

На правах рукописи

Белый Александр Андреевич

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПУШКИНСКОГО
«ИСТИННОГО РОМАНТИЗМА»

Специальность 10.01.01 – русская литература. 10.01.08 – Теория литературы.
Текстология

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук

Тверь – 2013

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы Тверского
государственного университета

Научный консультант:

доктор филологических наук, профессор

Карташова Ирина Вячеславовна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук Ю.В.Манн

доктор филологических наук С.А. Небольсин

доктор филологических наук В.И.Гусев

Ведущая организация: Московский государственный университет
им. М.В.Ломоносова.

Защита состоится 3 декабря 2013 года в 13.00 часов на заседании
диссертационного совета Д.212.263.06 при Тверском государственном
университете по адресу: 170002, г. Тверь, пр-т Чайковского, д. 70.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тверского
государственного университета по адресу: 170000, г. Тверь, ул. Володарского,
д. 4

Автореферат разослан «...» 2013 г.

Учёный секретарь диссертационного совета,

доктор филологических наук,

профессор

С.Ю. Николаева

Общая характеристика работы

Вопрос о роли и судьбах романтизма в творчестве Пушкина второй половины 1820-1830 годов входит в число первостепенных научных задач. Длительное время эволюция пушкинского творчества рассматривались в рамках его движения к реализму. Однако этот подход не учитывает наличия целого ряда признаков, выводящих произведения рассматриваемого периода за границы реализма. К ним относятся, например, фантастические образы и фантастические повороты сюжета «Каменного гостя», «Пиковой дамы», Гробовщика», «Медного всадника» и др.¹ Такие произведения, как «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и «Моцарт и Сальери» «испытаны на себе воздействие романтических традиций».² Специфическое преломление в произведениях Пушкина идей историзма, национальной самобытности и народной культуры позволяет констатировать, что теория «истинного романтизма», концепция «поэзии действительности» не могут рассматриваться как синонимы реалистической эстетики³. На этом вопросе останавливались Н.А. Гуляев и И.В.Карташова, отмечая упрощенность теоретических представлений, 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 действительности⁴. Прослеживая историю пушкиноведения, А.А.Смирнов вынужден был признать, 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

Романтическая парадигма, казалось бы, более точно отвечает представлениям о смене литературных направлений первой трети XIX века. За эталон русского романтизма традиционно принимается «южные поэмы» Пушкина, написанные под сильным воздействием Байрона. Но так называемый «байронизм» характерен лишь для раннего периода творчества поэта. Последующие вещи не продолжают эту линию. Налицо – резкий и труднообъяснимый разрыв в творческой манере Пушкина. Значимость этой лакуны возрастает, если учесть, что Пушкин называл себя романтиком, а «Бориса Годунова» мыслил как образец «истинного романтизма». Термин

¹ Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. М. 1978. С.162.

² Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М. 2007. С. 12.

³ Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М. Московский ин-т развития образовательных систем. 1993. С. 41.

⁴ Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. Тверь. 1991. С. 28-31.

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

«истинный романтизм» принадлежит Пушкину. Будучи новым, он должен отличаться как от байроновского варианта русского романтизма, так и от форм романтизма, известных по творчеству других писателей этого направления (В.А.Жуковский, Е.А.Боратынский, А.А.Бестужев-Марлинский, В.Ф.Одоевский и др.). Эти расхождения свидетельствуют о том, что своеобразие взглядов Пушкина на формировавшееся на его глазах литературное направление еще ожидает своего раскрытия, что сообщает **актуальность** предпринятому в настоящей работе исследованию проблемы пушкинского «истинного романтизма».

Степень разработанности проблемы

Разные аспекты пушкинского романтизма нашли отражение в работах Г.А.Гуковского, Г.П.Макогоненко, В.Ф.Асмуса, И.В.Сергиевского, Е.А.Маймина, Б.С.Мейлаха, Н.В. Фрийдмана, Л.Я.Гинзбург, Н.А.Гуляева, И.В. Карташовой, Ю.В.Манна, С.А.Фомичева, Л.И.Вольперт, А.М.Гуревича, С.А. Кибальника, П.Н.Киселева, А.А.Смирнова и др. При всех положительных достижениях этих работ следует отметить, что сама проблема обсуждалась в них лишь на уровне одного из элементов концепции исследователя. Целного рассмотрения в рамках романтизма как художественного направления ни драматургические произведения, ни проза, ни поэмы середины 1825-30-х 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. Устойчиво держится распределение романтизма по трем периодам: начальный – 1801 - 1815, период зрелости – 1816 - 1825 и последекабрьский – 1825 - 1840 гг. Четкостью картины обладает только второй период, который связывают с именем Пушкина. В романтизме третьего периода различают несколько потоков. Высшим достижением считается лермонтовский «Маскарад». Имя Пушкина в этот период, однако, не включается.

Мотивацией вывода Пушкина за рамки романтизма 1825-30-х годов послужило пресловутое быстрое движение Пушкина к реализму. Однако явное присутствие романтических мотивов в творчестве Пушкина «третьего периода» требовало оговорки. Наиболее часто высказывались предположения о симбиозе романтизма с реализмом (С.А.Фомичев, А.М.Гуревич, В.В.Липич и Т.М.Липич). Подобные колебания создавали почву для сомнения в существовании самого феномена русского романтизма: он «не может быть назван романтизмом в точном и строгом смысле слова» (А.М.Гуревич) или «был как бы не вполне, не до конца романтизмом» (Е.А.Маймин). Крайняя точка зрения высказана Е.Кургановым, вообще отрицающему причастность А.С.Пушкина к романтизму⁶.

Разброс мнений с особой остротой ставит вопрос о специфике пушкинского понимания романтизма. Нельзя исключить, что в силу новизны

⁶ Курганов Е. О пушкинском романтизме. Контексты. №21. Цит. по: <http://www.kreschatik.net/issues/21/kontext/kurganov.htm>

этого направления в русской литературе, нечеткости представлений о нем Пушкин был вынужден необходимую теоретическую работу проделать самостоятельно. Вместе с тем, теоретиком Пушкин не был, непосредственно эстетические высказывания рассеяны по письмам и редким статьям. В таком случае основным источником информации выступает художественное творчество, анализ которого становится первичной компонентой решаемой задачи. В качестве **материала** исследования оказались востребованными драматические произведения («Борис Годунов», «маленькие трагедии»), проза («Повести Белкина», «Дубровский», «Пиковая дама») и поэма «Медный всадник».

Своеобразие творческих принципов Пушкина, эволюция его эстетических представлений, приведших к обособлению «истинного романтизма», составляет **объект исследования**. **Целью диссертации** является реконструкция основных узлов пушкинской концепции «истинного романтизма».

Художественная мысль Пушкина развивалась в тесном взаимодействии с современными политическими, философскими и эстетическими направлениями европейской мысли. Поэтому решение поставленной задачи включает специальное исследование интертекстуальных связей текстов Пушкина с философско-эстетическим наследием XVIII и XIX веков. В аспекте общего историко-литературного исследования романтизма большое значение для нас имели труды В.М.Жирмунского, Н.Я. Берковского, Б.Г. Реизова, А.А.Елистратовой, В.В.Ванслова, Д. Наливайко, и др. В атмосферу эпохи, в которой складывалось романтическое сознание в Германии – страны «классического» романтизма – помогают войти исследования В.Ф.Асмуса, А.В.Карельского Ю.Н., 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. Гайдено, З.М.Габитовой, Э.Ю.Соловьева, А.В. Гулыги, 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.

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 (Овсянико-Куликовский, Харциев, Горнфельд и др). Перспективной, с точки зрения диссертанта, 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 значения) и «внутренней формы», раскрываемой через интерпретацию: слова – в первом

случае, и, во втором, – художественного произведения. Последнее представляет собой не рассказ (документальный или вымышленный) о неких случаях или событиях жизни, а реализацию «массы» авторской мысли, сконденсированной в продуманной системе образов. Возможность сжатия мысли и превращает литературу в одну из форм познания при помощи слова.

Художественное произведение, по Потебне, требует *понимания*. Это не эмпатия или психологическое пассивное «вживание», как в концепции Дильтея. Для того, чтобы добиться понимания, «существуют некоторые приемы, которые можно назвать общим именем *критики*, которая есть суждение».⁷

На *понимание* ориентирован ряд методов изучения литературного произведения, в разной степени использованных при проведении исследования: сравнительно-исторический (А.Веселовский, В.М.Жирмунский, М.П.Алексеев, Н. И. Конрад), позволяющий увидеть сходные фрагменты в произведениях разных литератур; историко-генетический, ведущий к установлению основных причинно-следственных связей и линий становления развивающихся явлений.

Особого упоминания заслуживает разработка М.М.Бахтиным вопросов читательской рецепции художественного произведения. В зарубежном литературоведении возведение читателя в ранг самостоятельной инстанции литературоведческого анализа получает интенсивное развитие в трудах школы рецептивной эстетики и рецептивной критики. Вместе с тем диссертант привлекает внимание к обстоятельству, не учитываемому *всеми* подобными концепциями. Не учитывается выработанный развитием европейской цивилизации феномен *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. Все это необходимо в связи с задачей освобождения от догм, на несколько десятилетий сковавших наше литературоведение.

