о драматической литературе в искусстве». Он полагал, что даже сам термин *романтизм* был изобретен «для обозначения своеобразного характера с о в р е м е н н о г о искусства в противоположность а н т и ч н о м у или к л а с с и ч е с к о м у» (разрядка в источнике. – А.Б.)¹¹.

Принятый схематизм, сводящий литературный процесс первой трети XIX в. к смене классицизма романтизмом (и далее реализмом), игнорирует тот факт, что сами стадии не могли иметь в пушкинскую эпоху характера научных терминов. Полемика «классиков» и «романтиков» рассматривалась как вариант или модификация спора «древних» и «новых»: Буало с Ш.Перро и полемикой Ломоносова, Сумарокова и

¹⁰ Сиповский В.В. Пушкин и романтизм // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Комис. для изд. соч. Пушкина при отд-нии рус. яз. и словесности Имп. акад. наук. – Пг.: 1916. вып. 23/24. – С. 277.

¹¹ Шлегель Август. Чтения о драматической литературе в искусстве // Литературная теория немецкого романтизма». С. 213.

Тредьяковского о старом и новом слоге в русской словесности¹². Так, К.Ф.Рылеев считал, что «вообще можно разделить поэзию на древнюю и на новую. Это будет основательнее»¹³. В свое оправдание он практически воспроизводит формулу А.Шлегеля: «Когда же явилось несколько таких поэтов, которые, следуя внушению своего гения, не подражая ни духу, ни формам древней поэзии, подарили Европу своими оригинальными произведениями, тогда потребовалось классическую поэзию отличить от новейшей, и немцы назвали сию последнюю поэзию романтической, вместо того, чтобы назвать просто новой поэзию». Рылеев именует романтиками Данте, Тасса, Шекспира, Ариосто и т.д. Пушкин тоже считал, что романтизм «в Италии-то и возник» (X. 150), что вслед за Данте следует назвать Ариосто и «предшественников его, начиная от *Vuovo d'Antona* до *Orlando innamorato*» (X, 150). Более глубокое постижение немецкой эстетики, по-видимому, было делом будущего. Во всяком случае, у Рылеева читаем следующие соображения: «говорят, что сущность *романтической* (по-нашему, старинной) поэзии состоит в стремлении души к совершенному, ей самой неизвестному, но для нее необходимому стремлению, которое владеет всяким чувством истинных поэтов сего рода. Но не в этом ли состоит сущность и философия всех изящных наук?»¹⁴ (курсив Рылеева. – А.Б.)

Таким образом, Пушкин в своих рассуждениях первоначально исходил из концепции «древних» и «новых». Далее, однако, на передний план выступили другие черты. В статье, публикуемой под названием «О трагедии», относящейся ко времени работы над «Борисом Годуновым», Пушкин под понятие «романтической школы» подводит свободу художественного

¹² Голубева О.В. Русская литературная критика конца 1810-х – начала 1830-х годов: Основные направления и специфика. Дисс. к. филол. н. 2000 г.

Цит. по: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/golubeva.html>

¹³ Рылеев К.Ф. Несколько мыслей о поэзии// Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2-х тт. Т.2. С. 588.

¹⁴ Рылеев К.Ф. Из письма А.С.Пушкину С.-Петербург, 12 февраля 1825 г.. Русские эстетические трактаты... Т.2. С. 590.

произвола – «отсутствие всяких правил, но не всякого искусства» (VII, 38). В ней же он называет главные «скрепы» романтической драмы: «Интерес – единство. Смешение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» (VII, 38). В этом перечне явно сказалось изучение шекспировского смешения высокого с низким, далее получившего развитие в обращении к эстетике «возвышенного». Завершение эта линия получила в «Медном всаднике», наиболее полно отвечающем концепту «истинного романтизма».

Наблюдения относительно «истинного романтизма» дают возможность рассмотреть соотношение пушкинского («истинного») типа романтизма с более широким явлением «русского романтизма».

Прояснение всей картины в целом затруднено тем, что в теоретических выкладках Пушкин широко пользуется раскавыченными цитатами, но в художественной практике часто от них отходит, не афишируя перемены своих взглядов. Если раньше он подчеркивал примат «формы» в дифференциации классического и романтического, то уже в июльском письме Н.Н.Раевскому (1825) на первый план выводит иные черты: «Правдоподобие положений и правдивость диалога – вот истинное правило трагедии» (X, 775). Это положение тоже оправдано ссылкой на Шекспира. Позже в «Письме к издателю “Московского вестника”» (условно конец 1827- начало 1828 г.) Пушкин назовет свою трагедию «истинно романтической», каковой ее делает «верное изображение лиц, времени, развития исторических характеров и событий» (VII, 73). Развернутую форму эти принципы получили в незаконченной статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». В ней не упоминается романтизм, но вместо него (т.е. вместо литературно-философского направления) дано суммирующее описание «драматического поэта». Это автор, «беспристрастный, как судьба», искренне устремленный к глубокому и добросовестному исследованию истины; «он не должен хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою»; должен отказаться от своего «политического образа мнений», а также тайных и явных

пристрастий. «Не его дело оправдывать или обвинять, подсказывать речи». Его дело – воскресить избранное время действия «во всей его истине» (VII, 218).

Из этих цитат создается впечатление, что разговор идет о классицизме, а не о романтизме. Например, романтическому писателю объективность противопоказана, поскольку мир творится субъектом, от которого страсти неотъемлемы и даже наоборот – чем они ярче, тем лучше. Стремление к «истине» более свойственно литературе века «исследования и порицания» – классицизму, чем романтизму.

Разночтение в пушкинских определениях романтизма замечено давно и послужило одним из мощных аргументов в пользу концепции возврата Пушкина к классицизму. Краткое перечисление соответствующих доводов можно найти в статье Ю.Д.Левина, из которой мы приведем лишь подытоживающее обобщение, принадлежащее Б.В.Томашевскому: «Весь шекспиризм Пушкина есть его освобождение от внешней формы классического театра, но в своем отказе от классицизма Пушкин не затронул главного различия классической и шекспировской системы, а именно словесную систему драматургии Расина»¹⁵.

Как уже указывалось, Ю.В.Манн ввел понятие романтического конфликта как основной признак «романтичности» произведения. Между тем Д.Д.Благим убедительно показано, что в «маленьких трагедиях» Пушкин старался сохранить классические «единства»: «Структура маленьких трагедий по существу представляет собой своего рода синтез «сердцеведения» Шекспира и «узкой формы» Расина»¹⁶. Еще более влияние классицизма отразилось на последующих произведениях. В «Дубровском» это видно уже на уровне сюжета: отец Маши (Троекуров) оскорбил отца Владимира, который оказывается в «ножницах» между требованием чести – отмщением за обиду отца, и невозможностью мщения, поскольку обидчик –

¹⁵ Левин Ю.Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. Пушкин. Исследования и материалы. VII. – Л.: Наука. 1974. – С.69.

¹⁶ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина, 1826-1830. С.575.