Сферой, в которой ранее всего проявилась *личность*, стала сфера естественных наук. По аналогии с используемой в ней процедурой «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.Рассадиной (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,

⁷ Потебня А.А.. Эстетика и поэтика. М. Искусство 1976. С. 523.

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. Завершающими считались интерпретации, учитывающие максимальное (на взгляд диссертанта) число значимых деталей текста (включая «темные места», открытые и скрытые отсылки к чужим текстам, внешним обстоятельствам и пр.).

Исследование пушкинских произведений середины 20-х-30-х годов указывает на ведущую роль нравственной проблематики. Диссертант полагает, что эти произведения не могут быть классифицированы как романтические. Точки пересечения с романтизмом, безусловно, есть. Это и природа конфликта, и отчуждение героя, двоемирие, яркость страстей, фантазии и т.п. Вместе с тем, они имеют свою рациональную мотивацию, тогда как «романтизм вовсе не стремится объяснить механизм совмещений в одной душе земного и небесного, идеального и низменного, прекрасного и безобразного»⁸. В пушкинском «истинном романтизме» определяющей является не столько содержательная, сколько формальная (эстетическая) сторона художественного произведения, определяемая категориям прекрасного и возвышенного.

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;

⁸ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л. Сов. пис. 1971. С. 242.

Практическая значимость работы состоит в том, что полученные результаты и выводы могут быть использованы для актуализации исследовательского интереса к творчеству Пушкина и введены в практику учебно-педагогической работы; они также могут быть привлечены к делу подготовки комментариев к изданию 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. По художественной типологии драматургии и прозы (ясность, четкость, логичность) Пушкин значительно ближе к писателям-классицистам, чем романтикам. Вместе с тем литературная ткань создается с использованием романтической образности. Сочетание этих компонент заставляет поставить вопрос о принадлежности творчества Пушкина середины 1820-х- 30 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 соотношении 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). 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.

Апробация результатов работы осуществлялась на заседаниях Московской пушкинской комиссии при Институте мировой литературы Российской Академии наук. Результаты работы также докладывались 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 «Нотом 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 наследие» (Нижний Новгород, 2010); Научные чтения «Мир романтизма-2011», посвященные юбилею профессора И.В.Карташовой (Тверь, 2011).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключение и библиографического списка. Общий объем диссертации 300 стр.

Основное содержание работы

Во введении освещается степень научной разработанности проблемы пушкинского романтизма, обосновывается актуальность и научная новизна избранного ракурса исследования, раскрывается методологическая база работы, ее теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту, дается общая структура диссертации.

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

В имеющихся трактовках трагедии главный акцент ставился на историзме, на отношении Пушкина к исторической концепции Карамзина. Понимая историзм как «открытие исторической обусловленности стимулов, движущих человеческим мышлением и поведением», трагедию можно отнести к произведениям «романтического периода»⁹. Вместе с тем признавалась и весомость нравственной проблематики этой пьесы. Данный акцент нам представляется первостепенным, т.к. включает в себя то новое, что связано с воздействием на общество идей Просвещения и Французской революции. В диссертации развивается положение, что на историческом материале Пушкин исследует новый феномен своего времени – синкретичность сознания образованного человека.

В разделе 1.1. **«Борис Годунов»: проблема раздвоенного сознания в контексте просветительской и романтической нравственно-философской ориентации»** показано, что колебания Годунова между «совестью» и «пользой» отражают противоречия между традиционной христианской системой нравственных норм, запрещающей убийство как способ достижения цели, и новой системой, такой путь не исключающей. Сосуществование в одном сознании двух вариантов действия вело к проблематизации всего комплекса нравственных норм.

Убийство – частный случай волеизъявления. В «Борисе Годунове» речь идет о внутренней свободе, свободе поступать по своей воле. Из-за связанности с проблемой свободы вопрос о вине Годунова сильно осложняется. Его решение втягивает в контекстуальное поле философские споры детерминистов XVII-XVIII вв. со сторонниками свободы воли, узловой точкой которых была проблема обоснования морали. Первые отрицали свободу выбора, защитники же утверждали, что без нее невозможна сама нравственность, ибо человек не нес бы ответственность за содеянное (не обладал бы совестью). Обе нити связывает Кант. Разумная воля сама подчиняет себя закону (принцип «добровольности»). Но воля сама и формирует закон, становится «самозаконодательствующей» (принцип «автономии воли»). Это уже свобода именно выбора, следования обязательствам, источник которых целиком в самом человеке. Критерием правильности принятого решения выступает совесть. Суть морального императива и состоит в том, чтобы поступать по совести. 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 («Я, я за все один отвечу Богу...»). Годунов подчинил свои действия целесообразному – своей ли, общественной ли, но пользе. Заглушая голос совести, Годунов должен был следовать пути, на который ступил. Финал трагедии – внезапная смерть Годунова – свидетельствуют о сомнительности нравственных принципов царя.

Трагедия синкретичности сознания заключена в невозможности однозначного выбора. Отсюда слабость воли царя, неуверенность в

⁹ Вацура В.Э. Пушкинская пора. С-Пб. 2000. С.563.

собственной правоте – черты, противоречащие цельности и силе романтического героя. Однако именно с «Борисом Годуновым» связано наибольшее количество авторских высказываний об «истинном романтизме». Пушкинский текст серьезно отстает от классицистского «канона» (пятиактного построения, единства места и времени и др.). Но эти формальные отклонения не устраняют классицистической ясности и рациональной логичности пьесы. Примечателен комментарий И.В.Карташовой, начинающей 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 <...> Однако сущность конфликта, его разрешение и в связи с этим решение проблемы трагического у Пушкина в целом уже не романтические»¹⁰.

Особый аспект проблематики «Бориса Годунова» связан с Самозванцем, чей характер был определен Пушкиным как «романтический и страстный». Однако, с нашей точки зрения, более точное указание функции этого персонажа содержится в параллели между Самозванцем и Генрихом IV, тоже указанной самим Пушкиным. Превознесение Генриха IV Вольтером и энциклопедистами отвечало их пропаганде конституционной монархии как формы общественного устройства. Через эту параллель Пушкиным внесен в драму оттенок утопии – шанса появления в России «благого царя». Просветительская ориентация на идеал обратна по отношению к позиции, характерной для романтизма – критике общества с точки зрения разрыва между идеалом и действительностью.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что на стадии середины 1820-х – 30-х годов вопросы жанровых различий между классицизмом и романтизмом оказались отеснены с переднего плана проблематикой нравственной нестабильности внутреннего мира человека. Она и будет в центре внимания Пушкина в болдинскую осень 1830 года.

Первыми были написаны новеллы, рассматриваемые в разделе 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 «ума'лил 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

¹⁰ Карташова И.В. Романтизм и формирование драматургической системы Пушкина («Борис Годунов») / Романтизм в художественной литературе. Казань. Изд. Казанского унив-та. 1972. .С.36.

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 расходящиеся 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 Берестова, 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. Показательно, что в России на вымывание совести из круговорота общественных идей указал не кто иной, как Белинский, откликнувшийся развернутой рецензией на маленькую и незаметную книжицу магистра Алексея Дроздова «Опыт системы нравственной философии» (1835). В ней Белинский настаивал на актуальности понятия совести, опровергая мнение людей, отрицавших ее существование, основываясь на бесконечной разности понятий о добре и зле у разных народов. Однако стертость нравственных понятий в обществе проявилась и в суждениях самого Белинского. По Дроздову, сознание нравственного закона регулируется совестью, по Белинскому же – это функция не совести, а разума. Дроздов учитывал, что голос совести может «вытесняться» самыми разнообразными доводами, и разделял понятия совести на *предыдущую* и *последующую*, Белинский же это подразделение считал

совершенно ошибочным. В диссертации показано, что положение о двух родах совести заимствовано Дроздовым у Канта, которого Белинский игнорирует. Кантовская дихотомия совести важна для понимания «Повестей Белкина», ибо вне ее остается незаметным, что все «свободные» поступки героев пушкинских новелл не являются *нравственно-безразличными*. (По Канту, нравственно-безразличные поступки не имеют никакого отношения к свободе, т.е. не относятся к сфере нравственного бытия; Пушкин об этой классификации знал, в ответе Лобанову он напоминал оппоненту, что «мысли, как и действия, разделяются на *преступные* и на *не подлежащие никакой ответственности*»). В «Повестях Белкина» идет речь о поступках, за которые люди расплачиваются своей последующей жизнью, т.е. об ответственности. Она призывается к существованию только голосом совести, что и выдвигает совесть на роль «основы» суждений о человеке.