отец его невесты. Это ситуация Сиды, т.е. чисто корнелевского выбора. В «Капитанской дочке» конфликт романа рождается из столкновения дворянского долга (перед государством) и страсти (любви). («Долг требовал, чтобы я явился туда, где служба моя могла еще быть полезна отечеству в настоящих затруднительных обстоятельствах <...> Но любовь сильно советовала мне оставаться при Марье Ивановне и быть ей защитником и покровителем»). Родимые пятна трагедий Корнеля и Расина хорошо различимы. К ним принадлежит влюбленность героя, если принять к сведению, что «любовь корнелевских героев – это всегда разумная страсть, точнее – страсть по разумному выбору, любовь к достойному»¹⁷. Маша не сразу понравилась Гриневу («С первого взгляда она не очень мне понравилась. Я смотрел на нее с предубеждением») – только когда он заметил «достойный» стиль ее поведения («Я в ней нашел благоразумную и чувствительную девушку»). Влюбившись, он не останавливается перед крайне неординарными шагами ради спасения своей любезной, а владеющее им чувство довольно точно отвечает тезису корнелевского Сиды: «Нет, нераздельна честь: предать любовь свою // Не лучше, чем сробеть пред недругом в бою».

С этими наблюдениями корреспондирует признание Пушкина о допустимости смешения романтизма с классицизмом: «...каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть» (VII, 71). Откликом Пушкина на полемику вокруг классицизма и романтизма была заметка 1825г. с некоторой иронией по отношению к горячности спорящих сторон: «Наши критики не согласились еще в ясном определении различий между родами классическим и романтическим. <...> «Стихотворение может

¹⁷ Пахсарьян Н.Т. Трагедия и трагическое во французской литературе XVII века (XVII век: между трагедией и утопией // Сборник научных трудов. Вып. I. – М, 2004. – С. 46-53).

являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому» (VII, 32). Отнесение его собственного творчества к классицизму не смутило бы Пушкина. Вырисовывающаяся из этого всего картина означает, что симбиоз классического с романтическим был следствием сознательных устремлений поэта, а не артефактом.

Равенство «сект» прослеживается до последних лет жизни. На уровне жанров для Пушкина «”романтичны “ н о в ы е или и з м е н е н н ы е смешанные жанры»¹⁸ (разрядка Ю.Н.Тынянова). На уровне «знаковых» фигур равенство сект выразилось в возрождении значимости старых имен. В 1834 году Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской» назовет «старого Корнеля» единственным представителем романтической трагедии (VII, 311). В 1833 г. пишется «Французских рифмачей суровый судия...», т.е. символическая в классицизме фигура Буало снова обретает авторитет. И это не случайность, поскольку «в 30-е годы для Пушкина особое значение приобретает вообще фон классической поэзии и классической культуры»¹⁹.

С учетом всего этого, наиболее приемлемым обозначением, закрепляющим «гибридный» признак пушкинского «истинного романтизма», был бы «романтический классицизм». Останавливает только то, что в литературоведении и пушкинистике его нет²⁰. Между тем этот термин не нов, но хорошо забыт.

Он возник в атмосфере горячих споров о романтизме, в которые включился Н.И.Надеждин. По его представлениям, ложноклассицизм (французский, истинный – остался в Греции) и германский романтизм (достояние средних веков) отошли в прошлое. «Новейшая» литература

¹⁸ Тынянов. Ю.Н. Пушкин и его современники. С.64.

¹⁹ Песков А.М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX. – М.: Изд. МГУ. 1989. – С. 101.

²⁰ Именно в этом обстоятельстве можно видеть причину того, что Е.Эткинд не решился ответить на свой вопрос: «возможен ли романтический классицизм?». Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII –XIX вв. – М.: Языки русской культуры. 1998. – С. 55.

должна примирить словесность классическую с романтической. Самого термина «романтический классицизм» у него нет, поскольку нет еще такой литературы, но поставлена задача – «возвести полярную противоположность, выражаемую духом того и другого мира, к средоточному единству, не через механическое их взгромождение, но через динамическое соприкосновение»²¹.

Позже эту формулировку почти дословно повторил Белинский, назвавший характером «нового искусства» примирение классического и романтического. Примириться должны богатства романтического содержания с пластицизмом классической формы²². Удачные примеры такого синтеза критику назвать трудно (за исключением «начинателей» Шекспира и Сервантеса), отрицательные легко. Вот здесь и появляется термин «романтический классицизм». Это – «эkleктическое примирение классицизма с романтизмом, в котором кое-что удерживается из классицизма и кое-что берется из романтизма» (курсив Белинского – А.Б.)²³. Однако в «Статье седьмой» (1844), говоря о «Полтаве», Белинский уже всерьез приравнивает к ним Пушкина. По мнению критика, Пушкин не смог отойти от эпохи, его воспитавшей, «его идеал эпической поэмы заключался в неоклассицизме, или классицизме, подновленном так называемым романтизмом»²⁴.

При отсутствии термина «романтический классицизм», сама идея «синтеза» уже была известна. Как замечено Ю.Манном, спорадически разговоры о третьей форме литературы возникали и раньше²⁵. Тем не менее, в последующих работах (в том числе и о пушкинском романтизме) термин не удержался. Причины, на взгляд Ю.Манна, следующие: «Система Надеждина увенчала многолетние усилия русских критиков. Право синтетической формы

²¹ Надеждин Н.И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. – М. Худ. лит. Т. 2. – С. 247.

²² Белинский В.Г. Горе от ума. Сочинение А.С.Грибоедова // Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 тт. Т. 2. С. 190.

²³ Там же.

²⁴ Там же. Т. 6. С. 342.

²⁵ Манн Ю. Факультеты Надеждина // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. С. 21.

распространено было в ней на все современное – русское и западно-европейское – искусство. Нельзя сказать, чтобы после диссертации Надеждина спор двух партий прекратился у нас совсем, но сама альтернатива: классическое искусство или романтическое – стала восприниматься уже в значительной мере как анахронизм»²⁶. Иными словами, не термин был неудовлетворителен, а само явление вышло из сферы интересов. Возможно, однако, что была дополнительная и более веская причина, заключавшаяся в неординарности взглядов Надеждина на проблематику синтеза.

В его системе классицизм предстает как мир вещественной необходимости, а романтизм – как полная свобода внутреннего мира. И то, и другое – крайности, не отвечающие разумному устройству общества; «Человек <...> научился укрощать свою свободу силою самой же свободы и покоряться спасительному игу гражданского устройства, не унижая своего внутреннего достоинства. Ныне он хочет быть рабом самого себя»²⁷. В этих словах нельзя не услышать прямого отголоска кантовского категорического императива, возвращающего нас к одному из важнейших мотивов в пушкинском позднем творчестве. Но продолжим мысль Надеждина: «Такое стремление к установлению, возвышению и просветлению гражданственности составляет существенный характер периода, в котором живем мы. <...> Но в благоустроенном гражданском обществе царствует только свобода, управляемая разумом»²⁸. Сравним со словами Канта из статьи «Ответ на вопрос: Что такое просвещение?»: «Для этого просвещения требуется только свобода, и притом самая безобидная, а именно свобода во всех случаях пользоваться собственным разумом»²⁹. Разъяснения Надеждина направлены против неконтролируемой (по его мнению) свободы романтиков. «Он (человек) – пишет критик, – не должен позволять себе и

²⁶ Манн Ю. Факультеты Надеждина.

²⁷ Надеждин Н.И. О происхождении... С. 235.

²⁸ Там же.

²⁹ Кант Иммануил. Ответ на вопрос: Что такое просвещение? // Кант Иммануил. П.с.с. Т.6. С. 29.

того бурного кипения жизни внутренней, коим пореваемый дух романтического мира необузданно скитался по распутиям мечтаний и призраков. <...> Есть много вещей, которыми гордился дух романтический, но кои ныне заклеены поношением и отъявлены преступлениями. Это непреоборимая гордость души, не признающей над собой никакого владычества, именуется ныне мятежничеством, это богатырское удалство, доверяющее всякую тяжбу решению сильной руки, есть разбойничество»³⁰.

Как видно из этой выписки, альтернатива классицизм – романтизм не стала архаичной. Более того, судя по кантовским мотивам, была ультрасовременна. Дело, как можно понять Надеждина, – не в той или иной форме искусства, а в обнимаемых эстетикой проблемах нравственно-философских, касавшихся жизни человека в обществе («практического разума»). Само подобное понимание эстетики (в кантовском смысле «эстетического разума») было редкостью. Похоже, что Пушкина и Надеждина волновали сходные задачи, в особенности – обретение русским человеком статуса «личности», исходя из собственного (а не заимствованного) культурно-исторического материала. Этот вопрос, однако, требует отдельного разговора. Здесь же уместно сказать, что возвращение к термину «романтический классицизм» представляется совершенно оправданным как с исторической, так и литературоведческой точек зрения.

Положение о «романтическом классицизме» выдвигается нами лишь в Заключении, тогда как по своей значительности оно могло бы претендовать на существенно более обширную разработку. Поэтому следует подчеркнуть, что оно явилось выводом из работы. Необходимость его возвращения в научный инструментарий выявилась в процессе преодоления трудностей, возникающих при попытках согласования пушкинского «истинного романтизма» с каким-либо «чистым» типом литературных направлений.

³⁰ Надеждин Н.И. О происхождении... С. 235.

Следующим шагом могло бы быть выяснение «сферы охвата» нового термина, что подразумевает решение нескольких взаимосвязанных вопросов. Среди первых следует назвать вопрос о своеобразии русского романтизма, проявившемся в сохранении им типологических черт классицизма. Как отмечалось во «Введении», об этом писали Н.А.Гуляев и И.В.Карташова, А.А.Смирнов, А.С.Курилов, А.М.Гуревич, Н.В.Фридман, Е.А.Маймин, Е.Курганов, В.И.Сахаров и др. Весьма возможно, что пресловутое «совмещение несовместимого» является не исключением, а правилом и представляет собой одну из вариаций форм «романтического классицизма».

Не менее важным было бы рассмотрение под тем же углом зрения творчества других русских писателей, начиная с писателей-декабристов. Эта работа могла бы показать, что переход от эстетических принципов Просвещения к эстетике романтизма не был явлением редким, что русский романтизм существовал в условиях не преодоления, а развития просветительства.

При всей важности национальной специфики сфера охвата не будет полноценной без проработки соответствующей проблематики в европейских литературах. Уже в нашем анализе выяснилась «двусоставность» художественного языка Клейста, которого принято считать несомненным романтиком. Аналогичные наблюдения по неустранимости черт классицизма из произведений таких романтиков, как Байрон, Леопарди, Шамиссо, сделаны в работах Н.А.Соловьевой³¹, Е.Ю.Сапрыкиной³² и Е.Корниловой³³. Возможно, представление о европейском романтизме тоже нуждается в уточнении под углом зрения «романтического классицизма».

³¹ Соловьева Н.А. Классицистические каноны в романтическом восприятии Байрона. Мир романтизма: сб. науч. тр.: к 50-летию научно-педагогической деятельности профессора И.В.Карташовой // Тверь: Твер. Гос. Ун-т. 2011. Т. 16 (40). – С.48.

³² Там же. С.26.

³³ Корнилова Е. Жанровые черты философской повести Вольтера в сочинении А. фон Шамиссо Удивительная история Петера Шлемиля // XVIII век: литература как философия, философия как литература. – М. МГУ. 2010. – С.425

Если не ограничиваться литературой, а посмотреть на культурную ситуацию первой трети XIX века в комплексе, то обнаружится, что в смежных гуманитарных областях – архитектуре и живописи – этот термин признан. Он был введен еще в 1922 г. З.Гидеоном для обозначения архитектуры периода 1800 гг. и в настоящее время считается общепринятым³⁴. В.С.Турчин предложил распространить этот термин на архитектуру 1830 – 1850-х гг. По его мнению, романтизм придал позднему классицизму «неповторимые черты, которые позволяют говорить о «романтическом классицизме» как еще одном феномене в истории европейского классицистического движения»³⁵.

Подобное по глубине воздействие романтизма на классицизм мы видим и у Пушкина. Не претендуя на полноту (ибо это потребовало бы существенного и не оправданного в данной работе отклонения в сторону), укажем лишь на главные «следы» этого воздействия.

Классицизм наиболее широко развил в трагедии одну тему – любви, через которую разрешалась основная коллизия страсти и долга. Пушкин дал жанру новую жизнь, найдя выход за пределы «узкой формы» при сохранении пафоса трагедии. Выходом стало вовлечение в драматическую интригу романтической «жизни сердца». Такова «любовь» в «Каменном госте» и «Пире во время чумы».

Другой «след» состоит в том, что классическая трагедия допускала конфликт только «высокого» с «высоким». Пушкин снял эти ограничения, переосмыслив шекспировское смешение высокого с низким, серьезного со смешным (унаследованное всеми ветвями европейского романтизма) в духе категории «возвышенного». Благодаря этому стала возможна трагедия с «низким» скупцом в заглавной роли. Внутренний мир трагического героя усложнился, включив в себя романтическую раздвоенность. Это и само-

³⁴ Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: О.Г.И. 2002. – С. 89.

³⁵ Турчин В.С. История романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. – М.: Искусство. 1981. – С.134.

идентификация с «убийцей» («приятно и страшно вместе»), и неразличимость сна и яви («Гробовщик», «Пиковая дама»), и равноправие сознательного и бессознательного (Германн, Евгений), и вмешательство inferнальных сил (статуя Командора, графиня).

В довершение следует отметить, что прививка романтизма к классицизму привела к обретению последним признака, которым он ранее не располагал – символичность. Только у Пушкина средневековый сюжет Дон Жуана нашел выражение в виде трагедии. Символический смысл обрели Моцарт и Сальери. Именно символизм «Медного всадника» обеспечил этому произведению совершенно особое место в русской литературе.

В отношении творчества Пушкина концепция «романтического классицизма» снимает крайности «классицизма» и «романтизма» и позволяет более точно локализовать его место в эволюции не только литературы, но и русской культуры в ее единстве. Есть много доводов в пользу мысли Е.И.Кириченко о том, что «последовательная смена стилей существует лишь как идеальная схема и представляет отвлечение от реально протекающего процесса. На деле стадияльно следующие одна за другой фазы не сменяют друг друга в хронологической последовательности, а как бы накладываются одна на другую»³⁶.