Первой из «повестей Белкина» был написан «Гробовщик». Конфликт происходит внутри человека, в его внутреннем мире. Средоточием произведения является сон Адрияна, в котором «православные мертвецы» приходят на приглашение гробовщика и уличают его в том, что он нечист на руку. Это событие интерпретируется как «голос совести» – она (а не мертвецы) упрекает Гробовщика. Иными словами, как бы ни был груб и примитивен Адриан, как бы низко ни стоял в социальной иерархии, в нем есть главное, без чего немислима нравственная сфера – у него есть совесть.

В отличие от «Гробовщика» в «Метели» – не один, а два героя, что подразумевает выявление новых граней феномена совести – пределов свободы поступка в отношении другого человека, дихотомии безответственного и ответственного поведения, выявляемого «судящей совестью» (Кант). Основная интрига «Метели» состоит в том, что счастьем обретения друг друга основная пара героев обязана своей верностью чувству долга. Этому предшествовал случайный брак, о котором никто не знал. Ничто не мешало молодым людям вступить в новый брак. Но они этого не делают. Поступить иначе не позволяет совесть. Она и ответственна за «странное» поведение героев.

Некоторые признаки, такие как влюбленность и романтическая решимость нарушить запрет родителей, таинственность опоздания первого жениха (Владимира) на венчание, вмешательство метели, т.е. мистических сил, и др. придают «Метели» черты романтического произведения. Они, однако, относятся только к завязке, ответственны за занимательность фабулы, но нравственно безразличны к главному событию новеллы – добровольному целибату героев.

Если в рассмотренных новеллах мотив совести дается опосредованно, о ее действии приходится догадываться, то в «Выстреле» Пушкин счел необходимым дать прямое указание на «ключ» к повести (чем и могло быть мотивировано перемещение ее на первое место в издании «Повестей Белкина» 1834 года). Функцию ключа выполняет финальное слово Сильвио: «Предаю тебя твоей совести».

Она обнаруживается через странности в поведении героев. Первая и главная из них до сих пор не привлекала к себе внимания в специальной

литературе. Заключена она в том факте, что Сильвио, добившись дуэли, не завершает ее сразу же. Пушкин ничего не говорит о том, что происходило с героем в часы перед дуэлью. Поэтому решение Сильвио отложить ответный выстрел «на потом» выглядит импульсивным, для него самого неожиданным. «Додуэльный» Сильвио, однако, кардинально отличен от «последуэльного». За отложенной дуэлью стоит отказ Сильвио от подчинения внешним правилам своего сословия. Далее ему открылась неблагородная основа мотивов, толкавших к дуэли («он шутил, а я злобствовал»). В рассказе об этом – суть *исповеди* Сильвио перед молодым офицером. Сама исповедь – результат внутреннего суда над самим собой, т.е. работы *осуждающей совести*.

«Вина» второго героя – графа – тоже не очевидна и выясняется только в финальной сцене, происходящей под знаком главного вопроса: готов ли граф к смерти? Оказывается – нет. Он «лишился разума», не был в состоянии управлять собой и ситуацией. Сильвио добился своего – заставил графа понять, что должна быть ответственность за жизнь, за то, чтобы быть достойным данных Богом даров, достойным счастья. О прожитой безответственно жизни и должна была сказать совесть. Рассказ графа тоже представляет собой покаянную исповедь. Она показывает, что суд совести состоялся.

В «Станционном смотрителе» самое главное заключено в финале, который кажется мало связанным с историей о бегстве дочери станционного смотрителя с проезжим гусаром и несчастном отце. 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. Эта информация принципиальна как свидетельство проявления совести. Бегство дочери из дома обернулось ее счастьем (с любимым человеком, детьми, достатком). В этом она не виновата перед отцом. Но ничто не может заглушить в ней чувства вины перед спившимся и умершим родителем.

Завершаются «Повести Белкина» (в издании 1834 г.) «Барышней-крестьянкой». Суть сюжета в том, что пара молодых героев оказывается в ситуации, решение которой не очевидно: разыграв роль крестьянки, дворянка (Лиза) не может ответить на чувства любленного в нее дворянина (Алексея). Среди причин нерешительности героини выделим ту, которая названа рассказчиком и представляется главной – «совесть ее роптала громче ее разума». Лизе не остается ничего другого, кроме неопределенного ожидания. Изменить ситуацию может только Алексей, но 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. Дилемма молодого человека, формально, далека от вопросов совести. Но тут Пушкин вводит в действие совершенно новую ноту: молодой дворянин ушел к себе в комнату «и стал размышлять». Удачно или не удачно было его решение (жениться на крестьянке), но он начал действовать. Не меркантильный расчет, не бегство с низменной 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».

В феномене «совести» следует акцентировать ее априорность: она есть даже в тех людях, чья профессия и социальный статус не предполагает повышенного интеллекта. Не обладающая принуждающей силой в «Борисе Годунове», она обретает это свойство в «Повестях Белкина». Принуждение – не внешнее, а внутреннее, добровольное. Иными словами, герои «свободно» принимают императив подчинения нравственному закону. С признанием априорности совести внутренний мир современного человека получил глубокую внутреннюю опору.

Разработка концепта нравственного закона принадлежит Канту. «Слышимость» Канта в произведениях Пушкина вынуждает к прямой поставке вопроса о возможности сознательной ориентации Пушкина на Канта. Этот материал разбирается в разделе **1.3. Доминантное философское основание нравственной проблематики Пушкина.**

Тема «Пушкин – Кант», при всей ее очевидности и настоятельности, не разработана ни историей литературы, ни историей философии. Общую ситуацию не изменило появление нескольких статей, где имена Пушкина и Канта стоят рядом (Н.А.Заозерский, В.И.Коровин, Л.А. Калинин, С.А.Кибальник, М.Косталевская). Не изменило потому, что в них очень произвольно соплагаются философские идеи Канта с высказываниями Пушкина, не прорабатывается контекст тех паритетных идей, в связи с которыми немецкий философ мог войти в круг интересов русского поэта. 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 в том случае, если найдутся такие «узлы», которые могут быть вскрыты только именованным «ключом», т.е. через дефиниции именно Канта и никого другого.

В теории интертекстуальности фигурирует понятие «аномалии» (М.Б.Ямпольский), т.е. таких фрагментов текста, которые не могут быть поняты из его внутренней логики. Логический разрыв вынуждает читателя искать объяснения на стороне. Если таковой текст находится, то аномалия превращается в «цитату», восстанавливающую нарушенную логическую целостность читаемого текста. Это положение распространено диссертантом на нехудожественный текст (письма и статьи Пушкина) и на «историю понимания» (С.Бочаров) произведений Пушкина.

Главная «теоретическая» статья Пушкина («О народной драме и драме “Марфа Посадница“») начинается с упоминания Канта («Между тем, как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такою ясностью и обширностью»). Продолжение ее включает вопрос: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?». На него нельзя ответить, не зная кантовской «Критики способности суждения». Именно Кант связал

представление о прекрасном с тем, что человеку только нравится, и это чувство *свободно от всякого интереса*. Краска на статуе относится к элементам убранства, т.е. является лишь внешним украшением. В этом виде она называется *прикрасой* и умаляет подлинную красоту.

В той же статье в рассуждениях о цели драмы («судьба человеческая, судьба народная») Пушкин идет близко к положениям А.Шлегеля (о человеке: «Высшим объектом человеческой деятельности является сам человек»; о народе: «драма должна быть резким выражением национальности»). А.Шлегель, как известно, многим обязан Канту.

Обращаясь непосредственно к «маленьким трагедиям», можно констатировать, что «аномалия» составляет основу самой общей структурной характеристики цикла – антиномичности, то есть столкновения законов разума. 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.).¹¹

Пушкин идет как бы параллельно Канту. Взгляд со стороны Канта позволяет различить некоторые специфические повороты и 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 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 волей, следуя нравственному императиву. Избранные Пушкиным «маски» практически совпадают с примерами, которые приводит Кант в «Учении о добродетели»: скупость («Скупой рыцарь») и сладострастие – примеры нарушения долга человека перед самим собой; зависть («Моцарт и Сальери») – нарушение долга по отношению к другим (порок человеконенавистничества). Уточним: Кант имел в виду чисто теоретический показ понятия, т.е. свободный от психологии и других наслоений, идущих от житейского опыта. Таков же характер «маленьких трагедий»: рассмотрению подлежат только нравственные максимы,

¹¹ 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>

составляющие принцип жадности и скарденности. Жизнеподобие самих принципов не относится к сути дела. Пушкин мог выводить своих героев в любых исторических одеждах, ибо максимы не зависят от смены общественных формаций.