³⁶ Кириченко Е.И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (К вопросу о двух фазах развития эклектики)// Архитектурное наследство. Вып. 36. Русская архитектура // ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; Под ред. Н.Ф. Гуляницкого. – М. Стройиздат. 1988. – С. 130-131

Библиография

1. Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 16 тт. – М.: Изд-во АН СССР, 1937-1949.
2. Пушкин А.С. Полное собр. соч. : в 10-ти тт. – М-Л.: Изд-во АН СССР, 1951.
3. Пушкин А. С. Полное собр. соч. : в 6 тт. – СПб.: Изд. Брокгауз-Ефрон / Под ред. С. А. Венгерова, 1906 – 1911.
4. Пушкин А.С. Сочинения, полное собрание в одном томе. – М.: Издание А.С. Панафидиной (издание одиннадцатое), 1917. – 555 с.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в одном томе (подготовлено М.А.Цявловским) – М: ГИХЛ. 1949. – 1524 с.
6. Модзалевский Б.Л.. Библиотека А.С.Пушкина / библиографическое описание) С.-П.1910. –
7. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты/ издание подготовили к печати и комментировали М.А.Цявловский, Л.Б.Модзалевский, Т.Г.Зенгер. – М-Л. АСАДЕМІА. 1935. – 927 с.
8. Разговоры Пушкина. (Репринт. воспроизведение изд. 1929 г). – М.: Политиздат. 1991. – 318 с.
9. Пушкин А.С. Медный всадник / издание подготовил Н.В. Измайлов – Л.: Наука, 1978. 288 с.
10. Пушкин А.С. Капитанская дочка /изд второе, дополненное, издание первое подготовил Ю.Г.Оксман – Л.: Наука, 1984. 319 с.
11. Пушкин А.С. Повести Белкина / Под ред. Н.К Гея и И.Л.Поповой. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999. 830 с.
12. Бабкин А.М., Шендецов В.В. Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без перевода. В трех книгах. – СПб.: Квотам. 1994.
13. Боккаччо Дж. Декамерон. В 2-х томах /Перевод с итальянского Н.Любимова. – М.: Худ. лит., 1987-1988г. 368с.
14. Боккаччо Дж. Малые произведения/ Перевод с итальянского; предисловие, составление и общая редакция Н.Томашевского. – Л.: Худ. лит.1975. 608 с.
15. Вовенарг. Максимы и размышления. Л. 1988. С. 71-72.
16. Вольтер. Философские повести. Орлеанская девственница. – Л.: Худ. лит. 1988. – 429 с.
17. Вольтер. Стихи и проза. – М.: Моск. Рабочий. 1987. – 382 с.
18. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. – М. Наука. 1977. – 703 с.
19. Вольтер. Философские сочинения /отв. ред. В.Н.Кузнецов. – М.: Наука. 1989. – 751 с.
20. Данте А. Божественная комедия / перевод М.Лозинского – М.: Наука, 1967 – 654 с.
21. Данте А. Малые произведения. – М.: Наука. 1968. – 671 с.
22. Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. – М. Правда. 1984.
23. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М. 1979. С.245.
24. Кант И. Соч. в 6-ти томах. – М.: Мысль, 1963 – 1966. – кол-во стр. 543+ 510+ 799 +544+478+564+743.
25. Клейст Г. Обручение на Сан-Доминго. Принц Фридрих Гомбургский. Новеллы / Перевод с немецкого Б.Пастернака и Н.Ман; Комментарии Ф.Ф.Левинтона. – СПб.: Азбука, 2000. – 444 с.
26. Клейст Г. Избранное. (Драмы. Новеллы. Статьи) / перевод с немецкого. Вступит.

- Статья А.Карельского. Примечания А.Левинтона и А.Карельского – М.: Худ. лит., 1977. – 544 с.
27. Лафайет М-М де. Принцесса Клевская. – М.: РОССМЭН, 2003. – 267 с.
 28. Наваррская М. Гептамерон. / перевод с французского А.М.Шадрина. Статья и примечания З.В.Гуковской. – Л.: Наука 1967. 420 с.
 29. Новалис. Гимны к ночи / пер. с немецкого Владимира Микушевича. – М.: ЭНИГМА, 1996. – 188 с.
 30. Пушкин А.С в воспоминаниях современников. В двух томах. – М.: Худ. лит. 1985
 31. Пушкин А.С. в воспоминаниях и рассказах современников / редакция, вступительная статья и примечания С.Я.Гессена. – Л.: Худ. Лит. 1936. – 635 с.
 32. Пушкин в воспоминаниях современников и письмах. Вып. IV. (составил Н.А. Заозерский) – М.: Тип. т-ва М.Д.Сытина. 1910. – 212 с.
 33. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л.Тиком / предисловие и примечания П.Н.Сакулина. – М.: Книгоиздательство К.Ф.Некрасова, VCVXIV. – 319 с.
 34. Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза./Составление и предисловие Н.Томашевского, примечания Н.Томашевского и В.Бибихина.– М.: Правда,1989. – 480 с.
 35. Плач Эдуарда Юнга или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, в девяти ночах помещенные, в 2-х частях. – С.-Пб.: Типография Ивана Глалунова, 1812. – 315 + 436 с.
 36. Плутарх. Застольные беседы. – Л.: Наука. 1990. – 591 с.
 37. Рео Ж. Т. де. Занимательные истории. Л. 1974. – 316 с.
 38. Русское общество Люди и идеи. Мемуары современников / под ред. И.А.Федосова. – М.: Изд. Моск. Унив. 1989. – С. 446.
 39. Русские мемуары. Избранные страницы. 1800-1825 гг. М. 1989.
 40. Руссо Ж-Ж. Об Общественном договоре. Трактаты./ перевод и комментарии В. Алексеев –Попов (1988), Борщевский (комментарии, 1998) – М. Терра – Книжный клуб. Канон- Пресс, 2000 – 544 с.
 41. Руссо Ж-Ж. Исповедь/ Пер. под ред. Н.А.Бердяева и О.С.Вайнберг. – М.: Захаров, 2004. – 704 с.
 42. Руссо Жан-Жак. Эмиль или о воспитании / Пер. П.Д.Первова. – М.: Книгоиздательство Тихомирова. 1911. – 756 с.
 43. Пьер Корнель, Жан Расин. Театр французского классицизма. / Перевод с французского Антуана Адана. – М.: Худ. лит., 1970 – 602 с. (Библиотека всемирной литературы, том № 43).
 44. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии/ Перевод с английского А.Франковского. вступ. ст. М.Тугушевой. – М.: Эксмо, 2008. – 800 с. (Библиотека всемирной литературы)
 45. Тик Людвиг. Странствия Франца Штернбальда. – М.: Наука, 1977. – 360 с.
 46. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль.1966. – 496 с.
 47. Философия в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. – М.: Наука. 1994. – 720 с.

II

48. Аберт Г. В-А.Моцарт. Книга первая. Часть первая. – М. Музыка,1978. – 534 с.
49. Алексеев М.П.. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. – Л. Наука, 1984. – .478 с.
50. Алексеев М.П. Английская литература. Очерки и исследования. – Л.: Наука, 1991. – 464 с.
51. Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре.