Отталкиваясь от этих положений, в диссертации проводится разделительная грань между «нравственным законом» и «совестью». Находясь в одном поле значений, они не тождественны. Различие заключено в кантовской специфике 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, но не приемлющих кантовской филигранной работы по разграничению нравственных понятий. Пушкиным же кантовская «казуистика» оценивалась прямо противоположным образом. Антиномичность была воспринята Пушкиным и трансформирована в противоборство идеалов, неоднозначность различий между правильным и неправильным. Предметом художественного изучения это станет в болдинских «драматических изучениях», рассмотрение которых проведено в **Главе II «Маленькие трагедии»: антиномичность нравственных позиций.**

Давнюю историю знает трактовка «маленьких трагедий» как драм страстей (Д.Н.Овсянко-Куликовский, И.Д. Ермаков), определяемых воздействием среды (Д.Д. Благой, Н.Н. Арденс, Б.П. Городецкий, Г.А. Гуковский, Г.П. Макогоненко, Ю.М. Лотман), либо той или иной философской доктриной (например, счастья - Н.В. Фридман, Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен, Г.А.Лесскис). Игра страстей вводит пушкинские пьесы в поле романтических сил, утверждая тем самым оправданность привлечения «маленьких трагедий» к раскрытию темы пушкинского романтизма. Вместе с тем, признаваемая на словах, антиномичность этих произведений не получает разъяснения. Исключение составляет лишь работа Ю.М. Лотмана, в которой эта отличительная черта представлена как отражение «непримиримости ненависти, субъективной оправданности преступлений и столкновения «своей» морали с некоторой бесспорной высшей нравственностью, конфликтом между моральными принципами участников истории и ее собственным нравственным смыслом»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. Существенно, что за рамками концепции остается и тот факт, что среди пушкинских драм нет ни одной, созданной на материале русской истории. Названные Ю.М.Лотманом нравственные противоречия означают, помимо всего прочего, что проблемы,

¹² Лотман Ю.М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т-Таллинн: Александра, 1992. Т.2. - С. 468

вставшие перед Пушкиным, потребовали обращения к европейскому, а не русскому, культурному опыту.

В параграфе 2.1. «**”Скупой рыцарь”**»: **расхождение добра и красоты»** анализируется первая пьеса Болдинского цикла драм. Известные трактовки (Белинского, Городецкого, Бонди, Маймина, Рассадина) обращают внимание на оксюморонность названия, но не раскрывают его. Скрытым остается противоречие – рыцарь не может быть скупым. Диссертант полагает, что в «маленьких трагедиях» Пушкин на новом витке (т.е. после «реабилитации» совести), возвращается к проблеме синкретичности сознания. Конфликт «Скупого рыцаря» обусловлен несовместимостью 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 метафоре «Золота». При анализе пьесы обычно не учитывается ее двусмысленность. 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. Само царство создано, не выходя из дома, не силой оружия или дипломатией, а монетой. В символике монеты тоже скрыта принадлежность одновременно к миру профанному и миру сакральному. Древнейшими банками были храмы, жрецы и священники занимались ростовщичеством. Самое же важное состоит в том, что чеканка монет велась в храмах, посвященных богине Палладе, покровительница банкиров Юнона-Паллада была в то же время и богиней поэтов. Этот материал сводится диссертантом в одно целое через отождествление Скупого Рыцаря с Поэтом. Раздвоенности скупца – хранителя денег и жреца – соответствует раздвоенность поэта. Поэтам Пушкин грозил судом этой богини: «перед судом Паллады / Вам нет венца, вам нет награды». Взаимосвязь деньги=поэзия составляет одну из устойчивых мифологем 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.

Поэт как «узнаваемый образ» (Л.Гинзбург) дает наглядную модель синкретичности сознания Барона-Скупого рыцаря: как человек мирской, поэт (художник) находится в поле притяжения одного морального закона, а как жрец искусства – другого. В каждой из «ипостасей» действительна «своя» совесть. Отсюда – двойственность «голоса совести» в пьесе: в ипостаси «отца» Барон мучим совестью за свое отношение к сыну. Вместе с тем он не признает себя «жалким», ибо упреки этой совести подавляются страхом за судьбу своего достояния перед угрозой расточения. Иными словами, Барон перед совестью художника не виновен. Страдания людей являются тем жизненным материалом, который подлежит эстетической переработке при создании художественного произведения. Добро отделилось от красоты.

В «Скупом Рыцаре» проявилась сложность этического выбора при верности исповедуемой системе ценностей. Скрытый трагизм ситуации состоит в отсутствии критерия, позволяющего отдать предпочтение какой-либо из позиций антагонистических сторон. Пьеса и заканчивается констатацией безвыходного положения: «Ужасный век, ужасные сердца!».

Доминирование в пьесе нравственной проблематики очевидно. Вместе с тем эта «маленькая трагедия» несет узнаваемый отпечаток романтической типологии. По своему положению – отчужденного, возвышающегося над людьми «царя на вершине холма» – главный герой подобен романтическому. Как титаническая личность он считает себя вправе предъявить претензии самому Богу за то, что тот сделал человека смертным («а по какому праву»). Однако нравственная правота его сомнительна. Это впечатление поддерживается нежизнеспособностью героя, его внезапной, непредвиденной и неподготовленной сценически смертью. Известно, однако, что именно романтиками была развита концепция поэта – бескорыстного служителя красоты (и золота как ее символа). С этим положением и расходится избранный Пушкиным финал пьесы. Наша трактовка *Скупого рыцаря* как Поэта наводит на мысль о критическом отношении Пушкина к романтизму.

«Скупой рыцарь» – трагикомедия. В ней нет трагического героя, но обнаружилась сама почва трагичности – две совести: «старая» и новая, определяемая служением новой ценности. В следующей пьесе маска «скупца» сброшена, трагикомедия превратится в трагедию.

В разделе 2.2. «**”Моцарт и Сальери”**: кантовские истоки служения *своему идеалу*» показано, что в основании конфликта пьесы лежит кантовское понимание свободы, состоящее в том, что человек сам подчиняет свои действия нравственному императиву. Трагичность пьесы обусловлена антиномичным расхождением нравственных максим ее героев. Камнем преткновения выступает идея справедливости Бога. Сальери ее отрицает, ибо «дара» гения удостоен не он, а Моцарт. Существование гения исключает справедливость, т.е. закономерное воздаяние за труды, упорство, постоянство в восхождении к вершинам Искусства. Отсюда категорический императив – убийства гения. Вопрос о справедливости должен решать и Моцарт. Должен, в силу предошущения смерти – ранней, и поэтому «несправедливой». Процесс, происходящий в его душе, судя по конечному результату, следовало бы назвать *теодицеей* – религиозно-философским «оправданием Бога» перед лицом обвинения в таких явлениях, которые человеческому уму представляются «злодейством». Моцарт приемлет неравенство («Нас мало избранных...»), принимая вместе с ним и волю Бога.

В диссертации обосновывается философский фон пьесы. Сальери вправе наделить свое решение силой всеобщего законодательства. Этот принцип сформулирован Кантом и заключается в том, что максима, принимаемая для обоснования действия, верна, если обладает свойством всеобщности. Сальери отстаивает справедливость, которая, безусловно, этому критерию отвечает. Его «совесть» требует исполнения долга, вытекающего из того, что он считает

высшей истиной. Сальери и говорит об убийстве Моцарта, практически, по Канту: «как будто тяжкий совершил я долг».

Кантовское прочтение свободы, скрытое за действиями героев, выводит пушкинскую пьесу за рамки романтизма. На Сальери, музыканта и убийцу, исправляющего «несправедливость» самого Бога, падает романтический отсвет от «бунтарей», типа байроновского Каина или шиллеровского Валлерштейна. Однако, общим является только мотив своеволия – романтического понимания свободы как дела только собственной воли. Этим оправдывалась возможность выхода за пределы любых ограничений, в том числе – нравственных. Но сходство обманчиво, т.к. романтик не признает власти закона, не знает категорического императива. Сальери же исходит именно из императива – «тяжкого совершения долга».

В отношении долга, внутреннего закона пьеса «Моцарт и Сальери» инвариантна «Скупому рыцарю». В каждой из них трагический конфликт возникает из расщепления системы нравственных ценностей, конкуренции новой «религии» с христианской. Это означает, что замена Бога на любую другую высшую ценность (Золото, Искусство) приводит к оправданию зла («ужасным сердцам»). Трудность ситуации усугубляется тем, что «новая» система – продукт успехов просвещения. Пушкин же в просвещении желал быть с веком наравне. Новый, с учетом этих обстоятельств, поворот в нравственной проблематике драматического цикла рассматривается в параграфе 2.3. **«"Каменный гость": кантовский перелом сюжета».**

Фабула «Каменного гостя» состоит в переработке легенды о Дон Жуане: превращении соблазнителя и богохульника Дон Гуана в человека, признавшего власть нравственного закона. Дон Гуан – типичный *libertin*, освободивший свой разум и влечения от оков морали и религии. Модель его поведения основана на десакрализации мира, произведенной философией XVIII века. Читатель поставлен перед дилеммой: поверить Дон Гуану или нет.

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 бы 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. И нашел их в идее человека, волнуемого бурными страстями (де Сталь о «Макбете») или объективную форму внутренних предчувствий (Гегель о духах в «Гамлете»). Тогда 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.

Скрытый в легенде о соблазнителе сюжет преображения был замечен не только Пушкиным. Известны варианты его обработки Э.Т.А.Гофманом (в новелле «Дон Жуан») и П.Мериме (в новелле «Души чистилища»). Оба писателя, однако, не видели путей к «преображению» – синтезу разума и веры. Пушкин же иначе расценивал потенциал внутренней жизни человека: акт приятия веры не менее вероятен, чем отказ. Сам переход является выражением первой из свобод – свободы совести.

Слово «преображение» принадлежит словарю религиозной терминологии. Его использование, однако, оправдано требованием соотнесения исследования художественного произведения с языком и понятиями, органичными времени создания данного текста. О преображении учило не только христианство. О нем, как победе доброго над злым в душе человека, писал Кант 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. Человек знает, что является его долгом, и имеет силу бороться за его исполнение. Кант верил в то, что эта борьба может завершиться победой нравственного долга над иными мотивами, имеющимися в распоряжении человека. Сам переход от злого к доброму происходит как *революция* в образе мыслей человека и изменение в сердце.

В контексте проблематики нравственности «революция» означает приятие христианской аксиологии. Вместе с нею в драматический цикл вносится новый фактор – любовь. Изменение «в образе мыслей» происходит под действием *красоты* Доны Анны. Она является той силой, что обращает Гуана «к максиме его святости». Связь между земной красотой и неземной святостью опосредована эстетически. Красота дает герою не холодную и умозрительную, а чувственную, эмоциональную связь со сферой святого.

Одухотворение любви сближает Пушкина с романтиками. Романтизм действительно, создал настоящий культ любви как высшей, чуть ли ни мистической ценности, универсальной космической силы, объединяющей в единое целое человека и природу, идеал и действительность. Романтики, однако, теряли грань, за которой космизм любви расходился с христианскими нормами. К таковым относится слияние духовности с чувственностью: плотская чувственность находится в противоречии с христианской моралью. В отличие от романтиков Пушкин не затушевывает это противоречие, а делает его предметом специального рассмотрения в последней пьесе цикла. Ее анализу посвящена глава

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

Из объемистой пьесы Вильсона «Город чумы» Пушкин отобрал для перевода эпизод буйного пира нескольких лондонцев перед лицом смертоносного бедствия (акт I, сцена IV). Сократив число действующих лиц, заменив однозначную прорелигиозную направленность английского источника на столкновение антиномических позиций, Пушкин получил возможность продолжить линию «маленьких трагедий» и довести ее до логического конца.

В трактовках «Пира» за исходную точку берется ситуация, заданная заголовком, т.е. в буквальном смысле пира во время самой настоящей чумы. Ситуация эта морально предосудительна, ибо бедствия трактуются народом как божьи наказания. Среди лейтмотивов «Пира» выделяли вызов Богу, насмешку над карами (И. Айхенвальд, М.Цветаева), цинизм в виду неминуемой смерти (Д.Н.Овсянко-Куликовский), упоение ужасом (Д.С.Мережковский, Л.Шестов), стремление к свободе (В. Хлебников), отвагу обреченного (С.А. Фомичев), ад, где сгорает Вальсингам (М.О.Гершензон), ренессансно-гуманистический мотив презрения к смерти (С.А.Кибальник). При всем разнообразии в этих трактовках отразилось представление о пире, заданное еще Белинским – преступления, но совершаемого сильной натурой. При таком взгляде Председатель превращается в байронического героя. Но в «маленьких трагедиях» решались уже другие задачи.

Название пьесы перифрастично. «Чума» – перифраза «смерти». Действие происходит «на улице», отличающейся тем, что она – «приют пиров, *ничем не возмутимых*». Иными словами, молодые люди пируют «на празднике жизни», «явились на жизненный пир». Через перифразу создается подтекст, выявляющий, что речь идет о жизни смертного человека. Специфика пьесы – в проблемах, встающих перед «преображенным» героем.

Специфический поворот пьесы отражает противоречие между чувственностью и духом. Ему соответствует конфликт Священника с мирянином. При полной общности Вальсингама с пирующими появление в пьесе Священника было бы бессмысленным. Священник требует прекращения веселья. Мирянин отказывается, отчетливо сознавая, что речь идет о его спасении как христианина. Объясняющая речь Председателя построена на контрасте «мертвой пустоты» и вновь обретенной радости жизни. «Пир» перестал для него быть «разворотом». Конфликт точек зрения означает, что обе фигуры уравниваются в значительности: «правда» Священника потеряла присущую ей непререкаемость, а доводы человека, не обладающего никаким местом в церковной иерархии, достаточно весомы. Такое расхождение для христианина – состояние новое, присущее «просвещенному» сознанию, несущему ответственность за продуманное: «Не могу, не должен // Я за тобой идти». Мирянин защищает достоинства «падшего» мира, т.е. того, что в христианстве считается грехом и похотью («я здесь удержан... Сознанием беззаконья моего»). Речь идет не о романтическом выборе «зла». Отрицается путь к «спасению», требующий отказа от «земной» жизни. Ключевую роль в пьесе выполняет обращение Священника к «чистому духу» Матильды. Реакция героя обнаруживает существование глубокого противоречия в его сознании и совести. В понятиях христианства, Матильда на небесах должна быть сильнейшим упреком его совести. В этом причина вспышки раскаянья героя. Но оно не устраняет главного события. О нем говорит фраза Вальсингама, кардинально расходящаяся с христианской парадигмой: Матильда «знала рай в объятиях моих». Вот главное, чем он здесь удержан, ибо отказ от этого совместного «рая» – тоже противоречит совести. Этот голос преодолевает другой, упрекающий за непослушание Священнику. Путь к «спасению»

оказывается неприемлем. Согласно заключительной ремарке, «пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость», т.е. религиозный спор не подлежит светской компетенции.

«Пир во время чумы» обнажил то обстоятельство, которого не хотели замечать романтики: противоречие в системе самой христианской нравственности. Любовь ведет к небесам, но христианский идеал ориентирован на потустороннее. Чувственная любовь не освящена. Проблема, поставленная Пушкиным, не имела решения.

Глава III. Художественная полемика Пушкина с романтизмом. В ней показано, что выводы первых двух глав о расхождении Пушкина в трактовке тем, общих с романтизмом (Поэта, любви, нравственности), находят подтверждение в таких важных для понимания его мировоззрения произведениях, как «Я памятник себе воздвиг...» и «С Гомером долго ты беседовал один...». Продолжением этого ряда аргументов за пределами лирики диссертант считает еще два: немотивированный финал «Евгения Онегина» (1830 г) и неудача с «Дубровским» (1832 г). «Евгений Онегин» завершается резким обрывом повествования на стадии романтического переворота в душе Онегина. Работу над «Дубровским» – прозаическим романом с героем ярко выраженного романтического типа, Пушкин прекращает, оставляя недописанным почти законченный роман. Очевидно, трудности, вставшие перед Пушкиным, лежали вне романтической типологии. Их выяснение – задача последующих двух подразделов.

Параграф **3.2. «Непреображение» Онегина** посвящен анализу логики того, как Пушкин «вдруг умел расстаться» с главным героем романа. Кульминацией этой части становится внезапная метаморфоза в Онегине – его влюбленность в Татьяну – и сцена их последнего свидания.

Внезапная влюбленность в замужнюю Татьяну решительно меняет Онегина. Раньше он много читал, но «все без толку», теперь – «не отвергая ничего»; раньше не мог отличить ямба от хорея, теперь же чуть не стал поэтом; раньше воображение было подавлено, теперь же «перед ним воображение / Свой пестрый мечет фараон». Переход из одной крайности в другую заменил мотивировку изменения внутреннего мира Онегина. В переводе на философский язык следовало бы сказать, что раньше над ним был всевластен ум, а теперь – чувства. Но, пробудившись к чувству, к живой жизни, он все же доигрывает единственную известную ему роль страстного любовника. Другой он не знает. Он потому и остается «чувства мелкого рабом», что к финальным событиям его внутренний мир (вместе с тоской и скукой) не изменился. Как известно, ни «Альбом Онегина», ни «Путешествие Онегина» не вошли в роман. Это логичное следствие «непреображения» Онегина. Продолжать роман было некуда.

В отвержении Татьяной домогательств Онегина наиболее весомой видится мотивировка, вбирающая в себя идею долга. «Русскость» Татьяны заключается в том, что западная культура, воспринятая ею вместе с французским языком и романами, пережита как своя, «освоена». Онегин внутренне не меняется, т.е. остается англоманом. Драма русской культуры

состоит в том, что европейские феномены личностного и социального поведения воспринимались поверхностно, не наполнялись содержанием, идущим из русской традиции, русского опыта. Пушкиным была осознана необходимость «врастания» в европейскую систему личностных и социальных ценностей через поиск коррелятов, компенсирующих разницу в исторических путях Европы и России.