- Статьи, публикации, воспоминания, материалы. – Саратов.: Изд. Саратовского унив., 2010. – 340 с.
52. Аникин А.В. Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // Временник пушкинской комиссии, вып. 23. Л., 1989. С. 111 – 115.
 53. Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М.: Худож. Лит. 1983. 694 с.
 54. Анненков П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. – М.: ТЕРРА- Книжный клуб. 1999. – 448 с.
 55. Анненков П.В. Пушкин в Александровскую эпоху. – Минск.: Лимариус. 1998. – 359 с.
 56. Артемьева Т.В. История метафизики в России XVIII века. С-Пб. Алетейя. 1996. – 320 с.
 57. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. – М.: УРСС. 2004. – 312 с.
 58. Асмус В.Ф. Историко-философские этюды. – М.: Мысль. 1984. – 322 с.
 59. Ахутин А.В. София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // Ахутин А.В. Поворотные времена. Статьи и наброски. – СПб.: Наука, 2005. – с. 449 – 480.
 60. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности/ Отв. Редактор С.С.Аверинцев. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
 61. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит. 1975. – 504 с.
 62. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / составитель С.Г.Бочаров. Примечания С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
 63. Батюшков К.Н. Сочинения. – Архангельск.: Северо-западное книжное издательство, 1979. – 400 с.
 64. Бердичевский А.М. Трансформация пасторальной модальности в лирике английского либертинажа эпохи Реставрации Стюартов. Цит. По <http://natara/msk/ru/biblio/vokrug/berdichevsky/htm>.
 65. Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры). Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. – Л.: Наука 1991. – С. 73 – 96.
 66. Беляк Н.В., Виролайнен М.В. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет» // Пушкин. Исследования и материалы XV. – Л., Наука. 1995. – С. 109 – 121.
 67. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М.: Искусство. 1979. – 237 с.
 68. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. – Иркутск; Изд-во Иркут, ун-та, 1987. – 120 с.
 69. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худ. лит., 1973. – 568 с.
 70. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина». //Н.Берковский. О русской литературе. Сборник статей. – Л.: Худ. лит., 1985, 383 с.
 71. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813 – 1826). – М.Л.: Изд. АН СССР, 1950. – 580 с.
 72. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина, 1826-1830. Глава 8. Бездна души. Часть 1. Режим доступа: pushkin.niv.ru/pushkin/bio/blagoj/put-pushkina-8-10.htm, свободный.
 73. Благой Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. – М.: МИР, 1931 – 320 с.
 74. Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. – М.: Худ. лит., 1978. – 477 с.
 75. Бочаров С. О художественных мирах. – М.: Советская Россия. 1985. – 296 с.
 76. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. – М.: Наука, 1974. – 208 с.
 77. В.Брюсов. Медный всадник // В.Брюсов. Избранные сочинения. В двух томах. Том второй. – М.: ГИХЛ. 1955
 78. Бицилли П.М.. Элементы средневековой культуры / Сост., предисловие и

- комментарии Б.С.Кагановича. – СПб.: Мифрил, 1995. – 244 с.
79. Бицилли П.М. Место ренессанса в истории культуры / Сост., предисловие и комментарии Б.С.Кагановича. – СПб.: Мифрил, 1996 – 415 с.
80. Боров Юрий. Эстетика. – М.: Издат. полит. лит. 1969. – 350 с.
81. Бродский Л.Н. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин» / М. «МИР». 1932. – 247 с.
82. Бычков В.В. Эстетика (краткий курс). – М.: Проект. 2003. – 386 с.
83. «В краю чужом...». Зарубежная Россия и Пушкин/Составитель, автор вступит. Статьи и коммент. М.Д.Филин. – Рыбинск.: «Русский мир», 1998. –496 с.
84. Васильев В.В. Кант: «Пробуждение от догматического сна» // Вопросы философии 1999. № 1 – С. 83 – 105.
85. Вацуро В.Э. Пушкинская пора. – С-Пб.: Академический проект. 2000. – 624 с.
86. Вацуро В.Э. Пушкин и Бомарше // Пушкин. Исследования и материалы VII. – 1974. – С. 204 – 214.
87. Вацуро В.Э.. Поэтический манифест Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. XIV. – Л.: Наука,1991 – С65 – 72.
88. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». – С-Пб.: Наука. 2002
89. Вересаев В. Загадочный Пушкин. – М. «Республика», 1996. – 399 с.
90. Веселовский А.Н. В.А.Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”./ научная редакция, предисловие, переводы А.Е.Махова. – М.: INTRADA, 1999. – 448 с.
91. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. – СПб.: Алетейя. 2000. – 800 с.
92. Винокур Г.О. Комментарии к «Борису Годунову» А.С.Пушкина / Собрание трудов. – М.: Лабиринт, «Брандес». 1999. – 414 с.
93. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М.: Языки русской культуры, 1998. –328 с.
94. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство,1991. – 367с.
95. Гайденок П.П.. Трагедия эстетизма. (Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора). – М.: Искусство. 1970 – 248 с.
96. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума / пер. с немецкого В.Неведомского,; под ред. В.Ю.Быстрова; вступит. Статья Ю.В.Перова. – СПб.: Наука,2007. – 893 с.
97. Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. – М.: Наука. 1989. – 271 с.
98. Гей Н.К. Пушкин-прозаик. Жизнь – Творчество – Произведение. – М.: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2008. – 488 с.
99. Гершензон М. Мудрость Пушкина. – М. Т-во “Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. – 230 с.“
100. Гессе Г. Немецкие прозаики // Герман Гессе. Магия книги. Сборник эссе, очерков, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле. – М.: Книга, 1990. – 240 с.
101. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л.: Сов. пис. 1979. – 224 с.
102. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Сов. пис., 1971. – 464 с.
103. Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л.Сов.пис., 1982. – 424 с.
104. Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина. –М-Л.: Изд.АН СССР, 1953. – 360 с.
105. Гроссман Л. Пушкин. / Собр. соч. в 4-х тт.; Т 1. // Пушкин. Этюды о Пушкине. – Пушкин в театральных креслах – М.: Кн-во “Современные

- проблемы”
Н.А. Столляр, 1928. – 389 с.
106. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., Худ. Лит-ра, 1965. – 363 с.
107. Гуковский Г.А. Пушкин и поэтика русского романтизма (Проблема национально-исторического колорита в романтической поэзии) // Известия АН СССР. Отделение лит. и яз. – 1940. – 2. С. 56-92.
108. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. ГИХЛ. 1957. – 416 с.
109. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. Учебник/ Вступ. Статья А.Зорина. – М.: Аспект-Пресс, 2003. – 453 с.
110. Гуревич П.С. Эстетика: Учебное пособие. – М.: КНОРУС. 2011. – 456 с.
111. Гуревич А.Избранные труды. Средневековый мир. – М-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013 – 560 с.
112. Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. . – М.: Московский институт развития образовательных систем, 1993. – 192 с. –
113. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. Тверь. 1991.
114. Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». – М. Индрик. 1993. –328 с.
115. Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия (проблемы нравственной философии). – М.: Молодая гвардия. 1982. – 287 с.
116. Дарский Д. Маленькие трагедии Пушкина : Скупой рыцарь Моцарт и Сальери, Каменный гость, Пир во время чумы. – М.: Моск. худож. печатня, 1915. – 80 с.
117. Дилакторская О.Г. «Маленькие трагедии» А.С.Пушкина. Жанровый аспект // Русская речь. – 1999. – № 3. С.31-39.
118. Дебречени Пол. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина./ Научный редактор В.Д.Рак – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект». 1996. – 398 с.
119. Демьянков В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. Цит. по: <http://www.infolex.ru/Int0.html>
120. Державин К.Н. Вольтер. – М.: Изд. АН СССР, 1946. – 483 с.
121. Долинин А. Пушкин и Англия. Цикл статей. – М.: НЛЮ, 2007. – 277 с.
122. Дьяконов И.М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин. Исследования и материалы. X. – Л. Наука, 1982. – С. 70 – 195.
123. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
124. Золотусский И. «Пиковая дама» и «Ревизор»: попытка сопоставления // Московский пушкинист. – М. Наследие, 2000. № 8. – 214 – 220.
125. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М.: Наследие, 1999. – 253 с.
126. Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской культуры XIX века.// Из истории русской культуры. Т. V. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 13 –389.
127. Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство?/ отв. редакторы Н.А.Вишневская, Е.Ю.Сапрыкина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. –432 с.
128. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л.: Наука. 1978. – 423 с.
129. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор. 1996. – 232 с..
130. Жирмунский В.М. Из истории западно-европейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.

131. Жирмунский В. Очерки по истории классической немецкой литературы. – Л.: Худ. лит., 1972. – 496 с.
132. Жуковский В.А. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1985. – 432 с.
133. Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX века. – Л.: Наука, 1978. – 246 с.
134. Замалеев А.Ф.. Философская мысль в средневековой Руси (X-XVIвв). – Л.: Наука. 1987. – 248 с.
135. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М. Intrada. 2004
136. Зелинский Ф.Ф. Древний мир и мы. 1911. СПб. Алетея. 1997.
137. Ибрагимов М.И. «Читатель» в компаративистике: проблемы и аспекты изучения. Библиотека филологического факультета Казанского государственного университета Электронная библиотека филологического факультета. Русская и сопоставительная филология. 2005/ Казан. гос. ун-т, филол. фак. Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. С. 199.
138. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е.Бучкиной под ред. М.Маяцкого и Д.Субботина. – М.: «Территория будущего», 2010. – 296 с.
139. Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. – Л.: Наука, 1975. – 340 с.
140. История в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. – Л.: Наука, 1978. – 312 с.
141. История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790 – 1825). – М.: Наука, 1979. – 312 с.
142. История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX века (1825 – 1840). – М.: Наука, 1979. – 328 с.
143. Ищук-Фадеева Н.И. «Сцены» как особый драматический жанр. Маленькие трагедии А.С. Пушкина / отв. ред. Ю.М. Никишов // Пушкин: Вопросы поэтики : сб-к научн. трудов; Твер. гос. ун-т; и др. Тверь: ТГУ, 1992. – С. 84-97.
144. Карташова И.В. Романтизм и формирование драматургической системы Пушкина («Борис Годунов») // Романтизм в художественной литературе. – Казань.: Изд. казанского ун-та. 1972.
145. Карташова И.В. Этюды о романтизме. – Тверь.: Тверской гос. ун-т, 2002. 189 с.
146. Карельский А.И. Драма немецкого романтизма. – М.: Медиум. 1992. – 335 с.
147. Курганов Е. О пушкинском романтизме. Контексты. №21. Режим доступа: <http://www.kreschatik.net/issues/21/kontext/kurganov.htm>, открытый.
148. Липич В.В. Липич Т.И. Художественно-эстетическое постоянство романтического коцепта А.С.Пушкина. Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». № 9 (40). Вып.2.
149. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция А.С.Дмитриева – М.: Издат. московского ун-та, 1980. – 639 с.
150. Литературная теория немецкого романтизма /Документы, ред., вступит. статья и комментарии Н.Я.Берковского. – Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1934. – 335 с.
151. Маймин Е.А. О русском романтизме /Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1975. – 239 с.
152. Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1830 – 1833). – Л. Худ. лит. 1974. – 374 с.
153. Манн Ю. Динамика русского романтизма. – М. АСПЕКТ-ПРЕСС. 1995 – 384 с.
154. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. – М.:РГГУ, 2007.
155. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука.1976 – 376 с.
156. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М. РГГУ. 2007

- 518 с.
157. Манн Ю. Русская философская эстетика (1820 – 1830-е годы). – М.: Искусство, 1969. – 304 с.
 158. Махов А.Е. Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – НПК «Интелвак», 2002. – С. 894- 902.
 159. Мир романтизма / научный редактор И.В.Карташова – Тверь: Твер. Гос. ун-т.
 160. Немецкая романтическая повесть / статья и комментарии Н.Берковского. – М.: АCADEMIA, 1935. – 467 с.
 161. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / Составление и комментарий В.С.Непомнящего. – М.: Наследие, 1997. – 936 с.
 162. Кагарлицкий Ю.И. Шекспир и Вольтер. – М. Наука. 1980. – 122 с.
 163. Карамзин Н.М.. История государства российского. Книга третья (тома IX. X, XI, XII). – М. Книга. 1989. Т.ХІ.
 164. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука. 1987 – 718 с.
 165. Кассирер Э. Философия Просвещения / Пер. с нем. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 400 с.
 166. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта/ Пер. с нем. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 447 с.
 167. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. – С-Пб, «Дмитрий Буланин», 1998. – 200 с.
 168. Киреевский И. Критика и эстетика. – М.: Искусство. 1979. – 439 с.
 169. Кириченко Е.И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (К вопросу о двух фазах развития эклектики)// Архитектурное наследие. Вып. 36. Русская архитектура / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; Под.ред. Н.Ф. Гуляницкого. – М. Стройиздат. 1988. – 255 с.
 170. Косталевская Марина. Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист П. М. «Наследие», 1996. – С. 40 – 56.
 171. Корнилова Е. Жанровые черты философской повести Вольтера в сочинении А. фон Шамиссо Удивительная история Петера Шлемиля //XVIII век:литература как философия, философия как литература. – М. МГУ. 2010. – С.425 – 433.
 172. Круглов А.Н. Русские свидетельства об Иммануиле Канте //Историко-философский ежегодник 2006. – М. Наука. 2006. – С. 204. – С. 104 – 144.
 173. Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления. Логос № 10. 1999 (20). – С. 43 – 88..
 174. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи/Издание подготовили Н.В.Королева и В.Д.Рак. – Л.: Наука, 1979. – 792 с.
 175. Литературные манифесты западно-европейских классицистов / собрание текстов, вступительная статья и общая редакция Н.П.Козловой. – М.: Изд. моск. ун-та, 1980. – 618 с.
 176. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М.: Искусство. 1965Бочаров. С. Из истории понимания Пушкина. // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М. ИМЛИ-Наследие, 1999. – С.144 – 177.
 177. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика.– М.: Школа «Языки русской культуры». 1998
 178. Левин Ю.Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. Пушкин. Исследования и материалы. VII. – Л.: Наука. 1974 – 823 с.
 179. Лескис Г. Пушкинский путь в русской литературе. М. Худ. лит. 1993. 526 с.
 180. Литературное наследие16-18. – М.: Журнально-газетное объединение, 1934 – 1184 с.

181. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Главный редактор и составитель А.Н.Николюкин. – М. НПК «Интелвак». 2001. – 1600 стб.
182. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М.: Книга. 1987. – 336 с.
183. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 360 с.
184. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин (биография писателя). Пособие для учащихся. – Л.: Просвещение, 1983. – 255 с.
185. Лотман Ю.М. Структура художественного текста – М.: Искусство. 1970. – 384 с.
186. Лотман Ю.М.. Избранные статьи, в трех томах. – Таллин., Александра, 1992. – 480+48+ 480 с.
187. Лотман Ю.М.. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий /книга для учителя. – Л.: Просвещение. 1983. – 416 с.
188. Лузянина Л.Н. Проблемы историзма в творчестве Карамзина - автора «Истории государства Российского» // Сб. XVIII век. 13 Проблемы историзма в русской литературе. (конец XVIII-начало XIX в.). – Л. Наука. 1981. – С. 156 – 166.
189. Мазур Н.Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. – М.: О.Г.И., 2001. – С54-105.
190. Манн Т. Генрих фон Клейст и его повести // Иностранная литература – 2003. – №9. – С. 233 – 244.
191. Маритен Ж.. Ответственность художника.// Самосознание европейской культуры XX века./Перевод и примечания С.С.Аверинцева и Р.А.Гальцевой – М.: Изд. политич. лит. 1991. С. 171 – 207.
192. Маркович В.М. «Новое» и «старое» в суждениях русской зарубежной критики о Пушкине (1937 г.)//Сб. Пушкин и культура русского зарубежья. Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. 1-3 июля 1999 г. – М.: Русский путь. 2000. С.9. – 32.
193. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. – М.: Наука. 1976. – 351 с.
194. Михайлов А.Д.. Старофранцузская городская повесть (фаблю) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наук – а, 1986. – 350.
195. Михайлов А.В. Обратный перевод./ Сост., подгот. Текста и комм. Д.Р.Петрова и С.Ю.Хрумова // М.:Языки русской культуры, 2000. – 856 с.
196. Монтень М. Опыты. В 3-х томах. – М. М. Терра-Тerra. 1991. – 512+715+ 627 сс.
197. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII - XVIII...веков / Составление текстов и общая вступительная статья В.П.Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
198. Муравьева О.С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина.//Временник пушкинской комиссии. Вып.24. – Л.: Наука, 1991. – С.17 – 28.
199. Набоков В. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Перевод с английского под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак». 1999. – 1008 с.
200. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. – М.: Худ. лит. 1972. – 576 с.
201. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: «Шопенгауэр как воспитатель» // Фридрих Ницше. Сочинения в 3-х томах. Т. 2 «Странник и его тень». – Москва: REFL-book. 1994. – 399 с.

202. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине) – М. Сов. пис., 1983. – 368 с.
203. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. – М.: Сов. пис., 1987. – 448 с.
204. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Книга о Пушкине. – М.: Моск. гор. фонд поддержки школьного книгоиздания. АО «Московские учебники», 1999. – 480 с.
205. Небольсин С.А. Пушкин и европейская традиция. Историко-теоретические работы. – М.: 1999, Наследие. – 336 с.
206. Новикова М. «Живые, мертвые, бессмертные» // Вопросы литературы. 1994. вып.1. – 194 – 206.
207. Оксман Ю. Пушкин - литературный критик и публицист // Пушкин. А.С. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. Критика и публицистика. – М. Худ. Лит. 1976.
208. Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...». – М.: Книга, 1987. – 352 с.
209. Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Том первый./ Ответственный редактор Д.П.Николаев. – М.: Наследие, 1997. – 312 с.
210. Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Том второй./ Ответственный редактор Д.П.Николаев. – М.: Наследие, 1997. – 216 с.
211. Русская литература в историко-функциональном освещении /сб. статей, отв. ред. Осьмаков Н.В. – М.: Наука, 1979. – 302 с.
212. Осовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по теории морали./ пер. с польского. Общая ред. А.А.Гусейнова. Вступит. Статья А.А.Гусейнова и К.А.Шварцман – М.: Прогресс, 1987. – 528 с.
213. Панаев И.И.. Литературные воспоминания. – Л.: ГИХЛ. 1950. – 472 с.
214. Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет./ Вступит. статья Д.С.Лихачева. Комментарии С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова – М.: Сов. пис. 1982. – 496 с.
215. Пахсарьян Н. Т. Трагедия и трагическое во французской литературе XVII века (XVII век: между трагедией и утопией) // Сборник научных трудов. Вып. I. – М, Издательский дом «Таганка», 2004. — С. 46 – 53.
216. Пахсарьян Н. «Ирония судьбы» века Просвещения: «обновленная литература» или литература, демонстрирующая исчерпанность старого. //Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. /Учебное пособие. Сост. Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др., под редакцией Андреева Л.Г. – М. Высшая школа. 2001. – 335 с.
217. Петрунина Н.Н.Проза Пушкина (пути эволюции). – Л.: Наука. 1987. – 332 с.
218. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. – М.: ГИХЛ. 1961. – 368 с.
219. Пинский Л. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М.: РГГУ, 2002. – 829 с.
220. Полевой Н.А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии. 1825-1842. – Л.: Худ. лит. 1990. – 592 с.
221. Потепня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство 1976. – 614 с.
222. Потепня А.А. Теоретическая поэтика. – М. Высшая школа, 1990. – 344 с.
223. Поэтическая фразеология Пушкина / отв. Редактор В.Д.Левин – М.: Наука. 1969. – 390 с.
224. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л. 1986. – 368 с.
225. Поэтика древнегреческой литературы./ Отв. редактор С.С. Аверинцев – М.: Наука, 1981. – 368 с.
226. Православный библейский словарь. – С-Пб.: Северо-западная библейская комиссия, 1997. – 697 с.

227. Пумпянский Л.В. «Медный Всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000. –
228. Пушкин. Сборник первый /ред. Н.К.Пиксанова – М.: ГИЗ, 1924. – 376 с.
229. Пушкин и культура русского зарубежья. Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. – М.: Русский путь, 2000. – 408 с.
230. Пушкин в эмиграции. 1937/ сост., коммент., вступит. Очерк В.Перельмутера. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 800 с.
231. Пушкин в русской философской критике (конец XIX-первая половина XX вв.). – М.: КНИГА. 1990. – 528 с.
232. Пушкин А.С. Борис Годунов. Трагедия /Предисловие, подгот. текста, статья С.А.Фомичева. Комментарии Л.М.Лотман/. – СПб.: Академический проект. 1996. – 542 с.
233. Рассадин Ст. Драматург Пушкин (Поэтика. Идеи. Эволюция). – М.: Искусство. 1977. – 359 с.
234. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: О.Г.И. 2002. – 144 с.
235. Рецпер В. «Я шел к тебе» // Вопросы литературы. 1970. № 9. – С 182 – 188
236. Ронен И. Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». – М. «ИЦ-Гарант».1997. – 160 с.
237. Романтизм: грани и судьбы. Ученые записки Научно-исследовательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета / научный редактор И.В.Карташова. – Тверь.: 238. Русский и западно-европейский классицизм. Проза – М.: Наука, 1982. – 391 с.
239. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2-х тт. – М.: Искусство, 1974 – 407+648 сс.
240. Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. В 2-х тт. – М.: Искусство, 1982. – 544 с.
241. Сангис де. История итальянской литературы (в 2-х томах). – М.: Прогресс. 1963. – 536+648 сс.
242. Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. Очерки – М. ИМЛИ РАН. 2004. – 256 с.
243. Сахаров В. Русский романтизм XIX века. Лирика и лирики. Пособие для студентов- филологов и учителей литературы. – М. Русское слово. 2004. – 320 с.
244. Сиповский В.В. Пушкин и романтизм // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Комис. для изд. соч. Пушкина при отд-нии рус. яз. и словесности Имп. акад. наук. – Пг.: 1916. вып. 23/24. – С. 223 – 280.
245. Сквозников В.Д. Жизненные уроки поведения дворянина. // А.С.Пушкин «Повести Белкина» – М.: ИМЛИ РАН, Наследие. 1999 – С. 535 – 554.
246. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С.Пушкина как художественная ценность. М. Наука. 2007. – 309 с.
247. Слина Э.В. Хлебников о Пушкине// Ленинградский ордена трудового красного знамени государственный педагогический институт им. А.И.Герцена. Ученые записки. – Псков.: 1970. Т. 434. – С. 11 – 124.
248. Соловьев Г.А. Эстетические идеи молодого Белинского. – М.: Худ. лит. 1986. – 352 с.
249. Софронов-Антони В. “Правовое бессознательное”: Русская правовая картина мира // Логос 1991–2005. Избранное: В 2 т. Т. 2. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. – С. 419 – 436.
250. Сталь Ж. де О литературе, рассмотренной в связи с общественными