В нашем анализе «Евгения Онегина» понятие «романтического конфликта» оказалось излишним. Есть романтическая фактура в виде «отчужденности» персонажей, силы любви и ее неразделенности, сильной игры воображения. Но конфликта нет. Точнее было бы сказать, что при внешней сохранности романтической формы, конфликт переместился в сферу скрещения культурных пластов, освоенных и неосвоенных русским сознанием. Эта проблематика составляет основу романа «Дубровский», анализируемого в разделе **3.3. «“Дубровский”: причины незавершенности романа»**. Для выявления различий русской и европейской традиции в реакциях на один и тот же общественный феномен представлялось уместным проведение сопоставительного анализа «Дубровского» с релевантными произведениями писателя не русской культуры, в нашем случае – Клейста. Одной из ключевых сцен «Дубровского» является заседание суда по делу Троекурова и Дубровского-отца. Оскорбленный несправедливым решением суда, Дубровский-отец сходит с ума. Аналогичный мотив несправедливого решения суда есть в новелле Клейста «Михаэль Кольхаас», где герой не лишается рассудка. У обоих писателей судебный произвол открывает путь беззаконию. У Пушкина он превращает Дубровского-младшего (Владимира) в разбойника. У Клейста разбойником становится сам главный персонаж. Но если Пушкин никак не объясняет прыжок из дворян в разбойники, то Клейст называет мотивы действий своего героя: он преступает закон, поскольку не может жить в стране, не защищающей его прав. Ничего подобного Дубровский сказать не может: не в русской природе бороться за исполнение законов. Романтическая (разбойничья) форма бунта Дубровского ближе русской ментальности. Ее бесперспективность обнаруживается в финальной сцене романа – «освобождении Маши». Дубровский освобождает Машу от вынужденного брака. Но любящая его девушка отказывается от свободы: она *сама* дала брачную «клятву», подчинилась закону добровольно. Такая свобода не известна Дубровскому-сыну. Этой сценой роман обрывается. Он не мог быть закончен, о чем снова красноречиво свидетельствует сравнение с «Михаэлем Кольхаасом». Добившись своего, Кольхаас, из уважению к закону, добровольно отдает себя суду и принимает смертную казнь. Для русского Дубровского такой путь не представим.

Дихотомия свободы и закона, решаемая на русском материале, рассматривается в разделе **3.4. «Пиковая дама»: критика «огненного воображения»**. В этой новелле проблематика соотношения свободы и закона приобретает новый поворот. В центре авторского внимания оказывается судьба человека «несвободного», т.е. отказавшегося от добровольного подчинения своих действий нравственной максиме («закону»).

Повесть основана на «шутке» – рассказе о существовании комбинации трех выигрышных карт. Способность наделять шутку реальностью и составляет суть «пламенного воображения» героя. Импульсом действий героя является стремление к счастью. Оно заставило Германна *сменить разум на «мечтания»*. Крах усилий Германна – закономерный финал его ставки на представления, несовместимые с разумом. Он закончил свою жизнь сумасшествием. Для смысла повести достоверность сумасшествия не очень важна. Важно то, что герой *не вменяем*. Вменяемость подразумевает, что человек поступал сознательно, а потому с него может быть спрос. Германн же от разума отказался – он ни за что не отвечает.

К моменту написания повести философская схема, отвечающая ее сюжету, уже была известна. Подобные aberrации в человеческом сознании рассмотрены Кантом в полемике со Сведенборгом (имя которого названо в эпиграфе одной из глав). Способность видеть духов (в повести – старуха) относится к области игры воображения. Таких людей Кант называет *бодрствующими сновидцами*. Счастье, к которому устремлен герой, тоже дезавуировано Кантом: оно есть идеал не разума, а воображения. Путь от «фантазии» к нравственной неразборчивости (подбиться в милость старухи, сделаться ее любовником и пр.) оказывается очень коротким. Ничто внутри него не противится низости, даже совесть. Совесть, по Канту, должна мыслиться как субъективный принцип ответственности перед богом за свои поступки. У «сновидцев» ответственность подменяется процессом «переноса вины». В глазах пушкинского героя виновен не он, а «старуха».

На критике огненного воображения сконцентрирован смысловой ракурс повести. Не будучи прямо ориентирована на полемику с романтизмом, критика бесконтрольного фантазирования обретает антиромантическую направленность, так как полная свобода субъекта и сила воображения входят в число главных компонент романтического кредо.

«Пиковой дамой» завершается наше рассмотрение пушкинских расхождений с романтизмом. Они отражают несходство мировоззрений. Пушкина волновала нравственная аксиология, соотношение автономной личности со свободой, поступка с законом. Это те вопросы, которые питали просветительскую мысль XVIII века. Такой проблематики в России не было. Не было потому, что русская культурная мысль не прошла кантовской выучки.

Рецензию на «Марфу-Посадницу» Пушкин начал с рассуждений о том, как сильно «эсфетика» продвинулась в развитии со времен Канта. Отзвук кантовских идей в пушкинских произведениях отмечался неоднократно в ходе нашего исследования. Они могли сообщить пушкинскому романтизму совершенно особый вид, трудно идентифицируемый с других точек зрения. Формирование представлений, адекватных одной из основных кантовских категорий, и преломление этого художественного опыта в последней поэме Пушкина рассматривается в **Главе IV «"Возвышенное" в художественном мире Пушкина»**.

В параграфах 4.1 и 4.2. рассматривается осознание Пушкиным эстетики возвышенного и претворение ее в лирике.

В 1824 году выходит острополюемическая статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» с критикой романтиков и самого Пушкина. Кюхельбекер ставил в вину Пушкину «уныние», т.е. то же, что сам Пушкин вменял в вину французскому романтизму. Поэты расходились в понимании «вдохновения». По Кюхельбекеру, оно связано со страстью к высокому. По Пушкину – с расположением души к живейшему принятию впечатлений. Семантика отражала расхождение в эстетической ориентации: Кюхельбекер основывался на риторике Лонгина. Пушкина это не устраивало. Диссертант полагает, что именно тогда началось движение Пушкина к собственной «романтической» концепции «высокого». Оно дало ряд произведений, стоящих особняком и до сих пор с трудом поддающихся интерпретации.

В конце 1824 – начале 1825гг. Пушкин пишет «Подражания Корану». Цикл написан без «высоких» архаизмов. Переводческие задачи определялись достижением эффекта *высокого* за счет передачи *чувства несоизмеримости* человека и Бога («С востока солнце я подымяю / С заката подыми его»). Иными словами, понятия высокого и низкого извлекались из сферы эстетики, понимаемой в баумгартеновском смысле науки о чувственном восприятии.

Одновременно с «Подражаниями» пишется «Клеопатра». В этом стихотворении эффект «возвышенного» достигается через сочетание крайностей – ночь с царицей ценою жизни.

К 1829 году относится серия стихотворений, связанных мотивом дикой природы. Это «Кавказ», «Обвал», «Меж горных стен несется Терек» и др. Отвесные громоздящиеся скалы, губительной силы потоки рек – типичные примеры «ужаса» или «отрицательного удовольствия», ответственного за переживание «возвышенного» (Лонгин, Бёрк). В этом ряду специфический интерес представляет 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!». Специфичность ему сообщает признанное в современной эстетике положение, что эпохи, не признающие Бога, забывают о *возвышенном* (В.В.Бычков). Так и произошло в послепушкинские времена. Не случайно Пушкин так высоко оценил роль Канта, придавшего эстетике философский характер. Кантовский человек в своем стремлении понять мир *не исходит* из веры в Бога, а *приходит* к ней. Эстетика, по Канту, имеет 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. Движущей силой в восприятии возвышенного является не физиологически испытываемый страх, а *представление* о несоизмеримости сил человека и природы. Страшные явления называются возвышенными, потому что они увеличивают *душевную* силу сверх обычного и позволяют человеку справиться с кажущимся всемогуществом природы.

В таком расширенном понимании эстетика возвышенного могла служить формой выражения сложного философского содержания. Таков «Гимн чуме» в пьесе «Пир во время чумы». В нем использованы характерные образы возвышенного (бой, мрачные бездны, разъяренный океан, аравийском ураган), а завершается он «оптимистическим» гимном смертельной эпидемии: «Итак, хвала тебе, Чума!//Нам не страшна могилы тьма,//... И девы-розы пьем дыханье//Быть может...полное чумы!».

Анализ референтных стихотворений показал тот путь, каким категория возвышенного входила в творчество Пушкина. Он позволил диссертанту предположить, что в основе пушкинской концепции «истинного романтизма» лежит представление о «возвышенном». Для проверки работоспособности этого предположения была избрана последняя поэма Пушкина, анализу которой посвящен раздел 4.3. «Роль прекрасного и возвышенного в “Медном всаднике”».

Как известно, эту поэму отличает существенное различие в стилистике между двумя крупными блоками. «Вступление», 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. Стилистическая рассогласованность снимается при подходе к ней со стороны эстетических категорий *прекрасного* и *возвышенного*.

Основной рефрен «Вступления» задается словом «люблю». Любовь к городу восхищение его красотой означает, что эстетически «Вступление» принадлежит сфере *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 *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». Эта символика оправдывает высокий штиль классической оды, в котором выдержано все «Вступление».

Эстетическое (через *благо*) оправдание Петра снимает всякую возможность противопоставления государственных интересов личным, государя и «маленького человека». «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.

После «Вступления» резко меняется поэтика повествования. В «печальной повести» рассказывается о сильном наводнении 1824 года в Петербурге. Для Евгения оно – настоящее бедствие, погубившее невесту, для «народа» – происшествие, которое не в состоянии изменить будничной жизни. Но прежде всего наводнение – страшная и разрушительная стихия, принадлежащая к тому же ряду природных явлений, что и дикие скалы,

грозовые молнии, «разъяренный океан», «аравийский ураган» и т.д. Иными словами, в «наводнении» мы имеем дело с *возвышенным*.

Таким образом, «Вступление» выдержано в стилистике *прекрасного*, а «печальная повесть» – в стилистике *возвышенного*, т.е. «неодическая» половина поэмы оказывается эстетически равноценной с «одической».

Центром поэмы является мизансцена возврата Евгения к «медному всаднику», тот миг, в который «прояснились в нем страшно мысли». Как событие, она имеет собственную завязку, кульминацию и развязку. Завязка заключена в том состоянии, в котором Евгений приблизился к памятнику. Нагнетанием энергичных определений (дикий взор, кровь вскипела, обуянный силой черной и т.п.) Пушкин передает решимость героя на «вызов» «грозному истукану», т.е. на дерзость, никак не вытекающую из «смирного» характера Евгения. Концентрация «злости» предполагает какое-то кульминационное разрешение, равное по силе. Но вместо обвинений, оскорблений, проклятий герой «шепчет» несколько слов («Добро, строитель чудотворный!... Ужо тебе») и бежит. Евгению *показалось*, что статуя ожила. Фантастический кошмар погони разгневанного царя существовал только в воспаленном воображении героя. Причину страха, овладевшего Евгением, следует искать не в психологии «маленького человека», а в эстетике. Она уже была названа при разборе драмы Германна – это *«мечтательность»*, которая (по Канту) состоит в пустой мечте видеть что-то за всеми границами чувственности». Виновной оказывается «огненная фантазия», не умирямая разумом. Попутно, разрешается недоумение, касающееся несопоставимости мелкого чиновника (Евгения) с царем Петром: их уравнивает «аура» «возвышенного». Эстетически обусловлен и перенос Евгением вины с природы на Петра I, ответственный за создание ауры фантастического смещения потустороннего с посюсторонним.

В Заключении суммированы результаты проведенного исследования.

Предложенная интерпретация произведений Пушкина 1820-30-х годов позволила выделить «интеллектуальный» центр – короткие драматические пьесы. Выявилась и основная мировоззренческая проблема – поиск нравственной опоры в аксиологически множественном мире, где нравственность зависит от исходной высшей ценности. Проблематика произведений второй болдинской осени была логическим продолжением первой. Выяснилось, что русский человек не эквивалентен западно-европейскому. Причины этого нравственно-философские, точнее – ментальные, определяемые различием в истории и культурном опыте.

Этот вывод коррелирует с современным пониманием концепции Просвещения. Как известно, сам термин утвердился¹³ только после статьи Канта «Что такое просвещение?». Кант специально подчеркивал, что «мы» (т.е. современный человек) еще не являемся просвещенными людьми, но только живем в век «просвещения». «Детство» закончится, когда человек научится пользоваться своим умом. Эволюция пушкинской проблематики отвечает этому

¹³ Н.Пахсарьян. Просвещение / Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 823.

тезису: Россия дальше Европы отстояла от поры «зрелости», к которой она должна прийти, но не европейскими, а какими-то своими путями.

Нравственно-философские установки предопределили специфическую форму драм, поэм и повестей Пушкина – антиномическую. Она – конфликтна, но не по-романтически. Согласно Ю.В.Манну, романтический конфликт (через анализ которого им ведется анализ всего направления) «строится на особой постановке центрального персонажа, на особом роде его превосходства над другими персонажами» – в отдельности, над фоном, окружением – в целом»¹⁴. Превосходства такого типа в пушкинских произведениях нет. Расхождение в основном структурном параметре (а он вбирает в себя другие типологические признаки романтизма) могло бы означать, что романтические черты в произведениях Пушкина являются артефактом, т.е. искусственно вычленяемым конструктом. Это было бы действительно так, если бы Пушкин сформировал понимание романтизма, совпадающее с нашим современным. Но для такого утверждения, разумеется, нет оснований. Пушкин действительно размышлял над концепцией «истинного романтизма», но она формировалась на других, не мировоззренческих, основаниях.

В заметке «О поэзии классической и романтической» (лето 1825г.) говорится: «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»¹⁵ (курсив Пушкина – *А.Б.*). Пушкин здесь не оригинален – он пересказывает положения, фигурировавшие в «Споре о древних и новых». К.Ф.Рылеев тому пример: «Истинная поэзия в существе своем всегда была одна и та же, равно как и правила оной. Она различается только по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местностью той страны, где она появлялась. Вообще можно разделить поэзию на древнюю и на новую. Это будет основательнее»¹⁶. «Новая поэзия – продолжает К.Ф.Рылеев, – имеет еще свои подразделения, смотря по понятиям и духу веков, в коих появлялись ее гении. Таковы "Divina Comedia" Данта, чародейство в поэме Тасса, Мильтон, Клопшток»¹⁷. Точно так же считает и Пушкин, который, оспаривая Полевого, писал: «В Италии, кроме Данте единственно, не было романтизма. А он в Италии-то и возник»¹⁸. Как отмечает О.В.Голубева в своей кандидатской диссертации, «современниками Пушкина полемика «классиков» и «романтиков» рассматривалась в контексте литературных споров XVII – начала XIX веков: ее сравнивали со «знаменитым состязанием Буало с Перольтом (Перро) о преимуществе древних и новых

¹⁴ Ю.В.Манн. Цит. соч.С.480.

¹⁵ Пушкин А.С. Полн. Собр. соч. в 10-и тт. М-Л. 1951. Т. VII. С. 36.

¹⁶ Рылеев К.Ф. Несколько мыслей о поэзии / Декабристы. Эстетика и критика. М. Искусство. 1991. С. 422.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч. Т.Х. С. 150.

писателей <...> и «соствязанием о старом и новом слоге» в русской словесности¹⁹.

Воздействием старой концепции отмечена даже поздняя работа «О ничтожестве литературы русской» (1834), где Пушкин «старого Корнеля» назовет единственным представителем романтической трагедии²¹. Но говорить о доминировании этих представлений было бы неосторожностью. В статье «О трагедии», относящейся ко времени работы над «Борисом Годуновым», Пушкин под понятие «романтической школы» подводит свободу художественного произвола – «отсутствие всяких правил, но не всякого искусства» (там же). В ней же он называет главные «скрепы» романтической драмы: «Интерес – единство. Смещение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» (там же). В этом перечне явно сказалось изучение шекспировского смещения высокого с низким, далее получившее развитие в обращении к эстетике «возвышенного». Завершилась эта линия «Медным всадником».

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 выходят иные черты: «Правдоподобие положений и правдивость диалога – вот истинное правило трагедии»²². Это утверждение тоже оправдано ссылкой на Шекспира. В «Письме к издателю “Московского вестника”» Пушкин назовет свою трагедию «истинно романтической», каковой ее делает «верное изображение лиц, времени, развития исторических характеров и событий»²³. Развернутую форму эти принципы получили в незаконченной статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». В ней не упоминается романтизм, но дано суммирующее описание «драматического поэта». Это автор, беспристрастный, искренне устремленный к исследованию истины; Его задача – воскресить избранное время действия «во всей его истине»²⁴.

Из этих цитат создается впечатление, что разговор идет скорее о классицизме, чем романтизме. Разночтение в пушкинских определениях романтизма было замечено давно и послужило одним из мощных аргументов в пользу концепции фактического возврата Пушкина к классицизму. Еще в 1936 Б.В.Томашевский суммировал их в выводе: «Весь шекспиризм Пушкина есть его освобождение от внешней формы классического театра, но в своем отказе от классицизма Пушкин не затронул главного различия классической и

¹⁹ Голубева О.В. Русская литературная критика конца 1810-х - начала 1830-х годов : Основные направления и специфика. 2000.

²¹ Пушкин А.С. Цит.соч. Т. VII. С. 311.

²² Пушкин А.С.Цит. изд. Т. X. С. 775.

²³ Пушкин А.С.Цит. изд. Т.Х. С. 73.

²⁴ Пушкин А.С. Цит. изд. Т. VII. С. 218.

шекспировской системы, а именно словесную систему драматургии Расина»²⁵. 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»²⁶. По мнению Ю.Д.Левина, даже сцена единоборства Самозванца и Марины (относимая Ю.В.Манном к романтическим элементам драмы) «вполне укладывается в рамки классической поэтики» («носит чисто словесный характер»)²⁷. Корреспондирует с этой концепцией и собственное 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»²⁸. Откликом Пушкина на полемику вокруг классицизма и романтизма была заметка 1825г.: «Наши критики не согласились еще в ясном определении различий между родами классическим и романтическим. <...> «Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому»²⁹. 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»³⁰.