- установлениями / Вступит. статья А.А.Аникста, составление А.Аникста и В.А.Мильчиной – М.: Искусство, 1989. – 478 с.
251. Стихотворения Пушкина 1820 – 1830-х годов./ Отв. Редактор Н.В.Измайлов. – Л. Наука, 1974. – 416 с.
252. Столяров А.А. Феномен совести в античном и средневековом сознании // Историко-философский ежегодник - 86. – М. Наука. 1986. – С. 21 – 35.
253. Строганов М.В. Пушкин и Мадона // А.С.Пушкин. Проблемы творчества. Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин. 1987. С. 15 – 35.
254. . Строганов М.В. О Пушкине. – Тверь: Золотая буква, 2003 – 332 с.
255. Тархов А. Размышления по поводу одной иллюстрации к «Медному Всаднику» // Венок Пушкину. Альманах библиофила. Вып. XXIII. – М. Книга. 1987 – С. 284 – 295.
256. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. – М.: Искусство. 1981. – 550 с.
257. Тойбин И.М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. – Воронеж: Изд. Воронежского ун-та, 1976. – 280 с.
258. Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. (Об изучении литературных жанров). – М.: Просвещение, 1978. – 239 с.
259. Устюжанин Д. Маленькие трагедии А.С.Пушкина. – М.:Худ. лит., 1974 – 95 с.
260. Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Перевод Д.Сильвестрова, статья А.В.Михайлова, коммент. Д.Э.Харитонова. Отв. Ред С.С.Аверинцев. – М.: Наука, 1988. – 563 с.
261. Хализев В.Е. Теория литературы. – М. Высшая школа, 2002 – 438 с.
262. Храпченко М. Б. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений // Храпченко М. Б. Собрание сочинений в 4-х тт. Художественное творчество, действительность, человек. М.: Худ. лит. 1980-1982. Т. 4 (1982). – 480 с.
263. Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
264. Фельдман О. Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». – М.: Искусство, 1975. 312 с.
265. Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М.: Наука. 1986. – 252 с.
266. Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука. 1978. – 605 с.
267. Философия Канта и современность / Под общей редакцией Т.И.Ойзермана. – М.: Мысль, 1974. – 469 с.
268. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция – Л.: Наука. 1986 – 304 с.
269. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина. – М.: Просвещение, 1980. – 189 с.
270. Фуко М. Что такое Просвещение? // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. М. 1999. С. 132 -149..
271. Хайдеггер М. Время картины мира. (пер. с нем. В.В. Библихина)/ Хайдеггер Мартин. Время и бытие. Статьи и выступления. – М. Республика, 1993. – 484 с.
272. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. – М. Наука. 1974 – 176 с.
273. Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. – М.: Наука. 1982. – 353 с.
274. Шатобриан Ф.Р. де Гений христианства (О смутности страстей) // Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство. 1982. – С. 94 – 220.
275. Шефтсбери. Эстетические опыты. – М.: Искусство, 1975. – 543 с.
276. Шубин Э.А. Современный русский рассказ (Вопросы поэтики жанра). – Л.:

- Наука, 1974. – 180 с.
277. Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство, 1982, – 480 с.
278. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозетики русской литературы XVIII – XIX вв. – М.: Языки русской культуры. 1998. – 448 с.
279. Ямпольский М.Б. Проблема интертекстуальности в кинематографе // Киноведческие записки. – 1991. № 12 – С. 4 – 73.
280. Хархордин О. Обличать и лицемерить. Генеалогия российской личности. – СПб-М.: ЕУ в СПб. Летний сад, 2002. – 511 с.
281. Томашевский Б.В. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер / предисл. В. Бурсова // Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. – М.: Сов. писатель, 1960. – С. 262-314.
282. Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. – М.: Книга. 1990. – 672 с.
283. Томашевский Н. Традиция и новизна (Заметки о литературе Италии и Испании) – М.: Худ. лит. 1981 – 287 с.
284. Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М. Наука. 1968.
285. Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII-начала XIX века. (Языковая программа Карамзина и ее исторические корни). – М.: Наука. 1985. – 216 с.
286. Фрестье Ж. Проспер Мериме/ Предисловие А.Д. Михайлова. Комментарии В.А. Мильчиной. – М.: Радуга. 1987. – 314 с.
287. Цветаева М. Об искусстве. – М.: Искусство. 1991. – 479 с.
288. Чаадаев П.Я.. Статьи и письма. М. 1989 – 623 с.
289. Чумаков Ю. Стихотворная поэтика Пушкина. – С-Пб.: Государственный Пушкинский Театральный центр. 1999. – 432 с.
290. Шайтанов И.О. Эволюция исторических представлений в английской литературе от средневековья к Возрождению // Метод и жанр в зарубежной литературе. Сборник научных трудов. – М. 1979. вып. 4. – С. 3 – 21.
291. Шайтанов И.О. Мыслящая муза. – М. Прометей. 1989. – 260 с..
292. Шарыпкин М.Д. Вокруг «Пиковой дамы» // Временник пушкинской комиссии – 1972. Л.: Наука. 1974. – С. 128 – 137.
293. Эткинд Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М. Языки русской культуры. 1999. – 600 с.
294. Vladimir Bilenkin. The Sublime Moment: Velichestvennoe in N.M.Karamzin's *Leyuers of a Russian Traveler*. Режим доступа: www4.nscu/~eduachekhov/myarticles/vozvvyshennoe.htm, свободный.
295. Driver S. Pushkin and Social Ideas. – New York: Columbia University press, 1989. 143 p.
296. Clayton J.D. Ice and Flame. Alexandr Pushkin's Eugene Onegin. – Toronto Buffalo London: University of Toronto press, 1985. – 224 p.
Freeborn R. The rise of the Russian Novel. Stadies in the Russian Novel from “Eugene Onegin” to “War and Peace”. – Cambridge at the University Press, 1973. – 289 p