Все эти данные ведут к необходимости взглянуть на сосуществование классического с романтическим как на результат сознательных устремлений поэта, приведших его к концепции «истинного романтизма». Для обозначения, закрепляющего этот «гибридный» признак, диссертантом предлагается термин «романтический классицизм».

В литературоведении и пушкинистике его нет. Между тем этот термин не нов, но хорошо забыт. Он возник в атмосфере горячих споров о романтизме, в которые в свое время включился Н.И.Надеждин. 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»³¹. Эти слова – почти полная калька кантовского категорического императива, возвращающего нас к одному из важнейших мотивов в пушкинском позднем творчестве. Разъяснения Надеждина

²⁵ Томашевский Б.В. За подлинного Пушкина. Литературный современник. 1936. № 8. С. 173.

²⁶ Благий Д.Д. Творческий путь Пушкина, 1826-1830. Глава 8. Бездна души. Часть 1.

²⁷ Левин Ю.Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. Пушкин. Исследования и материалы. VII. Л. Наука. 1974. С.69.

²⁸ Пушкин А.С. Цит. изд. Т. VII. С. 71.

²⁹ Пушкин А.С. Цит. соч. Т. VII. С. 32.

³⁰ Песков А.М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX в. Изд. МГУ. 1989. С. 101.

³¹ Надеждин Н.И. О происхождении природы и судьбах поэзии, называемой романтической/ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М. Худ. лит. Т. 2. С. 235.

направлены против неконтролируемой (по его мнению) свободы романтиков. «Есть много вещей, которыми гордился дух романтический, но кои ныне заклеяны 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» (там же). Подобное понимание эстетики (в кантовском смысле «эстетического разума») свидетельствует о том, что Пушкина и Надеждина волновала задача обретения русским человеком статуса «личности», исходя из собственного (а не заимствованного) культурно-исторического материала.

Самого термина у Надеждина нет, но его идею подхватил Белинский, у которого появляется и словосочетание «романтический классицизм»³².

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. Следующим шагом, требующим отдельной работы, представляется выяснение «сферы охвата» нового термина, что подразумевает решение нескольких взаимосвязанных вопросов. Из них первоочередного внимания, по-видимому, заслуживает рассмотрение в рамках «романтического классицизма» творчества других русских писателей. Наиболее близкими здесь представляются произведения писателей-декабристов. Последующая работа может подтвердить, что переход от эстетических принципов Просвещения к эстетике романтизма не был явлением редким, что русский романтизм существовал в условиях не преодоления, а развития просветительства.

Но речь должна идти не только о русской литературе. 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 и Шамиссо, сделаны в работах Н.А.Соловьевой³³, Е.Ю.Сапрыкиной³⁴ и Е.Корниловой³⁵. Возможно, представление о европейском романтизме тоже нуждается в уточнении под углом зрения «романтического классицизма».

³² Белинский В.Г. Горе от ума... Сочинение А.С.Грибоедова / Белинский В.Г. Собр. соч. в 9-ти тт. М. Худ. лит. Т. 2. С. 190.

³³ 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.

³⁴ Там же. С.26

³⁵ 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 общепринятым. В.С.Турчин распространил этот термин на архитектуру 1830 – 1850-х гг., полагая, что романтизм придал позднему классицизму «неповторимые черты, которые позволяют говорить о «романтическом классицизме» как еще одном феномене в истории европейского классицистического движения»³⁶.

Подобную картину воздействия романтизма на классицизм мы видим и у Пушкина. Не претендуя на полноту укажем лишь на главные «следы» этого воздействия.

Жанровая строгость классицизма оставляла для трагедии одну тему – любви – через которую разрешалась основная коллизия. 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.

К этим «новшествам» следует добавить расширение рамок внутреннего мира трагического героя: он усложнился, включив в себя элементы романтической раздвоенности. Отсюда берут происхождение такие детали, как самоидентификация героя с «убийцей» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери»), неразличимость сна, бреда и яви («Гробовщик», «Пиковая дама» «Медный всадник»), равноправие сознательного и бессознательного (Германн, Евгений), вмешательство inferнальных сил (статуя Командора, графиня).

В диссертации отмечается, что прививка романтизма к классицизму привела к обретению последним признака, которым он ранее не располагал – символичности. 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 же 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

³⁶ Турчин В.С. История романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М. Искусство. 1981. С.134.

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».³⁷

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Монографии

1. «Я понять тебя хочу». М. Индрик. 1995. 189 стр.
2. Пушкин в шуме времени. СПб. Алетейя. 2013. 719 стр.

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Три поэта в метафизике четвертого («Ответ» Н.А.Заболоцкого на газель Хафиза). Ирано-Славика. № 3-4 (8). 2005. С. 53-55.
2. Кантовская цитата в пушкинском тексте. Вопросы литературы, № 3, 2004, с.59-80.
3. Génie ou neige. Вопросы литературы. 2008, № 1. С. 115 - 139.
4. О Пушкине, Клейсте и недописанном «Дубровском». Новый мир, № 11, 2009. С.160-174.
5. Критика огненного воображения. Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. 2009. № 4 (32). С.132-139.
6. Руссоистская призма для чтения "белкинских" повестей Пушкина. Русская литература. № 1. 2010. С. 108-114.
7. Внемя арфе серафима. Новый мир. 2012. № 7. 176-189.
8. Два ореха в одной скорлупе. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Вип.30.- Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. - С. 25-30 (Научные труды Каменец-подольского национального университета имени Ивана Огиенко: филологические науки).
9. «Понятна мне времен превратность». Вопросы литературы. 2013 (в печати)

Другие публикации

1. Двуликий скупой. Московский Пушкинист I, М, 1995, С.68-92.
2. Отшельники хвалы ему поют («Каменный гость»). Московский пушкинист II, М, 1996, С.57-82.
3. (О «Моцарте и Сальери»). Научное издание. Серия «Пушкин в XX веке», III. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. *Антология трактовок и концепций*

³⁷ 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

- от Белинского до наших дней.* Составитель и научный редактор В.С.Непомнящий. М, 1997, С.733-764.
4. Разговор о «Памятнике». Московский пушкинист VII, М, 2000, С.118-203.
 5. Осмеяние смеха. Взгляд на «Горе от ума» через плечо Пушкина. Московский пушкинист VIII, М, 2000. С.221-265.
 6. «Анджело»: между свободой и милостью. Пушкин в XXI веке. Сборник в честь Валентина Семеновича Непомнящего. М. 2006. С. 140-169.
 7. «Повести Белкина»: перипетии совести. Московский пушкинист XII, М, 2009. С. 316.
 8. Из Моцарта нам что-нибудь. Литературная учеба .№4. 1990. С. 151-157.
 9. Поиск «нового зрения»: Скрытый спор Заболоцкого с Пушкиным. Сб. «И ты причастен был к сознанию моему...»: Проблемы творчества Николая Заболоцкого. Материалы научной конференции к 100-летию со дня рождения Н.А.Заболоцкого. М. РГГУ, 2005. С. 43-67.
 10. Перипатетика Абрама Терца. Нева, 2008, №2. С. 198-214.
 11. О Пушкине, Клейсте и недописанном «Дубровском». Мир романтизма (Материалы международной научной конференции «Мир романтизма». Тверь, 26-29 мая 2008). Тверь. 2008. Т. 13 (37).. С. 97-103
 12. «Повести Белкина» А.С.Пушкина – судящая совесть в романтическом антураже. Мир романтизма. Том 14 (38). (К 95-летию со дня рождения профессора Н.А.Гуляева и 50-летию основанной им «романтической школы»). Тверь. 2009. С.163-170.
 13. Проблематика веры в «маленьких трагедиях» А.С.Пушкина. Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома. 2009. С.47-53
 14. «Памятник» – завещание или манифест? (Тезисы юбилейной международной конференции «Пушкин и пушкинистика на пороге XXI века») Дискурс (коммуникативные стратегии культуры и образования). 8/9, 2000, С.100.
 15. Тень Мицкевича в «Медном всаднике» Пушкина. Международная научная конференция «Россия и Польша: долг памяти и право забвения» (Москва 22-24 октября 2009 г.) Тезисы докладов. М. 2009. С.7-8.
 16. «Медный всадник»: романтизм через эстетику прекрасного и возвышенного. Мир романтизма. Т. 16 (40) К 50-летию научно-педагогической деятельности профессора И.В.Карташовой. Тверь. 2011. С.77-84.
 17. Реконструкция генезиса истинного романтизма. Романтизм: грани и судьбы. Тверь. 2012. Вып. 10. С.76 – 82.
 16. Радищев глазами Пушкина: художественное преломление критики национальной истории. Национальный / социальный характер. Археология идей и современное наследие. Материалы всероссийской научной конференции. М. 2010. С.84- 86.
 17. Трагический герой «Капитанской дочки». Вестник крымских литературных чтений. Симферополь. «Крымский архив». 2012. С. 280 – 287.